

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
Centro de Filosofia e Ciências Humanas  
Escola de Comunicação  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura

**PEDRO HENRIQUE ANDRADE DE SOUZA**

**NAZARÉ, BEIRUTE, CEILÂNDIA**  
**Um itinerário por imagens e sons do trauma**

Rio de Janeiro

Maio de 2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
Centro de Filosofia e Ciências Humanas  
Escola de Comunicação  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura

**PEDRO HENRIQUE ANDRADE DE SOUZA**

**NAZARÉ, BEIRUTE, CEILÂNDIA**

**Um itinerário por imagens e sons do trauma**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Consuelo da Luz Lins  
Linha de pesquisa: Tecnologias da Comunicação e Estéticas

Rio de Janeiro

Maio de 2017

## CIP - Catalogação na Publicação

A553n      Andrade, Pedro Henrique  
              NAZARÉ, BEIRUTE, CEILÂNDIA: Um itinerário por  
              imagens e sons do trauma / Pedro Henrique Andrade.  
              - Rio de Janeiro, 2017.  
              162 f.

              Orientador: Consuelo da Luz Lins.  
              Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do  
              Rio de Janeiro, Escola da Comunicação, Programa de  
              Pós-Graduação em Comunicação, 2017.

              1. trauma. 2. exílio. 3. memória. 4. Líbano. 5.  
              Palestina. I. da Luz Lins, Consuelo, orient. II.  
              Título.



**ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO  
APRESENTADA POR PEDRO HENRIQUE ANDRADE DE SOUZA  
NA ESCOLA DE COMUNICAÇÃO DA UFRJ**

Aos vinte e nove dias do mês de maio de dois mil e dezessete, às dez horas, na sala 140 da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, foi apresentada a dissertação de mestrado de Pedro Henrique Andrade de Souza, intitulada: "**Nazaré, Beirute, Ceilândia – um itinerário por imagens e sons do trauma**", perante a banca examinadora composta por: Consuelo da Luz Lins [orientador(a) e presidente], Paulo Roberto Gibaldi Vaz e Ilana Feldman Marzochi. Tendo o(a) candidato(a) respondido a contento todas as perguntas, foi sua dissertação:

aprovada     reprovada     aprovada mediante alterações

*Reunião original de obras cinematográficas em  
uma abordagem multi-forma elaborada com uma  
bibliografia internacional no contexto.*

E, para constar, eu, Thiago Couto, lavrei a presente ata, que segue por mim datada e assinada pelos membros da banca examinadora e pelo(a) candidato(a) ao título de Mestre em Comunicação e Cultura.

*recomendamos a publicação!*

Rio de Janeiro, 29 de maio de 2017

*Consuelo da Luz Lins*

Consuelo da Luz Lins [orientador(a) e presidente]

*R. V. V.*

Paulo Roberto Gibaldi Vaz [examinador(a)]

*Ilana Feldman Marzochi*

Ilana Feldman Marzochi [examinador(a)]

*Pedro Henrique Andrade de Souza*

Pedro Henrique Andrade de Souza [candidato(a)]

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à minha orientadora Consuelo Lins, pelos conselhos, pela confiança e por aceitar seguir comigo nesse itinerário imprevisto que nos levou de Ceilândia a Beirute.

Ao professor Paulo Vaz, pelo diagnóstico preciso sobre a minha pesquisa, quando da minha qualificação, e por estar sempre de ouvidos e portas abertos.

À professora Ilana Feldman, por ter inspirado parte desse trabalho e pelos valiosos comentários feitos durante a qualificação.

Aos funcionários técnico-administrativos do PPGCOM, sobretudo ao Thiago, pela paciência e disponibilidade.

Aos amigos Mili, Thaís, Daniel, Tatiane e Andrew, com quem compartilhei conversas preciosas e crises existenciais não tão preciosas.

Aos amigos do Pedro II pelo apoio que apenas os melhores amigos sabem dar.

Aos meus pais pelo amor e pelo apoio de sempre.

Ao meu irmão pela amizade e pelos serviços prestados.

Ao PPGCOM da UFRJ por ter me dado a oportunidade de dar prosseguimento à carreira acadêmica.

## RESUMO

Esta pesquisa tem por objeto obras de um cinema que busca tornar sensíveis e visíveis as fissuras na existência de quem teve seus corpos e comunidades atravessados pela violência de Estado. A partir das obras do cineasta palestino Elia Suleiman, da dupla de diretores libaneses Joana Hadjithomas e Khalil Joreige e do realizador brasileiro Adirley Queirós, investigamos como o dispositivo cinematográfico encontra meios para representar sofrimentos da ordem do traumático e, conseqüentemente, da ordem do que não pode ser representado. A partir das conceituações de Cathy Caruth sobre o trauma e de Edward Said sobre o exílio, verificamos a validade do trauma como categoria cultural e estética, mas também identificamos a capacidade do cinema em tensionar esse conceito e propor modelos para sua superação. A dissertação é dividida em três capítulos, um para cada cinematografia autoral analisada. Em cada uma dessas partes, propomos uma visada sobre os desdobramentos mais recentes do cinema nacional de cada país, a fim de problematizar modos anteriores de relação entre o cinema e as sociedades nas quais ele se desenvolve.

**Palavras-chave:** trauma; exílio; memória; pertencimento; Líbano; Palestina.

## ABSTRACT

The object of this research are the works of a certain cinema which attempts to make visible the fractures in the existence of those who had their bodies and communities pierced by State violence. With the movies made by Palestinian Elia Suleiman, Lebanese Joana Hadjithomas e Khalil Joreige and Brazilian Adirley Queirós, we inquiry how the apparatus of cinema represents traumatic sufferings which would be deemed to be irrepresentable. Through Cathy Caruth's reflection on trauma and Edward Said's thoughts on exile, we verify trauma validity as a cultural and aesthetic category, but we also identify cinema's power to overcome its radicality. This dissertation is divided in three chapters: each one of them for our respective authorial oeuvre. In each part, we also retrace recent developments in national cinemas in order to analyze former kinds of relation between cinema and the societies where it is produced.

**Keywords:** trauma; memory; belonging; Lebanon; Palestine.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Os pais de Suleiman dormem ao som do hino nacional de Israel, que toca na TV.	27
Figura 2	Enquadramento frontal em <i>O que resta do tempo....</i>	29
Figura 3	Cena de <i>O Grande Hotel Budapeste</i> (Wes Anderson, 2014).	30
Figura 4	Tempos mortos da banalidade cotidiana em <i>Crônica de um desaparecimento</i> .	35
Figura 5	Jovem é monitorado por um tanque de guerra em Ramallah.	39
Figura 6	Repetições de situações banais em <i>Intervenção Divina</i> .	45
Figura 7	Durante treinamento, israelenses se deparam com uma ninja que encarna a resistência palestina.	48
Figura 8	Deneuve e Rabih viajam até o sul do Líbano.	65
Figura 9	Deneuve durante sua passagem pelos subúrbios de Beirute.	66
Figura 10	Deneuve encara a paisagem na tentativa de compreender a realidade que a cerca.	79
Figura 11	Deneuve e Rabih chegam ao vilarejo onde morava a família do libanês.	88
Figura 12	Dildu e Zé Antônio perambulam por Brasília.	104
Figura 13	Dildu no transporte público que o leva diariamente de Ceilândia a Brasília e vice-versa.	105
Figura 14	Marquinho em sua residência fortificada.	107
Figura 15	Sartana observa as vias expressas de Ceilândia.	109
Figura 16	Em <i>Branco Sai, Preto Fica</i> , Ceilândia é uma cidade de descampados desertos, áridos e inóspitos.	111
Figura 17	Dildu caminha na direção contrária à da carreta de Dilma Rousseff.	124
Figura 18	Nancy revira os arquivos e fotografias da Campanha de Erradicação das Invasões.	129
Figura 19	Sartana do alto de sua laje.	132
Figura 20	Marquinho queima os arquivos e projetos da bomba, além de vinis e outras memórias.	136



## SUMÁRIO

<b>1 Introdução .....</b>	<b>10</b>
1.1 Cinema e desenraizamento na contemporaneidade .....	10
1.2 Violência, trauma e os objetos dessa pesquisa .....	12
1.3 Metodologia e referências teóricas .....	15
1.4 Sobre anexos e citações .....	16
<b>2 Gestos contra a violência na ficção de Elia Suleiman .....</b>	<b>17</b>
2.1 Ser ou não ser palestino?.....	17
2.2 Da causa nacional à multiplicidade da nação .....	20
2.2.1 Imagens da revolução, revoluções da imagem.....	22
2.3 Do público ao privado e vice-versa .....	26
2.3.1 Gesticulações para uma mise-en-scène minimalista .....	28
2.3.2 Vidência e descentramentos subjetivos.....	32
2.4 Gestos contra a violência .....	34
2.4.1 Da banalidade cotidiana ao nonsense.....	34
2.4.1 Gestos de um vidente palestino .....	40
2.5 Conclusão.....	46
<b>3 Visões impossíveis: guerra e cinema no Líbano.....</b>	<b>50</b>
3.1 ‘Quando você diz Líbano, as pessoas dizem guerra’ .....	50
3.2 Breve retrospectiva do cinema libanês .....	56
3.3 As visões de Hadjithomas e Joreige .....	59
3.3.1 Quando o insuportável se torna tolerável.....	62
3.3.2 Deneuve no instável Líbano .....	64
3.3.3 Do documentário à ficção e vice-versa .....	68
3.4. Dispositivos para “provocar” o real.....	71
3.5 Ver, saber, lembrar.....	76
3.5.1 Ver com o outro, ver de perto .....	78
3.6 Monumentos fora de lugar .....	81
3.7 Visões traumáticas .....	85
3.8 Conclusão: passados impossíveis, temporalidades precárias .....	91
<b>4 Ceilândia: fabulações do tempo para enfrentar a expropriação e a mutilação.....</b>	<b>96</b>
4.1 Introdução .....	96
4.2 Corpos no espaço real e cênico .....	101
4.2.1 A cidade é uma só?.....	101

4.2.2 Branco Sai, Preto Fica.....	106
4.2.2.1 Uma ficção científica da periferia .....	113
4.3 Dispositivos e fabulações para lidar com o passado.....	119
4.3.1 Precipitações e falsificações do discurso .....	120
4.3.2 Aniquilações do tempo.....	130
4.4 Conclusão: notas sobre o realismo na ficção e no documentário brasileiros.....	137
<b>5 Considerações Finais .....</b>	<b>140</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>148</b>
<b>FILMOGRAFIA .....</b>	<b>154</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>156</b>
ANEXO I – ENTREVISTA COM RABIH MROUÉ .....	156

## 1 Introdução

*“Negociações, guerras de libertação nacional, gente arrancada de suas casas e levada às cutucadas, de ônibus ou a pé, para enclaves em outras regiões:*

*o que essas experiências significam? Não são elas, quase que por essência, irrecuperáveis?”*

- Edward Said, 1984<sup>1</sup>

### 1.1 Cinema e desenraizamento na contemporaneidade

Em 1984, o teórico palestino Edward Said anunciava em seu clássico *Reflexões sobre o exílio* que o mundo vivia, então, “a era do refugiado, da pessoa deslocada, da imigração em massa”. Mais de três décadas após seu diagnóstico, o atual contingente de vítimas de deslocamento forçado prova que a humanidade não superou, em absoluto, a questão do desenraizamento compulsório. Em 2016, o Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados (ACNUR) estimava que 65,3 milhões de indivíduos haviam abandonado suas casas e comunidades por conta de perseguições, conflitos armados, violência generalizada e riscos de violações de seus direitos humanos. Desse número, 21,3 milhões de pessoas deixaram seu país de origem, cruzando fronteiras e tornando-se refugiadas ou solicitantes de refúgio. Os valores são os mais altos desde a Segunda Guerra Mundial. No mesmo texto em que dizia que o nosso era o tempo do exílio, Said já frisava que a diferença entre os deslocados de outrora e os contemporâneos era de escala. Lida em retrospectiva, num momento em que essa escala atingiu patamares sem precedentes, a constatação soa tanto ingênua quanto sombriamente profética.

É esse estado de mundo difuso que suscita a questão seminal desta dissertação: o que pode o cinema diante do recrudescimento dos movimentos migratórios, das violências que cindem vínculos com a terra? Também seria possível perguntar de outro modo: que formas de visibilidade o dispositivo cinematográfico criou para pensar e tornar sensível a experiência dos exilados de nosso tempo? Para alguns teóricos que investigam o estatuto da imagem na contemporaneidade, a resposta do cinema passa pela reabilitação de um certo realismo e por

---

<sup>1</sup> Ver SAID, 2001, p.48.

um investimento das narrativas na esfera privada – a qual se revela irremediavelmente atravessada por desdobramentos sociais e culturais mais amplos e fora do controle dos personagens.

Ao esboçar o que constituiria a passagem do cinema terceiro-mundista para o que descreve como um “cinema com sotaque”, o iraniano e pesquisador em estudos pós-coloniais, Hamid Naficy, assinala que um conjunto de cineastas abandonou o interesse de uma geração anterior pela representação das massas, da luta armada e dos conflitos de classe. Nas obras de Elia Suleiman, Michel Khleifi, Amos Gitai, Chantal Akerman, Jonas Mekas, Ann Hui, Mira Nair, Fernando Solanas, Emir Kusturica, entre outros, o autor identifica uma vontade renovada de abordar a vida íntima e os vínculos problemáticos que essa mantém com as diásporas contemporâneas e com questões macropolíticas. A luta de classes teria dado lugar, segundo o autor, a disputas semióticas e discursivas sobre alteridade, memória, pertencimento e identidade.

Também sobre o desenraizamento de nossa época, a brasileira e teórica do cinema Andréa França toma as imagens do dispositivo como propulsoras de reidentificações imaginárias entre o espectador e o “outro” representado. Para a pesquisadora, o cinema não apenas representa, como também faz parte do jogo contemporâneo de circulação globalizada de signos e corpos. A partir das obras de Walter Salles, Ruy Guerra, Srdjan Dragojevic e Abbas Kiarostami, a autora reivindica para o dispositivo cinematográfico uma potência subversiva: as imagens do cinema burlam o controle das fronteiras e as perfuram num movimento capaz de redesenhar limites entre etnias, povos e países. O resultado é a criação de novas alianças e solidariedades transnacionais. O cinema, portanto, conseguiria tanto refletir sobre o estado do mundo, quanto criar, dentro desse mesmo espaço, novas comunidades de partilha.

A essa lista de cineastas elaborada pelos dois autores, poderíamos acrescentar outros diretores: Claire Denis, Karim Aïnouz, Fatih Akin, Abderrahmane Sissako, Emmanuel Finkiel, Jia Zhangke. Se convocamos tal multiplicidade de referências, é porque, apesar de suas diferenças, identificamos nas obras de todos esses realizadores uma proximidade geral com a tendência estética observada pela britânica e pesquisadora em estudos da imagem Rosalind Galt. A autora aponta para um retorno no cinema contemporâneo de traços neorrealistas que conseguem tornar “visíveis as vidas de pessoas marginalizadas e extrair daí implicações de larga escola dos eventos cotidianos e aparentemente miúdos” (GALT, 2015).

Sobre a relação que o dispositivo cinematográfico mantém na contemporaneidade com um mundo violento, o filósofo francês Jacques Rancière propõe um conciso, mas pertinente

diagnóstico: “esperamos que haja um modo de representação que torne a situação de exploração inteligível como o efeito de causas específicas e, ademais, mostre que a situação é a fonte de formas de consciência e de afetos que a modificam” (RANCIÈRE, 2012, p.93). O autor assinala, na postura do espectador, a expectativa de que as operações formais do filme esclareçam causas e consequências, fazendo com que a realidade seja compreensível à luz do universo representado.

Com esses autores, os termos realismo e desenraizamento tornam-se chaves conceituais que contribuem para o entendimento do atual estado da arte e do mundo. Todavia, a centralidade dessas noções é relativizada pelos próprios Naficy, França, Galt e Rancière, uma vez que suas reflexões são construídas na confrontação entre teoria e imagem. Isso significa que os conceitos não são totalizantes. Ao contrário, são constantemente colocados em questão pelos filmes analisados – o trabalho do cineasta português Pedro Costa, no texto de Rancière, as cinematografias do malês Sissako, do chinês Jia e do grego Yorgos Lanthimos, em Galt, e as obras dos outros realizadores já citados. As classificações acabam sendo convertidas em pontos de passagem entre o pensamento e a fruição estética que, articulados e tensionados, produzem novas reflexões sobre cinema, migração e opressão. Essa dissertação é inspirada por esses pesquisadores, sobretudo pelo interesse que cada um deles demonstra por produções que escapam aos diagnósticos do contemporâneo – e que recuperam o realismo cinematográfico ao mesmo tempo em que o transformam, distendem e desfiguram.

## **1.2 Violência, trauma e os objetos dessa pesquisa**

O presente trabalho propõe um itinerário por terras distintas e distantes umas das outras. Com a trilogia de crônicas do cineasta palestino Elia Suleiman – *Crônica de um desaparecimento* (1996), *Intervenção Divina* (2002) e *O que resta do tempo: Crônica de um ausente presente* (2009) –, percorremos Nazaré, Jerusalém, Ramallah e outras cidades de Israel e da Palestina. Com a dupla de diretores libaneses Joana Hadjithomas e Khalil Joreige e seu *Eu quero ver* (2008), viajamos até Beirute e o sul do Líbano. Pela obra de Adirley Queirós – *A cidade é uma só?* (2009) e *Branco Sai, Preto Fica* (2014) –, tomamos um caminho “de volta para casa” e (re-)visitamos a periferia de Brasília. O conjunto de objetos pode, de imediato, suscitar indagações: como nortear uma investigação única sobre imagens tão diversas? Que princípio poderia agrupar, numa mesma análise, filmes de três países com histórias tão particulares? Longe de querer suplantam diferenças entre culturas e nações, essa

dissertação teve seu *corpus* e suas proposições definidos a partir da constatação de similaridades entre narrativas e modos de relação com a terra e com a memória.

Infelizmente, a marca comum que permite reunir cineastas e obras de origens tão díspares é a violência de Estado responsável por cindir vínculos de pertencimento – a lugares e comunidades. Os protagonistas dos filmes aqui analisados tiveram seus países, corpos e histórias pessoais violados por conflitos armados ou, no caso brasileiro, por uma violência institucionalizada que higienizou os espaços e mutilou a carne. Em todas as narrativas, essa ruptura experimentada no passado perturba as possibilidades de habitar o tempo e o espaço presentes, ao mesmo tempo em que ameaça ou, pelo menos, insinua-se nos horizontes do futuro. Quer seja diretamente representado e encenado na atualidade do registro filmado, quer seja apenas vislumbrado nas palavras e relatos reminiscentes, o episódio de violência a que se remetem os personagens apresenta-se como ponto de inflexão incontornável. A conceituação de Edward Said nos parece apropriada para falar sobre esses acontecimentos fundantes. Ao abordar o exílio, o autor o descreve como “uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada” (SAID, 2001, p.47).

Nas crônicas de Suleiman, o próprio diretor se coloca em cena para filmar seu retorno a Nazaré, cidade tomada por Israel durante a primeira guerra do conflito israelo-palestino, em 1948. Na condição de cidadão árabe-israelense, o cineasta refaz caminhos entre territórios; visita e grava seus parentes que vivem num ciclo temporal em que não lhes resta outra opção senão lembrar os tempos anteriores à *Nakba*; e testemunha, com melancolia e sarcasmo, as hostilidades entre e no interior das comunidades israelenses e palestinas. Em *Eu quero ver*, a atriz francesa Catherine Deneuve decide ir ao sul do Líbano para ver os estragos provocados pela guerra com Israel em 2006. Acompanhada do libanês e também ator Rabih Mroué, ela cruza o país para tentar entender sua atual conjuntura e o significado do confronto, mas se depara com uma destruição que beira o irrepresentável e o ininteligível. Nos filmes de Queirós, por meio dos relatos dos moradores de Ceilândia, lembramos a expropriação dos operários que construíram Brasília e que foram realocados para as cidades-satélites, iludidos pelo sonho de que teriam uma vida “decente”. Também conhecemos as vítimas da violência policial que, numa trama de ficção científica, decidem se insurgir contra a segregação socioespacial no Distrito Federal.

Na análise que elaboramos sobre essas obras, reside a aposta em uma terceira chave conceitual – o conceito de trauma. Nossa hipótese é de que a ideia do traumático – e as noções que orbitam em torno dela e dizem respeito às possibilidades de representação, às dimensões

temporais da experiência humana – permite compreender como e por que a violência abordada pelos diretores escapa ao realismo cinematográfico. Nossa suposição inicial, portanto, é de que determinadas opções estéticas podem ser melhor compreendidas pela qualidade – traumática – das vivências que são o objeto da representação cinematográfica nas obras dos diretores pesquisados. Não se trata, porém, de subordinar o jogo com imagens e sons à avaliação clínica que tomaria os filmes como sintomas ou registros das sequelas de povos traumatizados. Antes, visamos entender de que maneira os códigos do realismo são perturbados e como determinados métodos de construção fílmica vão ao encontro do que teóricos pensaram sobre a relação entre trauma, memória e testemunho.

O interesse pelo trauma vem também do fato de que o conceito nos permite refletir sobre os vínculos entre cinema, subjetividade e política. Os antropólogos franceses Didier Fassin e Richard Rechtman apontam que o termo trauma teria deixado de se remeter apenas a uma categoria clínica específica, herdada da psicanálise freudiana, para significar modos particulares de articular passado e presente, violência e existência (FASSIN & RECHTMAN, 2009). Segundo os autores, o trauma converteu-se em metáfora de um regime moral corrente que autoriza o discurso das vítimas – de guerras, catástrofes, desigualdades sociais, acidentes – pela sua condição de sofredoras. Enquanto significante científico que assegura a realidade e urgência de determinadas formas de opressão e agressão, a chaga do traumático é mobilizada e deslocada do campo médico para ser utilizada como ferramenta de reparação e luta por direitos no campo político.

Todavia, tal como pensado por outros teóricos, dos estudos literários, das artes e da psicanálise, o trauma é também a dimensão da experiência humana que escapa à representação e que deixa o indivíduo num estado de incapacidade epistemológica: em sua imediaticidade e violência, a catástrofe que sobrevém ao sujeito o impede de conhecer o próprio acontecimento traumatizante (CARUTH, 2000, p.111). Se o discurso da vítima do trauma é, portanto, um discurso do indizível e daquilo que ainda não pode ser enunciado e compreendido com clareza, como poderia, então, ser o objeto de fins políticos explícitos e coerentes? Ao introduzirmos esse controverso conceito em nossa reflexão, procuramos identificar como a arte buscou e elaborou respostas para esse dilema. No interstício entre arte e pensamento, analisamos não apenas as formas de visibilidade que o cinema encontrou para falar sobre exílio, migração e desenraizamento. Para além disso, nosso objetivo é pensar como a arte lida com a radicalidade daquilo que não pode ser representado – e quais as implicações políticas das sensibilidades presentes em nossos objetos. Tomamos emprestada a pergunta de Said contida na epígrafe desse trabalho e interrogamos o dispositivo cinematográfico quanto à

possibilidade de recuperar, pela imagem, essas experiências de expropriação, desenraizamento e mutilação.

### **1.3 Metodologia e referências teóricas**

Em cada capítulo, a especificidade dos objetos é contextualizada a partir de revisão bibliográfica sobre a tradição do cinema nacional em que os filmes estão inseridos. Isso nos permite compreender as circunstâncias políticas, sociais e culturais nas quais cada obra foi produzida. Também possibilita um deslocamento de nossa leitura, trazendo referências que não fazem parte do cânone ocidental e retomando discussões locais sobre o papel do cinema em comunidades atravessadas pelos conflitos armados do Oriente Médio. Esse movimento teórico retrospectivo serve a dois intentos: entender como os cinemas da Palestina, do Líbano e do Brasil pensaram e pensam problemas sociais; e identificar contrastes ou continuidades entre tendências estéticas atuais e de outros momentos históricos. Em certa medida, propomos uma visada transversal sobre os longas-metragens analisados, que contempla tanto o eixo vertical, quanto o eixo horizontal da arte, tal como descritos por Hal Foster: o eixo vertical é o que acumula experimentações e variações formais, as quais constituem, em nosso caso, as histórias dos cinemas nacionais enquanto sucessões de estilos e estéticas; o horizontal diz respeito à dimensão social da arte, às suas competências enquanto esfera da produção humana que é chamada ou não a abordar determinadas temáticas nem sempre atribuídas ao seu domínio de criação (FOSTER, 2014).

Muitas das reflexões aqui contidas são devedoras dos escritos sobre cinema do filósofo francês Gilles Deleuze, sobretudo da obra *Cinema II: A Imagem-Tempo*. Com o autor e com o também francês Jacques Rancière, recuperamos determinadas concepções sobre realismo cinematográfico, ficção e documentário, com o intuito de confrontá-las a renovações e distensões identificadas nos filmes de Suleiman, Hadjithomas e Joreige e Queirós. A partir das desconstruções que os dois pensadores fazem do cinema clássico e de categorizações ortodoxas da imagem cinematográfica, buscamos compreender as produções de sentido e de sensibilidades engendradas pelos cineastas. Para abordar a problemática do trauma, recorreremos principalmente à norte-americana e teórica de estudos literários Cathy Caruth, devido à proximidade de suas reflexões tanto com o campo clínico, lugar de origem do conceito, quanto com os estudos culturais e a crítica de arte. Outros autores, como o brasileiro Márcio Seligmann-Silva, também integram as referências utilizadas para a análise dos filmes.



#### 1.4 Sobre anexos e citações

Nos anexos, incluímos a transcrição de uma entrevista feita com o ator libanês e protagonista do filme *Eu quero ver*, Rabih Mroué, que é também dramaturgo e artista contemporâneo. A interlocução foi realizada em 8 de maio de 2017, por videoconferência online. O diálogo não era um dos objetivos originais da pesquisa. A entrevista foi possível por conta da vinda de Mroué ao Brasil, por ocasião da quarta Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp), o que facilitou a obtenção dos contatos do ator e a posterior discussão por meio virtual.

Gostaríamos de prevenir o leitor de que todas as citações de textos originalmente em inglês ou francês, conforme indicado nas Referências Bibliográficas, foram traduzidas pelo autor, bem como os diálogos em francês dos filmes *Eu quero ver* e *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959).

## 2 Gestos contra a violência na ficção de Elia Suleiman

“Eu viajei e vivi em diferentes países, e essa experiência nômade é um privilégio. Meu vínculo com a terra (a terra natal) não é excludente. O conceito de ‘raízes’ não tem nenhum significado especial para mim. No meu caso, a terra não é um elemento que cria desejo, esse desejo magnético que eu estou constantemente buscando em meu trabalho.”

– Elia Suleiman<sup>2</sup>

### 2.1 Ser ou não ser palestino?

A declaração acima soma-se a tantas outras em que o cineasta palestino Elia Suleiman questiona e analisa a relação entre suas origens e seu cinema, durante entrevista concedida à *Révue d'études palestiniennes*, em 1999. Ao longo da conversa com Anne Bourlond, o diretor reflete sobre “um progressivo distanciamento (de sua obra) desse tipo de consideração (territorial), do lugar de onde eu venho, da memória” (BOURLOND, 2000, p.96). Suleiman acredita ter ultrapassado “essa dialética lugar/identidade” (BOURLOND, 2000, p.96). Entre o momento da entrevista e o tempo presente, porém, o cineasta parece ter sido atraído diversas vezes para a sua terra natal, como se arrastado por aquele desejo magnético supostamente ausente desses territórios. A realização posterior de *Intervenção Divina* (2002) e de *O que resta do tempo: Crônica de um ausente presente*<sup>3</sup> (2009), ambos ambientados em cidades como Nazaré, Jerusalém, Ramallah e outras, poderia revelar, até mesmo, uma contradição entre as afirmações do diretor e suas produções.

Essa crítica, no entanto, sustenta-se apenas se ignorarmos outras declarações nas quais Suleiman expressa a vontade de criar uma “imagem descentrada (...) que transcenda a definição ideológica do que significa ser um palestino, uma imagem longe de qualquer estereótipo” (BOURLOND, 2000, p.98). Segundo o cineasta, sua obra seria movida pela intenção de desconstruir imagens nacionais impostas e totalizantes, subordinadas a funções políticas e, ocasionalmente, encerradas em clichês. É nessa perspectiva que faz sentido para o diretor afirmar que a “identidade (dele) enquanto palestino perdeu o significado como ponto de partida para a sua obra” (BOURLOND, 2000, p.96) e, logo em seguida, confessar seu desejo de “tornar-se plenamente palestino, de alcançar uma completa ‘palestinidade’”. “Eu

<sup>2</sup> Ver BOURLOND, 2000.

<sup>3</sup> Optou-se, aqui, por manter o subtítulo (*Crônica de um ausente presente*) das versões em francês, inglês e árabe.

não estou falando sobre sangue ou raízes, mas sobre uma noção mais conceitual”, explica (BOURLOND, 2000, p.97).

Diante dessas ponderações, caberia indagar que conceito de pertencimento os filmes de Suleiman operam e tornam sensível, criando outras formas de ocupar territórios tão disputados, vigiados e violados como os da Palestina e de Israel. Também interessa identificar como as relações imaginadas entre espaço e subjetividade em seu cinema elaboram vínculos com a memória e com a identidade nacionais, articulando modos de habitar não apenas os lugares, mas também o tempo – essa dimensão da existência que, na trajetória do povo palestino, é marcada por inflexões e modulações particulares da ordem do traumático e do irrepresentável, como apontam diversos teóricos, entre eles, Nurith Gertz, professora de cinema e literatura da Universidade de Tel Aviv, e George Khleifi, cineasta e também docente da Universidade de Ramallah (GERTZ & KHLEIFI, 2008).

Neste capítulo, proponho uma análise da trilogia de ficção de Suleiman, que inclui as duas obras citadas acima e a anterior *Crônica de um desaparecimento* (1996). Em um primeiro momento, será feita uma contextualização desse conjunto de filmes no que diz respeito à tradição cinematográfica palestina dos anos que antecedem o trabalho do cineasta. Em seguida, apresento uma investigação mais específica dos procedimentos estéticos utilizados pelo diretor nos longas de ficção para dar visibilidade, de maneira peculiar, ao conflito israelo-palestino.

Dedicaremos uma atenção mais detida à terceira e última parte da trilogia ficcional por ser ela a obra em que o cineasta encena, pela primeira vez, uma narrativa “histórica”, que revisita pela via ficcional episódios da Guerra Árabe-Israelense de 1948, como a tomada de Nazaré. É a partir desse acontecimento seminal que Suleiman retraça a trajetória de sua família ao longo de seis décadas, em um filme que retoma e lida explicitamente com a memória da *Nakba*<sup>4</sup> – em seus filmes anteriores, o universo diegético é construído fundamentalmente em torno de um presente de violência, desamparo e ostensiva repressão

---

<sup>4</sup> Termo que significa “catástrofe” em árabe e que remete aos eventos de 1948, particularmente à fuga ou expulsão de quase três quartos – cerca de 750 mil pessoas – da população da Palestina Árabe após a tomada das terras pelas tropas israelenses. Mais da metade desse contingente teria fugido sob ofensivas militares diretas. Estimativas indicam que cerca de 500 cidades e municípios palestinos foram despovoados pela investida de Israel e após a vitória na guerra. Para além das graves consequências humanitárias – que levaram à criação da Agência das Nações Unidas de Assistência aos Refugiados da Palestina (UNRWA) em 1950 –, a Guerra de 1948 é considerada por teóricos de diversas áreas como marco fundante e traumático da situação de deslocamento forçado e marginalização que afeta os palestinos até hoje, tanto em Israel e nos territórios ocupados, quanto em países de acolhimento para onde muitos fugiram. Parte da discussão teórica sobre a relação entre a *Nakba* e a identidade e produção culturais palestinas será apresentada neste capítulo. Fontes: Instituto para a Compreensão do Oriente Médio (IMEU) e UNRWA.

associados à ocupação israelense e a tensões internas da sociedade palestina, ficando o passado em segundo plano.

Quem assiste à trilogia de Suleiman logo observa a recorrência de métodos de construção fílmica que compõem um estilo singular: a dimensão autobiográfica e um realismo particular<sup>5</sup>, reforçados pelo uso de não-atores e pela presença do próprio diretor e de seus familiares em cena; a alternância entre um humor surrealista e um enclausuramento no cotidiano monótono e desprovido de propósito, cujas situações repetitivas e carentes de ação dramática distendem a narrativa e sugerem uma tendência geral à passividade, mas também à violência; a ironia que escapa desses filmes sobre si e sobre a própria vida – os quais, no entanto, não engendram uma adesão ou identificação entre espectador e autobiografado nos termos clássicos; ao contrário, a estratégia de Suleiman parece ser interpor distâncias entre ele, o mundo e quem lhe assiste.

A fim de investigar como essas encenações do banal e do absurdo elaboram vínculos com a terra e criam um regime próprio de expressão artística, recorreremos a autores que nos ajudam a pensar a ausência de ação e o esfacelamento ou relaxamento de esquemas sensorio-motores não em termos de alienação, mas sim como ocasiões para o surgimento de modos alternativos de resistência política.

As obras do filósofo francês Gilles Deleuze e do pensador alemão Walter Benjamin nos pareceram particularmente adequadas por trabalharem com conceitos como os de “vidência”, no caso do primeiro, e de “gesto”, no caso do segundo, que podem ser tomados de empréstimo para pensarmos de maneira inventiva o cinema de Suleiman. Encontramos também no teórico da imagem Vincent Amiel uma elaboração consistente da noção de “gesto”, que foi importante para a concepção própria de um terceiro “gesto”, específico aos filmes do diretor palestino.

Nesse percurso, o trabalho de outro filósofo francês, Jacques Rancière, foi-nos precioso pela ponte que, a partir dele, estabelecemos entre Suleiman e outros regimes de imagem – sejam eles modernos ou atuais – que reverberam o descentramento subjetivo dos filmes do cineasta. Parte do diagnóstico que o autor faz do cinema contemporâneo, especialmente das mais recentes tendências neorrealistas comentadas na Introdução, também se revelou importante para situar Suleiman na produção cinematográfica global.

---

<sup>5</sup> Ainda que crie gesticulações e situações pouco naturalistas, Suleiman não abole completamente a impressão de realidade do cinema. Ao usar os próprios parentes no filme, recupera em parte a tradição documental e sua busca pela verdade no jogo com os corpos autênticos de pessoas reais. Como provaram as experimentações do neorrealismo italiano com não atores, esse jogo não é alheio à ficção. O envelhecimento e a morte dos pais do cineasta palestino ganham uma intensidade dramática que talvez fossem estivessem ausentes na trilogia caso os personagens não fossem interpretados por eles mesmos.

Minha hipótese é de que, ao distender suas narrativas através de repetições exaustivas de situações triviais, de uma coreografia e de uma gestualidade antinaturalistas dos atores e de uma anulação de qualquer ação possível, Suleiman suspende modelos de dramatização convencionais em favor de gestos e comportamentos videntes que produzem tanto um distanciamento crítico acerca da realidade que o cerca, quanto uma forma de presença radical do corpo palestino nos territórios ocupados e em Israel. Em certa medida, o que está em jogo no conflito entre as duas nações – parecendo mais urgente do que a adoção deste ou tal modelo de engajamento político – é a existência e a permanência de corpos sem lugar, ou melhor, corpos que possuíam lugares bastante específicos, dos quais foram desalojados e expulsos. Parte do cinema de Suleiman encena as consequências de uma expropriação que atravessa por décadas a vida das comunidades árabes anexadas à Israel quando da Guerra de 1948, ao passo que outros momentos privilegiam a liberdade de um imaginário satírico que brinca com os signos do conflito e da cultura para criar comportamentos surrealistas de combate à ocupação.

## 2.2 Da causa nacional à multiplicidade da nação

“Em Nazaré, a plateia gostou das cenas absurdas em *Crônica de um desaparecimento*, como a que mostra amigos sentados por horas sem que nada, em absoluto, aconteça, enquanto na Cisjordânia, o público se ofendeu porque essas pessoas não pegaram em armas” (BOURLOND, 2000, p.100-101). Recuperada por Suleiman na mesma entrevista citada acima, a lembrança da ambígua recepção de seu filme pela comunidade árabe palestina e israelense denota uma tensão entre cinema e política que fica mais clara quando compreendido o contexto geral de produção e lançamento da *Crônica* de 1996.

Nos anos 1990 – que começam após a eclosão da primeira *Intifada*<sup>6</sup> e em meio a um cenário de crise econômica e desemprego, agravado por rupturas diplomáticas envolvendo a Organização pela Libertação da Palestina após a primeira Guerra do Golfo<sup>7</sup> – “a sina da ocupação e da repressão é compartilhada por uma nação inteira que luta para cristalizar sua

<sup>6</sup> A repressão ao levante da população em Gaza e na Cisjordânia se estendeu para além do ano de 1987. Deste ano até 1991, forças israelenses mataram mais de mil palestinos, incluindo cerca de 200 que tinham menos de 16 anos de idade, segundo números do Projeto de Pesquisa e Informação do Oriente Médio (MERIP) (BEININ & HAJJAR, 2014).

<sup>7</sup> O apoio da Organização pela Libertação da Palestina ao Iraque levou à ruptura de alguns vínculos entre a entidade e países árabes como a Arábia Saudita e o Kuwait, que deixaram de financiar a resistência (BEININ & HAJJAR, 2014). Parte da verba era destinada à ajuda direta da população vivendo nos territórios palestinos ocupados (GERTZ & KHLEIFI, 2008, p.30).

unicidade diante de um Outro exterior” (GERTZ & KHLEIFI, 2008, p.8). Ou ainda tal como explicam os mesmos autores, desde o princípio da década anterior, um estado de urgência e de recrudescimento dos desafios sociais parece solicitar representações coesas e reativas da sociedade palestina, ainda que isso incorra em também acentuar seu próprio isolamento; de modo que tentativas de engajamento crítico com a heterogeneidade fundamental do povo palestino – de etnia, classe, gênero, religião, tendências políticas e tradições – poderiam ser interpretadas como contrárias à resistência política.

É nesse sentido que, ao não abrirem concessões e realizarem exercícios de autocrítica da própria cultura, as obras inventivas e híbridas – em termos de rearranjos das convenções de gêneros cinematográficos – de Suleiman e seus contemporâneos, como Michel Khleifi, Rashid Masharawi e Ali Nassar, são suscetíveis à desaprovação por segmentos do público palestino. Ao se inclinarem ainda que involuntariamente para o lado do debate sobre arte e política que nega a adesão acrítica à “causa nacional”, esses cineastas acabam se contrapondo a uma tradição do cinema palestino intimamente associada aos movimentos de libertação dos anos 1960, 1970 e 1980 e considerada “parte inseparável da revolução” (GERTZ & KHLEIFI, 2008, p.26). Quando analisamos a cinematografia palestina do chamado “terceiro período”<sup>8</sup>, constatamos que as obras feitas por diretores dos departamentos de fotografia e cinema das variadas frentes de luta política foram, de fato, as únicas realizadas nessa época. Parece acertado afirmar que o estranhamento quanto às novas tendências de criação cinematográfica que começam a florescer a partir da década de 1980 deve-se, em parte, às diferenças gritantes entre o cinema palestino de outrora e o que começava a surgir. Cabe esclarecer aqui quais deslocamentos foram operados pela produção audiovisual mais recente em relação à mais antiga.

---

<sup>8</sup> Com base em ampla revisão bibliográfica e análise de filmes, Gertz e Khleifi propõem uma classificação que institui como o primeiro período da produção cinematográfica palestina o intervalo dos anos 1935 a 1948, quando tentativas individuais de dar início a uma produção nacional foram empreendidas por alguns poucos palestinos que haviam aprendido o ofício do cinema fora do país. Esses anos seriam marcados por obstáculos diversos à prática, como a ausência instituições interessadas em fomentar a realização de filmes, a censura das autoridades coloniais contra a produção cultural e a rejeição dos próprios palestinos ao dispositivo cinematográfico. O segundo período é definido como a “época do silêncio”: de 1948 a 1967, a produção artística, literária e cinematográfica registra uma redução drástica. No cinema, há apenas relatos de que palestinos teriam se envolvido na realização de dois filmes, dirigidos na Jordânia. O terceiro período, discutido mais amplamente neste trecho do capítulo, vai de 1967 a 1982. Nessa época, o cinema associou-se aos movimentos de luta e “se pôs a serviço da revolução”. O quarto período teria início na década de 1980, com o pioneirismo de cineastas como Michel Khleifi, que buscaram novos códigos de linguagem para abordar não só a causa nacional, como também a heterogeneidade interior à própria sociedade palestina.

### 2.2.1 Imagens da revolução, revoluções da imagem

Ao logo dos anos classificados como o terceiro período do cinema nacional – de 1968 a 1982 –, mais de 60 filmes documentários foram produzidos sob os auspícios financeiros de entidades como a Organização pela Libertação da Palestina e outros grupos, como a Frente Popular e a Frente Democrática para a Libertação da Palestina. A abundância de registros documentais se contrapõe à realização de apenas uma produção de ficção, *Retorno a Haifa* (Qasim Hawl, 1981). O contraste, porém, não significa por si só uma limitação nas opções estéticas dos realizadores. A hegemonia do documentário no cinema palestino por determinado intervalo de tempo não equivaleria necessariamente a um estreitamento das formas de trabalhar com imagem e som. O que de fato revela a adoção de técnicas de composição particulares, escolhidas com o intuito de gerar certos efeitos de sentido, são os próprios filmes.

A dificuldade em acessar a maior parte do material produzido nessa época nos levou a confiar no panorama traçado por Gertz e Khleifi, que identificam um estilo que remonta ao cinejornal e a predominância, entre as obras, de métodos simples de montagem e construção fílmica: registros de batalhas, bombardeios, baixas de guerra e devastação são combinados a uma voz *over* que fornece uma análise política das situações exibidas; essas mesmas cenas são intercaladas com entrevistas de combatentes, testemunhas, pessoas deslocadas, líderes militares e políticos (GERTZ & KHLEIFI, 2008, p.26). Segundo os autores, as organizações militantes apostavam no cinema como uma ferramenta para levar adiante a causa nacional. A associação de realizadores a esses grupos conferiu à produção cinematográfica da época objetivos específicos: documentar a luta, justificar o posicionamento da resistência e defender uma nova imagem palestina, a do combatente, e não mais, a do refugiado (GERTZ & KHLEIFI, 2008, p.22).

Conforme também indica Rastegar, “a ala intelectual e cultural do movimento de libertação nacional palestino estava engajada no desenvolvimento de uma memória cultural da *Nakba*, mas uma que fosse produtiva para as metas de seu compromisso político” (RASTEGAR, 2015, p.99-100). Ainda de acordo com o autor, o recurso ao documentário – e a consequente validação das narrativas pelo enraizamento no real – era motivado pela necessidade de fornecer evidências e testemunhos das experiências comunais da Guerra Árabe-Israelense de 1948. A forma documental permitiria “a canalização da experiência palestina para os moldes de uma causa, uma reivindicação justa” (RASTEGAR, 2015, p.94).

Concluindo sua análise estética sobre esse cinema, Gertz e Khleifi consideram que, “muito embora os filmes ocasionalmente fizessem usos interessantes da trilha sonora, de belos planos gerais e de uma *mise-en-scène* mais artística, a linguagem cinematográfica é, no geral, bastante simples” (GERTZ & KHLEIFI, 2008, p.26). Os autores, no entanto, apontam para exceções, como o trabalho de Mustafa Abu-Ali, que dirigiu, em 1974, *They do not exist*<sup>9</sup> – filme que articula imagens documentais e dramatizações sonoras para tecer histórias entre a ficção e o real sobre refugiados e combatentes. O curta-metragem também propõe semelhanças entre a situação dos palestinos e a de outros povos apresentados como iguais vítimas de genocídio em países como Moçambique, Estados Unidos, África do Sul e Vietnã. A retomada de imagens de arquivo de ataques israelenses a campos de refugiados deixa claro que, na Palestina, o massacre continua.

Uma anedota envolvendo esse cineasta tem muito a falar sobre as relações entre política e imagem. Abu-Ali foi um dos pioneiros do terceiro período e um dos diretores que o francês Jean-Luc Godard conheceu ao visitar a Jordânia, em 1968. À época, o país abrigava a maior parte da resistência palestina, e o diretor francês teve a oportunidade de fazer imagens das bases dos militantes e guerrilheiros, bem como de campos de refugiados. O material é exibido em seu longa *Ici et ailleurs* (1970) que, ironicamente, apresenta uma reflexão metalinguística sobre o caráter artificial de toda e qualquer construção de imagens em movimento, sobretudo das defensoras de uma causa e de modelos supostamente mais adequados de revolução política. Um jogo cênico e performático é realizado para expor a arbitrariedade da montagem e dos significados atrelados às imagens, que convocam ora à luta armada, ora ao trabalho político, ora à soberania da vontade do povo, etc. Talvez sem se dar conta, Godard faz a crítica do cinema revolucionário palestino e de sua proximidade com a militância que insiste na criação de imagens justas e totalizantes em seus arranjos do sensível. A essas imagens, alguns diretores palestinos também vão contrapor suas próprias criações, elaborando críticas da própria sociedade palestina e dando visibilidade a divergências internas pouco presentes no cinema do terceiro período.

A partir dos anos 1980 e 1990, cineastas como Suleiman, Michel Khleifi, Masharawi e Nassar dão início a projetos artísticos que subvertem as fronteiras entre o documentário e a ficção e ousam pensar novas formas de encenar a realidade da ocupação que os cerca. Sem compromisso com as entidades militantes – muitas das quais se unificaram sob o guarda-chuva da Autoridade Palestina, que abandonou os sistemas de apoio e financiamento do

---

<sup>9</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=2WZ\\_7Z6vbsg](https://www.youtube.com/watch?v=2WZ_7Z6vbsg). Acessado em 13 de setembro de 2016.



cinema e televisão palestinos –, esses diretores conduzem empreitadas particulares, cujas obras seriam diretamente influenciadas pelas experiências de cada um na infância e na juventude, bem como por confrontos pessoais com instituições do governo israelense (GERTZ & KHLEIFI, 2008, p.37). É importante frisar que, apesar da desvinculação política e financeira com as entidades organizadas da resistência, a inventividade e as experimentações desse momento não levaram à produção de filmes pouco engajados. Tomemos, como exemplo, dois filmes de Michel Khleifi: *Memória Fértil* (1980) e *Casamento na Galileia* (1987).

O primeiro reúne elementos típicos da prática do documentário moderno que foram explorados pelo cinema direto e pelo *cinéma vérité*: a centralidade do entrevistado, a quem é dada certa liberdade para falar sobre a própria história e cujo discurso é, ao menos aparentemente, o ponto de partida e o fio condutor da narrativa; o jogo com imagens que oscila entre subjetivas e objetivas, acentuando a identificação com os sujeitos filmados e colocando em xeque o distanciamento com a realidade histórico-empírica; a abertura à fabulação, que, como o nome do filme sugere, traz fertilidade e vitalidade para as lembranças de histórias marcadas pela *Nakba*. A *voz over* se torna o próprio relato dos personagens, com quem o espectador é convidado a estabelecer uma relação de confiança e empatia. Uma das protagonistas é Romiyeh Farah, senhora de idade que vive solitária, após quase todos os seus parentes terem deixado a Palestina, e que se recusa a receber compensações financeiras por ter sido expropriada de suas terras por Israel durante a ocupação de 1947. A outra é Sahar Khalifeh, escritora e professora universitária que decide não casar novamente após um divórcio. Ela encarna uma tendência à emancipação feminina e se vê confrontada com o conservadorismo das comunidades da Cisjordânia. Os aspectos formais e narrativos exploram as nuances e especificidades irredutíveis da diversidade de vozes nacionais, produzindo cadeias de sentido múltiplas, que se sobrepõem e se tornam mais complexas do que a simples oposição binária entre israelenses e palestinos. Nem por isso, trata-se de uma obra pouco política. Ao contrário, é justamente na multiplicidade de vivências que identificamos a incomensurabilidade das consequências tanto do conflito entre os dois Estados, quanto das tradições locais que, com sua homogeneização, excluem a diferença.

Com *Casamento na Galileia*, uma obra de ficção, Khleifi explora novamente o peso das tradições e da ocupação. O filme apresenta a história de dois noivos da Cisjordânia que, ao decidirem se casar, são obrigados a receber militares israelenses como convidados de honra na cerimônia do matrimônio. A noite de núpcias é um fracasso – o homem não consegue tirar a virgindade da mulher. O episódio é uma das situações que Khleifi encena

para problematizar papéis de gênero, bem como para aludir à impotência masculina do homem palestino diante da cooperação não violenta, mas compulsória, com o exército de Israel (GINSBERG & LIPPARD, 2010, p.416). No longa-metragem, são variados os momentos em que as figuras em princípio antagônicas dos ocupantes e dos ocupados se veem forçadas a se ajudar: quando uma oficial israelense passa mal, ela é levada para dentro da residência dos palestinos, onde recebe os cuidados de outras mulheres; e também na tentativa de resgate do cavalo que foge para um campo minado. Nesse acúmulo de encontros e interações, Khleifi desvela uma realidade na qual a inimizade bélica se desfaz e se refrata em gestos de solidariedade – o que é frequentemente motivado pelo envolvimento de alguém “inocente”, sobretudo mulheres e crianças. O filme ganhou o Prêmio da Crítica Internacional do Festival de Cannes de 1987.

É irônico que, entre esses diretores de um novo cinema palestino, a busca pela heterogeneidade nem sempre incluía a figura do israelense. Como veremos, na obra de Suleiman, a sociedade israelense é resumida a seu aparato militar e esse é retratado de forma caricatural, como um conjunto de fantoches paranoicos, facilmente manipuláveis, mas também perigosamente irracionais. Com o cineasta – mas não com todos os realizadores palestinos –, as possibilidades diegéticas envolvendo variações da identidade israelense são eliminadas por um reducionismo que apela para um humor condescendente com a própria negação do diálogo.

A mudança de estilo no cinema palestino vai ao encontro ainda do diagnóstico mais amplo do cinema mundial delineado por Hamid Naficy, para quem o final do século XX é marcado por uma passagem do chamado “Terceiro Cinema” ou “cinema terceiro-mundista” para o que descreve como “cinema com sotaque”. Na avaliação do autor, um conjunto considerável de realizadores contemporâneos – que inclui Suleiman e Khleifi – abandona o interesse de uma geração anterior pela representação das massas, da luta armada e dos conflitos de classe para mostrar o atravessamento da vida íntima dos indivíduos pelos desdobramentos das diásporas contemporâneas (NAFICY, 2001, p.31). O recolhimento para a esfera privada, porém, não indica uma despolitização do cinema. Antes, segundo Naficy, é ocasião para inventar modos de luta no campo semiótico e do discurso. Vejamos como isso se articula no cinema de Suleiman.

### 2.3 Do público ao privado e vice-versa

Em *O que resta do tempo...*, o confronto israelo-palestino projeta sua sombra sobre a família do cineasta desde o remoto ano de 1948 até o momento de produção do longa-metragem, seis décadas após a primeira Guerra Árabe-Israelense. De origem cristã, os Suleiman, à exceção do diretor, passam a vida inteira em Nazaré, de onde eram moradores bem antes da invasão israelense. Com a incorporação da cidade à Israel, Nazaré se torna um dos principais redutos da comunidade árabe na região da Galileia e mesmo dentro do país.

No terceiro filme da trilogia de ficção, são os ambientes domésticos, os espaços íntimos e a vizinhança ao redor da casa da família que concentram os desdobramentos da narrativa. Em comparação à *Crônica de um desaparecimento* e *Intervenção Divina*, nos quais o cineasta transita por diferentes cidades e parece mais envolvido numa jornada própria, é possível assinalar um recrudescimento do interesse pelo restrito círculo familiar, já em vias de se esvaír quando da produção do terceiro filme. Ao longo da trilogia, a história pessoal do diretor se revela o cerne de cada obra: *Crônica* aborda o envelhecimento da família, *Intervenção...* lida com a morte do pai e *O que resta do tempo...* acompanha os últimos dias da mãe de Suleiman.

No último longa-metragem, o diretor consolida uma maneira singular de fazer convergir as esferas privada e do conflito: através de portas, fachadas e janelas que frequentemente funcionam como quadros dentro dos enquadramentos assumidos pela câmera, criam-se brechas comunicantes entre o mundo lá fora e a realidade familiar. São por esses retângulos que recortam o interior do plano que a notícia da ocupação de Nazaré chega a Fuad, pai de Elia, e à sua família, em 1948; que Fuad vigia as tropas israelenses na cidade; que o mesmo personagem, fugindo dos soldados e buscando proteção para um homem ferido, escancara as portas de uma residência abandonada.



Figura 1 - Os pais de Suleiman dormem ao som do hino nacional de Israel, que toca na TV.

Especialmente durante a primeira das quatro partes de *O que resta do tempo...*, quando o espectador é levado aos anos 1940, os cenários dos ambientes familiares favorecem o choque entre a violência exterior e a calma dos espaços privados. As cores pastéis, as locações, os objetos delicados e a disposição simétrica dos elementos no quadro lembram, em muito, o estilo do cineasta norte-americano Wes Anderson, ao mesmo tempo em que contribuem para compor imagens de lugares idílicos perturbados pelos confrontos armados. Veremos mais adiante que as semelhanças entre os dois diretores incluem também opções de enquadramento e jogo cênico com os corpos dos atores.

A irrupção do conflito pelos quadros comunicantes persiste ao longo do filme. Pela porta, chegam os policiais que suspeitam que Fuad trafique armas e que, mais tarde no filme, acusarão seu filho e o intimarão a deixar o país. Da janela, Elia observa os embates entre manifestantes e as forças de defesa israelenses. Com a passagem do tempo, o papel dessas janelas e pontos de passagem é compartilhado com a televisão, que traz notícias sobre as nações aliadas da Palestina e sobre a morte de lideranças admiradas pelos Suleiman.

Há uma tendência a caracterizar o domínio privado como o espaço de arrefecimento e apaziguamento gradativos da resistência, onde as questões políticas são substituídas por preocupações cotidianas, como o preço dos alimentos e o desempenho escolar do pequeno Elia. No primeiro fragmento do filme, o guerrilheiro e amigo de Fuad expressa seu desejo de abandonar a luta para se casar e cuidar da família. Em outro momento, ainda nessa parte, Fuad resgata um ferido e o abriga numa casa esvaziada, onde o homem é posto numa cama para

repousar. Embora diga que “vá se virar”, a cena evoca a imagem de um combalido deitado no leito de morte. Parte da força expressiva dessas situações em que a opressão institucionalizada invade a esfera privada vem da *mise-en-scène* e da montagem do filme.

### 2.3.1 Gesticulações para uma *mise-en-scène* minimalista

Mais do que nas duas primeiras obras de sua trilogia, Suleiman recorre a enquadramentos excessivamente frontais em *O que resta do tempo...* Esse modo de posicionar a câmera foi chamado planimétrico por David Bordwell, em sua historiografia dos estilos cinematográficos. Nesse tipo de enquadramento, “o fundo (da imagem) é resolutamente perpendicular ao eixo da lente, e as figuras posicionam-se completamente de frente, de perfil ou com as costas diretamente voltadas para nós (os espectadores)” (BORDWELL, 2005, p.167). Em análises mais recentes, o autor identifica uma variedade de efeitos e significados que a frontalidade acentuada pode provocar, além de admitir que, no cinema contemporâneo, a profundidade de campo não é necessariamente excluída dessa forma de compor os quadros de um filme (BORDWELL, 2007). O que se extrai, de forma proveitosa, de suas conceituações é um apelo pela atenção às especificidades de cada diretor, cujos usos da mesma técnica podem produzir efeitos distintos.

Em *O que resta do tempo...*, a frontalidade é combinada a longos planos fixos e pouco numerosos que compõem uma economia cênica de caráter minimalista, na medida em que há uma recusa do excesso de tomadas, closes e recortes do espaço-tempo filmado, característicos de construções mais clássicas. No filme, a centralidade desses enquadramentos rígidos e frontais tende a valorizar o que se passa no interior do campo, como os gestos, expressões e movimentos dos personagens. Suleiman encena todo um conjunto de performances coletivas cujo sentido varia a depender da situação representada.



Figura 2 - Enquadramento frontal em *O que resta do tempo...*

Assim como já fizera em *Crônica de um desaparecimento* e *Intervenção Divina*, o diretor faz dos soldados israelenses, em alguns planos da primeira parte de *O que resta do tempo...*, fantoches que realizam as mesmas gesticulações, como que para sugerir uma padronização mecânica do comportamento humano das forças militares e policiais. No segundo trecho do filme, é a própria família do cineasta que realiza movimentos idênticos quando reunida à mesa da cozinha. Esses momentos ocorrem principalmente quando os Suleiman são interpelados pelos vizinhos, que convocam Fuad a resolver ou escutar seus problemas disparatados. Nesse caso, a performance homogeneizada adquire um tom simpático, pois parece propor a coesão da família e seu recolhimento num universo próprio diante das figuras delirantes do entorno.

A visita de uma autoridade israelense à escola do pequeno Elia é uma terceira ocasião na qual gesticulações idênticas são executadas; dessa vez, por crianças que balançam bandeirolas de Israel. A performance coletiva reforça a imagem da instituição de ensino como local de transmissão da ideologia hegemônica de um Estado que abarca as minorias árabes à condição de integrá-las à língua, à história e à cultura dominantes. No entanto, nessa cena, Suleiman dá a ver variações individuais de comportamento, que exibem possibilidades de resistência ao *establishment* reinante. Num campo/contracampo, vemos crianças árabes cantando, em hebraico, músicas sobre a independência de Israel para, em seguida,

observarmos as expressões distraídas, de rejeição ou de incompreensão da plateia, composta por outros alunos e funcionários do colégio.

A frontalidade dos quadros também é articulada às dimensões dos planos, cujos enquadramentos mais fechados exacerbam características dos episódios encenados. Sem utilizar close-ups, mas aproximando, levemente, a câmera dos personagens, para expor suas expressões e reações, Suleiman consegue produzir certos efeitos de sentido: o caráter autoritário de Fuad e a vergonha do guerrilheiro iraquiano são acentuados pelo enquadramento, quando o oficial é chamado pelos nazarenos a explicar seu caminho, numa das primeiras cenas do filme; mais tarde, quando o já adolescente Elia é avisado de que terá de deixar o país, a *mise-en-scène* permite contemplar tanto o rosto quanto os gestos desconcertados do policial mensageiro e do jovem cineasta, criando uma atmosfera de tristeza e resignação.



Figura 3 – Cena de *O Grande Hotel Budapeste* (Wes Anderson, 2014).

A comparação com o já citado Wes Anderson é novamente bem-vinda, uma vez que, na obra do diretor norte-americano, o uso do enquadramento frontal e dos longos planos fixos – embora o cineasta utilize, com frequência, movimentos de câmera – também concentra a atenção do espectador dentro do campo. Nos filmes do cineasta americano, a cenografia cuidadosa e os trejeitos e peripécias cômicos dos personagens dentro do espaço visado pela câmera têm tido sucesso junto ao público. Tanto Anderson, quanto Suleiman valorizam as performances e as disposições dos corpos dos atores, propondo modos de encenação que recusam a fragmentação do universo diegético em pedaços prontos de significado, segundo necessidades estritamente narrativas, do ponto de vista clássico.

Apesar de não excluir o *plongée/contre-plongée* de seu repertório, o cineasta palestino cria imagens de submissão e obediência utilizando apenas os gestos de seus personagens, como quando o pequeno Elia é repreendido pelo diretor de sua escola, após pichar “A América é colonialista”. A cena é construída com um único plano fixo e frontal, em que gesticulações simples – da cabeça do jovem que se curva e olha para o chão; dos braços do diretor, que se inclina sobre o garoto – dão conta de representar o sermão.

Em Anderson, a estilização dos cenários e dos comportamentos parece compensar a economia particular dos planos e imagens. A ausência do excesso de recursos artificiosos em Suleiman<sup>10</sup> poderia levar à conclusão equivocada de que, na obra do cineasta árabe, há um trabalho menor com o corpo do ator e com a *mise-en-scène*. O que se observa, na verdade, é um método que privilegia a anulação da ação dramática através da repetição de situações banais e através da encenação peculiar que anima os corpos dos personagens.

Do nosso ponto de vista, as estratégias estéticas de Suleiman induzem distensões do que Deleuze chamou “esquemas sensório-motores” tanto no que diz respeito ao encadeamento das imagens na montagem do filme, quanto em relação à ação dos personagens e à conexão deles com os acontecimentos (ou não acontecimentos) da narrativa; o encadeamento de imagens e de certos tipos de personagens faz avançar a intriga em rotinas de afecção, percepção e ação. Nossa aposta é de que o personagem encarnado pelo próprio Suleiman, tanto no conjunto da trilogia, quanto em *O que resta do tempo...*, se insere em uma tradição de sujeitos que Deleuze definiu como “videntes”, que surgem no cinema moderno e perduram até o momento contemporâneo.

Com as perturbações sofridas pela imagem-movimento – essa que Deleuze caracteriza pela sucessão de imagens que oferecem os elementos necessários ao andamento da narrativa segundo um modelo específico de emulação do real –, os personagens, enquanto centros subjetivos do argumento de cada filme, tornam-se desprovidos da força gravitacional que organiza diferentes eventos ao redor de sua existência e ao redor de sua capacidade de operar transformações na teia de acontecimentos sensíveis representados. O resultado é a apresentação, na tela do cinema, de acontecimentos sensíveis cujo desdobramento não é protagonizado por qualquer sujeito dramático. Esse tornou-se apenas um observador.

---

<sup>10</sup> A palavra ‘excesso’ usada para caracterizar os filmes de Anderson é aqui empregada sem que se busque um juízo pejorativo de seus filmes. Antes, trata-se apenas de evidenciar a diferença entre os dois cineastas. Em Anderson, o extraordinário, o fantástico e o cômico atravessam a totalidade de cada filme e são seus motivos preponderantes, ao passo que, em Suleiman, o surreal coexiste e se intercala a uma incansável insistência na banalidade cotidiana e na suspensão da ação dramática.



### 2.3.2 Vidência e descentramentos subjetivos

Rastegar nota a recorrência dos quadros dentro dos quadros na *mise-en-scène* de Suleiman, como portas, janelas e outros anteparos transparentes já mencionados aqui, que se interpõem entre o personagem do diretor e ações que se desdobram à sua frente. Essas telas dentro da tela cinematográfica acentuariam o distanciamento e a alienação do cineasta em relação à terra natal (RASTEGAR, 2015, p.113). É como se, uma vez de volta a Nazaré e aos territórios de Israel e da Palestina, o cineasta não pudesse mais engajar-se em qualquer atividade, restringindo-se apenas a vislumbrar paisagens e episódios de violência. O nome do filme talvez venha desse impasse: Suleiman está ausente mesmo quando retorna para casa e, no entanto, é como se sua simples presença, bem como a de todos os outros palestinos das regiões que visita, fosse demasiada para o lado oposto do conflito.

Essa presença duvidosa, que parece esquivar-se dos próprios territórios para onde viaja, toma forma na montagem e na *mise-en-scène*. Nos dois primeiros filmes da trilogia, observamos uma série de situações cotidianas e ‘vistas’ do ambiente exterior que se acumulam e se sucedem sem desvelar a figura do observador, o próprio Suleiman. Todavia, é a partir de sua perspectiva que conhecemos a Terra Santa. Quando o protagonista aparece, é como um indivíduo ‘vidente’ que, diante do insuportável, não consegue agir dentro desse universo diegético, e a narrativa se distende em contemplações ora assombradas, ora inexpressivas. Capaz apenas de ver e ouvir a miséria humana que se desdobra à sua frente, o personagem de Suleiman assemelha-se a um fantasma, que perambula pelas cidades e leva os espectadores consigo.

Ao pensar um dos problemas fundamentais do cinema de Antonioni – a (des)conexão entre os espaços visados por diferentes planos –, Deleuze lembra que “a conexão das partes do espaço não é dada, pois só pode fazer-se do ponto de vista subjetivo de uma personagem, mas que está ausente ou, mesmo, desaparecida, não somente fora do campo, mas remetida ao vazio” (DELEUZE, 1990, p.17). Em Suleiman, o mapeamento do espaço pode prescindir de um eixo subjetivo em parte por conta do recurso a cartelas que orientam o espectador e lembram, várias vezes, onde se está – e o nome das cidades talvez seja suficiente para trazer consigo todo um imaginário sobre esses lugares. O que transparece como mais problemático não são os riscos de se perder na geografia filmada, mas sim, a impossibilidade de se conectar com esses espaços.

Quem assiste à *Crônica de um desaparecimento* tem dificuldade em associar as variadas situações filmadas ao ponto de vista de Suleiman e a qualquer cadeia lógica de

acontecimentos capaz de estruturar a história do personagem e de sua família. Demora-se a perceber que o protagonista é filho do senhor e senhora idosos ou que ele está, de fato, morando em Nazaré e, posteriormente, em Jerusalém. No filme, planos onde a figura de Suleiman é registrada ou nos quais um outro personagem interpela o protagonista, olhando e falando diretamente para a câmera, deixam entrever a presença de um cineasta por trás da narrativa e daquelas visões. A visão do diretor se afirma como uma forma de presença peculiar, distanciada e, ao mesmo tempo, imersa no mundo, testemunhando a violência, a ignorância e também a passagem do tempo, encarnada nos parentes mais velhos.

A radicalidade dessa operação de descentramento, que mascara o sujeito do discurso autobiográfico e dá a ver uma série diversa de conversas, rotinas e encontros triviais em *Crônica...*, vai se abrandando ao longo da trilogia. Tanto em *Intervenção...*, quanto em *O que resta do tempo...*, a presença de Suleiman é repetidamente capturada e exibida, de modo que a associação entre o que se vê e o ponto de vista do protagonista torna-se cada vez mais explícita.

É possível afirmar que o diretor compensa suas aparições cada vez mais significativas e frequentes acentuando a frontalidade de seus enquadramentos e, conseqüentemente, a distância simbólica entre si e o entorno. Em jogos de campo/contracampo, o distanciamento e a relação contemplativa já explorados entre Suleiman e os lugares por onde passa tomam forma na medida em que os quadros frontais exacerbam a sensação de ‘estar diante’, de ‘encarar de frente o real’, mas sem nada fazer, apenas ver. Em *O que resta do tempo...*, a figura de Suleiman é constante – ainda que puramente ‘vidente’ – quando o personagem retorna a Nazaré bem mais velho, para visitar a mãe.

A respeito da linguagem que Suleiman busca construir com sua obra, o próprio diretor comenta:

“Eu estou tentando criar uma imagem ‘descentrada’. Todo centro tem uma narrativa, mas eu quero criar uma imagem sem um centro específico. No caso da Palestina, meu desafio é evitar uma imagem unificada, centralizada, que permita apenas uma única perspectiva narrativa e, ao contrário, produzir um tipo de descentralização de ponto de vista, de percepção, de narração. Os palestinos sempre foram postos em guetos geográficos e históricos. Traduzir essa metáfora requer uma estrutura narrativa cinematográfica não linear – há um paralelismo entre a descentralização da narrativa e a da estrutura do filme. Optar pela não linearidade no modo narrativo do filme se encaixa em perfeita sincronia com minha intenção de desafiar a linearidade da história da Palestina” (BOURLOND, 2000, p.97).

Essa proposta estética ganha corpo, evidentemente, em *Crônica de um desaparecimento* e está presente também nos outros dois filmes da trilogia, ainda que de maneira mais sutil. A linearidade de qualquer narrativa se perde em meio ao acúmulo de

situações que não parecem ordenadas por um centro subjetivo, capaz de dar andamento à trama. Suleiman opera um constante jogo de multiplicidades e unicidade: por um lado, vemos personagens quaisquer e assumimos pontos de vista dissociados de uma figura subjetiva capaz de condensar todas as visões que preenchem a tela em um sistema de ação e reação; por outro, deparamo-nos ocasionalmente com a figura de Suleiman, que ora se oculta, ora se revela como origem dessas imagens. Em *O que resta do tempo...*, esse movimento de dispersão diante da multiplicidade de vidas e situações anônimas é retardado pelo drama de família. Conforme os pais envelhecem e desaparecem, Suleiman desloca seu olhar da esfera íntima para o resto do mundo.

O resultado é uma abertura da narrativa a uma variedade de acontecimentos cujo tom oscila entre a melancolia e o humor, o esgotamento e a resistência, a dissolução da luta e a sátira. As imagens se encadeiam numa sucessão que é motivada mais por uma frágil suposição de contiguidade dos espaços do que por uma atribuição de sentidos do próprio personagem. Assim, Suleiman implode a linearidade dramática, numa manobra que, segundo ele, liberta as imagens para novos sentidos:

“A imagem não linear, que é lida através de fragmentos dispersos, é o único modo pelo qual você pode fazer o público participar na construção da imagem e, por conseguinte, na construção da história, do discurso. O que eu quero fazer é desafiar o ponto de vista do diretor como o único ‘ponto de vista autorizado’ – Eu não quero que a sua (minha) narração da história se imponha como a versão da ‘Verdade’. Se, por outro lado, você puder criar uma imagem que questione essa ‘Verdade’ e abra novos horizontes, você pode constantemente reescrever a história ou, ao menos, criar a possibilidade de reescrever a história (...) Eu não quero contar a história da Palestina; eu quero abrir o caminho para múltiplos espaços que se prestam a diferentes leituras” (BOURLOND, 2000, p.97-98).

A fragmentação e o descentramento são parte, portanto, de uma postura diante do dispositivo cinematográfico. Tais estratégias narrativas servem ao propósito já explicitado por Suleiman, que deseja romper com os clichês do que seja uma identidade ou experiência palestina, distanciando-se, até mesmo, de toda e qualquer aspiração nacionalista, incluindo-se aí as almeçadas pelo cinema do terceiro período.

## **2.4 Gestos contra a violência**

### **2.4.1 Da banalidade cotidiana ao *nonsense***

A Palestina de Suleiman abarca tanto a trivialidade da vida cotidiana que se repete e distende a narrativa em tempos mortos, quanto situações absurdas que são modos oblíquos de

representar a violência. Em certa medida, na insistência da banalidade, transparece uma alienação das próprias vidas anônimas que nos são apresentadas, como se o conflito israelo-palestino não importasse ou como se os cidadãos de Nazaré já tivessem, há muito, abandonado qualquer luta e se resignado a uma vida como outra qualquer. Uma atmosfera de inação permeia todos os filmes, como se não houvesse mais nada a fazer.



Figura 4 - Tempos mortos da banalidade cotidiana em *Crônica de um desaparecimento*.

Em *Crônica de um desaparecimento*, brigas entre motoristas e passageiros que nunca chegam às vias de fato repetem-se sempre na frente do mesmo bar. Em outro momento do filme, dois amigos esperam na frente de uma loja, como se aguardassem clientes que nunca chegam. Dentro da boutique turística, os objetos caem mesmo após serem ajeitados nas prateleiras, numa cena que sugere a inutilidade dos esforços produtivos. Cenas do espaço privado da família Suleiman se reproduzem e se acumulam, acentuando o aspecto imutável da conjuntura onde os personagens estão imersos.

Em *Intervenção Divina*, os mesmos procedimentos são observados, embora as situações encenadas sejam marcadas por uma crescente violência, que as transforma até eliminar as semelhanças entre diferentes cenas e, com isso, a repetição. Há sempre um novo elemento dramático que vem se acrescentar e reordenar o já encenado. Em *O que resta do tempo...*, são diversos os momentos rerepresentados, como as reuniões da família à mesa da

cozinha, a visita da tia decrépita, as conversas com o vizinho e as tardes que a mãe do diretor passa na varanda.

A figura de Suleiman surge para alertar que, apesar das aparências, não se trata de situações banais. Longe disso. Ele também é marcado por certa inatividade, mas de um tipo que reflete a incapacidade de engajar-se em qualquer ação costumeira e repetitiva, mesmo mecânica. Sua inquietude, traduzida na vontade de percorrer os espaços sob ocupação e outros locais dentro de Israel, evoca uma resistência à tranquilidade e à placidez observadas em Nazaré.

Às repetições de cenas “quaisquer” da banalidade cotidiana, intercalam-se momentos inusitados de um humor satírico e *nonsense* que formula críticas mordazes ao contexto israelo-palestino. Na primeira obra da trilogia, observamos um conjunto de objetos no quarto da mulher palestina, que imitam granadas e pistolas. Esse plano, que apenas apresenta o cenário, dispara uma associação imediata do material a suspeitas quanto às reais intenções da personagem. Ao longo do filme, descobrimos que se trata apenas de isqueiros, os quais imitam a forma de armamentos. Posteriormente, a mesma mulher será responsável por enganar a polícia da maneira mais irreal possível: apenas com um walkie-talkie, emite mensagens de emergência que desregulam as operações e enlouquecem os oficiais.

O desnorteamento provocado pela personagem pode ser entendido como um deboche do obsessivo e paranoico estado de vigilância das forças armadas israelenses, as quais entram, sem nenhum pudor, na casa de Suleiman, em Jerusalém, em outra cena, à procura de qualquer pista e nenhuma pista. O personagem mal reage à vistoria. Caminha pela residência e vai encontrando os militares que, mais tarde, vão descrever a decoração da moradia numa inusitada transmissão de rádio.

Os arredores da morada do cineasta recebem, ainda, repetidas visitas de um dançarino que se apresenta para ninguém, como se vivesse num universo imaginário e invisível. É curioso como as performances dessa figura vão, gradativamente, esmorecendo e incluindo cada vez menos gestos e encenações. Sua última aparição sucede a batida dos oficiais na casa de Suleiman e antecede o retorno do diretor a Nazaré, onde ele vai observar os pais adormecerem diante da televisão, ao som do hino de Israel. Juntos, os episódios sugerem a dissolução da resistência e da capacidade de fabulação diante da ocupação, ao mesmo tempo em que se contrapõem à inventividade da ativista palestina que confunde os policiais.

A atmosfera de *Intervenção Divina* é bem distinta das situações familiares representadas em *Crônica...* Situações, a princípio, triviais e cotidianas, acabam revelando uma sociedade disfuncional. Um pedestre se dirige sempre a um ponto de ônibus desativado

e, por lá, espera, mesmo após ser avisado por um morador da região. Outro nazareno joga o lixo no quintal da vizinha sem o menor pudor, todos os dias. Um idoso armazena garrafas que usa para estourar a bola de um menino. O mesmo senhor se esforça para destruir a ladeira que passa ao lado de sua casa. A violência reinante contamina a banalidade da vida comunitária. Esse cenário poderia ser considerado uma alegoria do contexto pós-Segunda Intifada, marcada por levantes e repressões ainda mais violentos do que a primeira e por um recrudescimento das divergências entre as comunidades árabes israelenses e as dos territórios ocupados. As tensões também poderiam ser interpretadas como alusão a questões maiores no interior de comunidades regionais de pares, de povos supostamente aliados. Edward Said bem nos lembra os riscos para a questão palestina da confusão entre exílio, violência e identidade nacional:

“Os palestinos acham que foram transformados em exilados pelo povo proverbial do exílio, os judeus. Mas os palestinos também sabem que seu próprio sentimento de identidade nacional foi alimentado no ambiente do exílio, onde todos que não sejam irmãos de sangue são inimigos, onde cada simpatizante é agente de alguma potência hostil e onde o menor desvio da linha aceita pelo grupo é um ato da mais extrema traição e deslealdade” (SAID, 2001, p.51).

A temática da violência – no interior de sistemas de aliança locais e regionais e entre judeus e palestinos – é recorrente em Said. A citação acima é de *Reflexões sobre o exílio*, publicado em 1984. Por volta de cinco anos antes, o autor publicava *A Questão da Palestina*, no qual alertava para os fatos de que nunca havia sido registrada tanta violência entre árabes no Oriente Médio e de que o número de palestinos mortos pelas mãos de governos árabes era terrivelmente alto – muito embora, desde as guerras de 1967 e 1973, o mundo árabe houvesse retomado a ideia da paz com Israel (SAID, 1980, p.170). Não se trata, de modo algum, de estabelecer equivalências entre a harmonia com o “inimigo” e as tensões entre as nações árabes amigas. Antes, o que Said parece sugerir é que a violência não pode ser projetada ou considerada por qualquer análise sobre o conflito como um elemento exógeno, pertencente exclusivamente a uma alteridade “rival” e atribuível apenas aos israelenses.

Pensar a barbárie que atravessa o tempo e marca indevassavelmente as relações entre os povos de Israel e da Palestina exige um esforço teórico que nem sempre leva a respostas satisfatórias, ou melhor, que leva muitas vezes a impasses. Diante do prolongamento do conflito, mesmo Said não escapa à dificuldade em estabelecer um horizonte comum no qual palestinos e israelenses pudessem dialogar sem entrar em confronto: “é como se a experiência coletiva judaica reconstruída, tal como representada por Israel e pelo sionismo moderno, não pudesse tolerar outra história de expropriação e perda ao lado da sua, uma intolerância

constantemente reforçada pela hostilidade israelita ao nacionalismo dos palestinos”, lembra o autor sobre a invasão de Israel ao Líbano, uma investida militar contra a resistência palestina instalada no país vizinho (SAID, 2001, p.52). O que está em jogo é a viabilidade de modos de estar no mundo que não passem pela aniquilação do outro. É também a possibilidade de vínculos com a terra e com a memória cuja efetivação não se traduza necessariamente na tomada das armas.

Amós Oz, escritor israelense e professor de literatura da Universidade de Ben-Gurion, apresenta uma reflexão que nos previne de recair em panaceias ontológicas de aceitação da alteridade. Crítico aos mitos de fraternidade e compaixão que poderiam renovar laços de amizade entre israelenses e palestinos, ele não propõe uma origem comum nas habitações milenares dos dois povos ao largo do Mediterrâneo. Ao contrário, encontra no mais recente imperialismo europeu – no colonialismo e no Holocausto – violações vividas tanto por árabes quanto por judeus: “Dois filhos do mesmo pai cruel não necessariamente amam um ao outro. Com muita frequência, eles enxergam um ao outro na imagem exata do pai cruel (...) Cada um dos elementos olha para o outro e vê nele a imagem de seus antigos opressores.” (OZ, p.25). Isso, todavia, não autoriza nem justifica a reprodução da violência no presente. Em vez de empreender uma possível genealogia da hostilidade no Oriente Médio, que poderia justificar tal ou qual comportamento vingativo, fanático ou martirizante, Oz advoga por um exercício moral que cobre agressores e atores do conflito pela dor que infligem uns aos outros. Trata-se de um monitoramento que deve, sobretudo, avaliar e atentar para as gradações do mal. São essas gradações em *Intervenção Divina* que começam a se perder de vista, adquirindo um aterrador grau de intensidade e, ao mesmo tempo, de naturalidade.

Em *O que resta do tempo...*, a tendência ao *nonsense* se aproxima das cenas de afazeres domésticos e reuniões familiares, interrompidos pelas aparições cômicas da tia de Suleiman e pelos disparates do vizinho, que cisma em atear fogo a si mesmo, mas nunca o faz. Em entrevista, o diretor afirma ter optado por construções mais clássicas nas partes do filme ambientadas no passado, após 1948, quando o cineasta ainda não era vivo, para, aos poucos, distender e descentrar a narrativa, conforme o longa-metragem fosse introduzindo intervalos de tempo mais próximos do espectador (CUTLER, 2011).

É possível propor que o descentramento subjetivo do qual falamos acima está intimamente associado ao vislumbre dessas cenas cotidianas variadas, oscilando entre o banal e o absurdo. Quanto mais fragmentada e dispersa em meio às visões do mundo é a narrativa, mais imagens peculiares nos chegam. No filme, são as passagens de Suleiman por Nazaré, quando ele retorna mais velho, que concentram as situações mais fantasiosas e, ao mesmo

tempo, fragmentadas entre si. É como se houvesse uma reciprocidade entre esses vislumbres do absurdo e o modo de ver descentrado do protagonista-diretor, cada um fortalecendo-se mutuamente numa escalada rumo a um certo desvario.

Esse modo de ver e transitar – que nos chega por meio de imagens pouco lineares, amarradas pela narrativa com certa frouxidão diegética e de maneira fragmentada – lembra a proposição de Said sobre a figura do exilado. O exílio, lembra o autor, é “fundamentalmente um estado descontínuo de ser” (SAID, 2001, p.51). Com Suleiman, a descontinuidade existencial é transfigurada em descontinuidade visual e narrativa, sobretudo nos dois primeiros longas-metragens, nos quais, como já falamos, a presença do personagem é insistentemente ocultada – o que fragiliza qualquer tentativa de atribuir as imagens a um eixo subjetivo que faria orbitar em torno de si os desdobramentos dos acontecimentos. *O que resta do tempo...* marca efetivamente uma virada de estilo que abdica do ocultamento do protagonista.

Ao mesmo tempo, a falta de linearidade é também uma estratégia para representar as incessantes perambulações de Suleiman pelos territórios ocupados, por Israel e por Jerusalém. Embora a sucessão de situações careça de uma coesão diegética baseada na evolução psicológica do personagem, ao menos plasticamente somos levados a conceber que os lugares mostrados são próximos uns aos outros, fazem parte da mesma cidade ou bairro. Quando o salto no espaço é maior, Suleiman recorre a cartelas ou planos gerais para assinalar o deslocamento de uma cidade para outra.



Figura 5 - Jovem é monitorado por um tanque de guerra em Ramallah.



Durante seu retorno à Palestina, Suleiman observa soldados reprimirem manifestantes e apontarem suas metralhadoras para uma moça que passa pela rua com o filho e um carrinho de bebê. Em seguida, nos fundos do hotel onde está hospedado, em Ramallah, encontra um tanque que acompanha cada movimento de um jovem palestino conversando ao telefone sobre a agitada noite em uma boate popular da cidade. O cineasta apenas observa esses acontecimentos esdrúxulos, que transfiguram e radicalizam o regime de vigilância e controle aos quais palestinos são submetidos em alguns de seus territórios. Essa atmosfera marcada por um monitoramento constante é, de fato, evocada ao longo de todo o filme, como quando, repetidas vezes, Fuad vai pescar e é interpelado por militares de Israel. Ou ainda, quando o pai do cineasta é preso por supostamente esconder “pó explosivo” debaixo da cama do então menino Suleiman. O suspeito material era, na verdade, uma comida típica.

Quando oficiais vão à boate para dispersar um grupo de jovens e avisar sobre o toque de recolher, as ordens ditas pelo alto-falante não superam o barulho da música e, aos poucos, os próprios militares se deixam envolver pelo ritmo. O comando perde seu vigor para ser enunciado em consonância à batida eletrônica. Há um certo panopticismo na cenografia dessa cena, reforçado pela alternância entre um plano mais fechado do soldado, que inutilmente ordena o abandono do local, e uma imagem mais aberta, na qual vemos homens e mulheres dançando dentro de uma enorme caixa de vidro.

Todos esses episódios buscam, pela sátira da violência, exacerbada e caricatural, pôr em cena um imaginário *nonsense*. Enquanto israelenses são representados principalmente como militares robotizados e estúpidos, os palestinos aparecem como ora resignados, ora desinteressados, ora francamente oprimidos, ora beligerantes entre si mesmos, ora inventando novos modos de viver sob a ocupação e dentro de Israel.

A fim de refletir sobre a relação entre essas formas de visibilidade e sensibilidade criadas por Suleiman e o conflito israelo-palestino, recorreremos a Walter Benjamin e Vincent Amiel, cujos conceitos de “gesto” nos permitem pensar os vínculos complexos entre representação, violência e memória.

#### **2.4.1 Gestos de um vidente palestino**

Ao refletir sobre a estética cinematográfica recente, a pesquisadora britânica de estudos de cinema, Rosalind Galt, sugere que o conceito de gesto, tal como pensado por Walter Benjamin, pode ajudar a compreender o movimento ambíguo, interno às filmografias de cineastas periféricos, de adoção e recusa do neorealismo na contemporaneidade. Se por

um lado, diretores como Abderhamane Sissako, Jia Zanghke e Giorgos Lanthimos, acompanham essa retomada de tendências neorealistas que tornam visíveis “as vidas de pessoas marginalizadas e extrair daí implicações de larga escala dos eventos cotidianos e aparentemente miúdos” (GALT, 2015), esses mesmos cineastas rejeitam o naturalismo que poderia advir de encenações que, em parte, recuperam noções clássicas de identificação e coesão narrativa. Rancière também nos fala sobre o realismo cinematográfico contemporâneo:

“Normalmente, esperamos que haja um modo de representação que torne a situação de exploração inteligível como o efeito de causas específicas e, ademais, mostre que a situação é a fonte de formas de consciência e de afetos que a modificam. Queremos que as operações formais sejam organizadas em torno do objetivo de lançar luz sobre as causas e a cadeia de efeitos” (RANCIÈRE, 2012, p.93).

Os filmes de Suleiman tanto se aproximam, quanto se afastam dessa estética de denúncia descrita por Galt e Rancière. O descentramento subjetivo e a oscilação entre a banalidade cotidiana e o *nonsense* parecem refutar qualquer explicação engajada dos sistemas de opressão nos quais os personagens estão inseridos, bem como dificultar uma identificação imediata que convidaria à ação política. Escapando a uma lógica de verossimilhança que poderia servir à exposição das mazelas e agruras do povo palestino, os filmes orquestram possibilidades alternativas de resistência sob a forma de gestos que propõem a inatividade e a afirmação radical da presença do corpo.

Benjamin desdobra essa noção a partir do teatro épico de Brecht, cuja “função não seria ilustrar ou avançar a ação, mas, ao contrário, interrompê-la: não apenas a ação dos outros, mas também a ação de si própria (...) quanto mais frequentemente nós interrompermos alguém envolvido em uma ação, mais gestos nós obteremos” (GALT, 2015). O pensador alemão elabora uma concepção peculiar dessa forma teatral, na qual os gestos vêm substituir as enunciações e diálogos ilusórios por encenações que não suscitam uma identificação com os personagens, mas sim, uma perplexidade quanto às condições nas quais eles se encontram (BENJAMIN, 1998, p.3). Mas que seriam esses gestos? Segundo Benjamin, em Brecht, eles seriam extraídos da própria realidade, a partir da suspensão de ações dramáticas que desvela as circunstâncias de um contexto (BENJAMIN, 2007, p.150).

As ponderações do autor são carregadas de considerações sobre a especificidade de Brecht frente a outras tradições teatrais, reflexões que não cabe retomar aqui. O que interessa reter de Benjamin e transpor para o campo conceitual do cinema é a potência do gesto enquanto motor da anulação dramática, responsável por colocar em evidência as opressões que constroem os personagens (BENJAMIN, 2007, p.150). Nesse sentido, Suleiman, enquanto diretor e protagonista, pode ser visto como um criador de gestos, pois a recusa do

classicismo e a tendência à inatividade, sua e de seus personagens, distendem as narrativas em fragmentos dispersos, que tornam visíveis condições de vida, mais do que sujeitos hipertrofiados pela intriga. Curiosamente, Benjamin assinala também a centralidade, nas peças de Brecht, de um tipo de personagem não-participante, também descrito como um “observador impassível” ou um “pensador”, dotado de um aspecto não-dramático (BENJAMIN, 2007, p.149).

Certamente, causa estranhamento a centralidade dessa figura que mais observa do que luta para construir o próprio destino. Poderíamos assinalar e criticar a passividade da postura do protagonista Suleiman – e também a da personagem de seu pai em *O que resta do tempo...*. Afinal, eles parecem desprovidos das formas de consciência que se traduziriam em ação e que modificariam o próprio contexto no qual estão inseridos. Ambos abstêm-se da luta armada. Para seguir na terminologia de Rancière, as performances “passivas” de Fuad e do filho suspendem qualquer cadeia de efeitos. Contudo, é nesse posicionamento diante do que se desdobra à sua frente que Suleiman recusa o jogo binário da violência. Os *gestos* do protagonista não são respostas alienadas ao que se vive. Ao contrário, são modos de ação que refutam a lógica dos esquemas sensório-motores de Deleuze porque negam a participação em sistemas de ação e reação, violação e vingança.

É necessário ter cautela ao abordar o método de construção fílmica do cineasta. Nesse sentido, o conceito de gesto nos ajudar a entender que a postura do protagonista Suleiman talvez seja melhor compreendida como a proposição de uma outra forma de ação dramática e não, como anulação da mesma por uma tendência à passividade ou à inércia. Ao recusar o esquema de produção clássico da ação dramática, cujo funcionamento foi minuciosamente explicado por Deleuze, o personagem principal das obras de Suleiman se aproxima da figura de um operário que deixa de trabalhar a serviço do andamento da maquinaria narrativa. Como bem nos lembra Rancière, numa descrição muito oportuna para nossa reflexão, a greve geral dos trabalhadores é um “equivalente exemplar da ação estratégica e da *inação* radical” (RANCIÈRE, 2013b, p.XVI, grifo nosso). Ou seja, a ausência de ação é também uma ação, uma escolha, um modelo de engajamento que, no caso de Suleiman, sabota a realidade naturalizada em seu terror e violência.

Ao escrever sobre o melodrama, Deleuze apresenta uma descrição concisa sobre o realismo cinematográfico – “o que constitui o realismo é simplesmente isto: meios e comportamentos, meios que atualizam e comportamentos que encarnam” (DELEUZE, 1983, p.196). Produzido pelos gestos, o esfacelamento do realismo na obra de Suleiman tem, por objetivo, justamente a recusa de uma determinada relação entre meio e comportamento.

Podemos, agora, olhar de outra forma para as agressões e confrontos representados nos longas-metragens do cineasta. Eles sumarizam uma violência pervasiva que impregna o universo diegético de maneira quase totalizante. Contra esse modelo de “encarnação” no mundo, os protagonistas dos filmes – quase sempre a figura de Suleiman – optam por um recolhimento. Esse não equivale a um desejo de subtrair-se ou de se esquivar do local do conflito. Antes, cria formas de presença *gestuais*, que denunciam a perversa impossibilidade de estar no local sem estar em conflito.

A comparação com o melodrama é pertinente não apenas porque o gênero simboliza o realismo e a imagem-movimento a que vertentes do cinema contemporâneo se contrapõem. Conforme descreve o norte-americano Ben Singer, o gênero é marcado tanto pela instauração de antagonismos entre vilões e mocinhos, quanto pela interpretação desmesurada, que exacerba as emoções vividas pelos personagens (SINGER, 2001). Ora, as duas características estão ausentes da obra de Suleiman e sua falta é significativa, pois parece fruto de opções estéticas que são também decisões políticas. Por um lado, identificamos que os métodos de Suleiman rejeitam as rivalidades fáceis, até mesmo para problematizar as tensões e a violência internas à sociedade palestina. Por outro, a recusa a um método naturalista de encenação dá ao corpo cênico um outro peso, que exige modos inesperados de relação entre espectador e sujeitos filmados.

Vincent Amiel escreve sobre a potência dos gestos no cinema, mas como instantes de movimentos e pulsões do corpo que suspendem a ação dramática para tornar sensíveis a densidade e o ritmo próprio de sujeitos desejantes e performáticos (AMIEL, 1998). A partir do cinema do norte-americano John Cassavetes, o crítico e teórico da imagem elabora um elogio dessas figurações que, ao privilegiarem as experimentações do corpo, ignoram princípios clássicos da representação cinematográfica – tais como a explicitação das causas e dos traços psicológicos que preenchem de sentido as ações dos personagens e as encadeiam numa sequência de durações que favorecem o andamento da narrativa.

Essa organização do sensível, segundo Amiel, desdobra uma estética própria em Cassavetes: o corpo que deixa de ser narrativo convoca a câmera a se aproximar para fazê-lo transbordar do quadro, que não mais engloba os espaços de conjunto, adequados à apresentação de histórias e de seus múltiplos elementos associados por causalidades e sociabilidades previsíveis. A ênfase no corpo e nas agitações de suas partes pulsantes não apenas dispensa o imperativo de orientar o espectador quanto à contiguidade (ou não) dos espaços filmados, como também desestabiliza o tempo da narrativa, distendida para dar vazão a esses momentos de esgotamento e dispêndio.

Em Suleiman, a primeira impressão que se tem é de que estamos diante do inverso do que encontramos em Cassavetes: corpos cujas pulsões se esgotaram e que se tornaram apenas residuais. Como abordamos acima, trata-se de gesticulações de uma *mis-en-scène* minimalista. O termo minimalista se refere aqui ao comedimento das gesticulações e movimentações dos corpos, bem como às expressões afetivas modestas e mínimas. Nem por isso, porém, o trabalho da câmera e dos corpos em cena inexistem. Os enquadramentos excessivamente frontais, por exemplo, são respostas à encenação dos gestos que implodem a ação dramática dos filmes de Suleiman. Tanto o palestino quanto Cassavetes chegam a um objetivo comum – a afirmação de uma forma de presença radical capaz de dar aos corpos não uma centralidade narrativa, mas um peso independente que não responde às expectativas da imagem-movimento. Longe de ter uma importância menor, o jogo com os corpos filmados na obra de Suleiman serve para desmontar a dialética da ação e da passividade e também para traduzir um estado de esgotamento, como se o fracasso dos esforços anteriores pela libertação da Palestina tivessem exaurido as energias dos personagens, sobretudo dos familiares do diretor.

Diríamos que há três regimes interdependentes de visibilidade do corpo em Suleiman. O primeiro dá a ver os acontecimentos *nonsense* e banais que representam a violência e que constituem as visões subjetivas, mas desencarnadas, resultantes da perambulação do protagonista. O segundo interpõe às imagens do primeiro os gestos – a silhueta imóvel que a tudo testemunha com olhares oscilantes, entre o escrutínio, o deboche, a melancolia e o desinteresse. Cabe frisar: sem o primeiro, não é possível haver gesto, pois são as situações anônimas, repetitivas e hostis que compõem o quadro contra o qual Suleiman vai se impor; sem o segundo, as possibilidades da vidência, por mais descentrada que seja, e do gesto como resistência também se perderiam, pois os filmes não passariam de sucessões de imagens do mundo sem que um posicionamento no interior do universo diegético fosse possível.

O terceiro regime pode ser tomado como uma variação do primeiro. Todavia, no lugar das encenações disparatadas, esse último mecanismo de visibilidade tem, por objeto, os corpos autênticos dos pais de Suleiman. Sua mãe e seu pai são filmados predominantemente em momentos de descanso ou de ócio. São ocasiões que parecem esvaziar o presente e eliminar qualquer horizonte de futuro. Esses são instantes que figuram, com mais contundência, o arrefecimento da resistência e o pessimismo frente à inexorabilidade do conflito israelo-palestino. Perto do final da vida, os pais de Suleiman se dão conta de que sua trajetória fora atravessada pela sucessão de guerras e por um contínuo estado de vigilância, mesmo sendo eles árabes moradores de Israel. Isso fica mais claro com a narrativa histórica

de *O que resta do tempo...*, filme ao longo do qual acompanhamos o paulatino distanciamento de Fuad da luta armada. Mesmo na primeira parte do filme, o pai de Suleiman e seus companheiros de guerrilha são vistos sentados enquanto tropas inimigas e tanques circulam por Nazaré para tomar a cidade. Fuad e os camaradas não se movem, presos que estão numa certa letargia desperta, estado que vai se agravando ao longo da obra até o adormecer final. Em certa medida, o comportamento do personagem durante a invasão também pode ser compreendido como uma crítica irônica à tendência do dispositivo cinematográfico em servir a reações da história que não alteram seu curso. O cinema não é capaz de mudar o que passou, de modo que a encenação verossímil do passado perde seu sentido quando não é mais do que uma repetição do fracasso.

O terceiro regime não é, de modo algum, exclusivo à última parte da trilogia. Ao contrário, já é operado em *Crônica de um desaparecimento*. Basta lembrar a cena final desse filme, em que o casal adormece enquanto a televisão toca o hino nacional de Israel. Com seus ancestrais, Suleiman atinge um patamar distinto na representação dessa densidade do corpo que reivindicamos para falar dos gestos do protagonista; pois seus pais mal conseguem viver como videntes. Chegamos à exaustão – e ao fim – do corpo.



Figura 6 - Repetições de situações banais em *Intervenção Divina*.

Amiel aponta que o gesto carrega em si o paradoxo de ser tanto puro ato e expressão do corpo, quanto signo que remete a uma variedade de sentidos. Essa posição intersticial permite ao autor celebrar as pulsões do cinema de Cassavetes e, ao mesmo tempo, fazer sua

crítica, associando a centralidade que elas adquirem na obra do diretor norte-americano ao hedonismo e imediatismo contemporâneos. Se esses corpos estranhos à continuidade e à contiguidade narrativas nos dão mais liberdade para pensar suas formas de presença, gostaríamos, então, de afirmar que o esgotamento das figuras paternas de Suleiman evoca “o lancinante sentimento de um mundo desfeito – não apenas perdido; desfeito” (OZ, 2012, p.112). Há uma dor não dita na personagem de sua mãe, cuja vida perde o sentido quando o marido vem a falecer. Há um desencantamento implacável em Fuad, ao menos em sua persona vivida pelo ator Saleh Bakri em *O que resta do tempo...* É como se a lembrança da morte e da derrota fosse um fardo do qual não fosse possível se livrar. Não há possibilidade de recuperação: as fronteiras foram desfeitas, a família foi desmanchada e a vida, também.

## 2.5 Conclusão

Gertz e Khleifi argumentam que a noção de trauma é conceito-chave para compreender as formas de pertencimento imaginadas na produção cinematográfica palestina. A respeito das consequências da *Nakba* para o povo palestino, escrevem:

“...uma vez que o objeto perdido (a casa, a nação, a família) permanece vivo na consciência como se ainda existisse e porque os eventos passados emergem no presente como se eles perpetuamente ocorressem, o tempo para. O passado substitui o presente e o futuro é percebido como um retorno ao presente (...) Quanto mais problemático é o presente e quanto mais a violência se repete, atingindo aqueles que ainda não esqueceram o trauma inicial, mais difícil é libertar-se desse ciclo vicioso” (GERTZ & KHLEIFI, 2008, p.3).

Nos dois primeiros filmes da trilogia de Suleiman, o passado de sofrimento e expropriação é vislumbrado apenas de forma indireta, pelo presente da ocupação que representaria os desdobramentos da Guerra de 1948. É em *O que resta do tempo...* que o cineasta se defronta diretamente com a memória de seu povo, que é também a sua própria e de sua família.

Rastegar aponta que a repetição das banalidades cotidianas nos três filmes reflete a condição traumática da experiência palestina, fadada a permanecer e habitar os espaços de um interstício, entre as guerras anteriores e uma resolução concreta que parece nunca chegar para o conflito (RASTEGAR, 2015, p.104). A esse respeito, o mesmo autor observa diferenças entre *Crônica...*, *Intervenção...* e *O que resta do tempo...* Comportando uma extensão temporal que não apresenta um presente congelado e repetitivo e sim, seis décadas de confrontos e derrotas, a terceira obra da trilogia acentua a imobilidade do tempo político, cuja passagem não traz soluções para os palestinos. A reprodução do mesmo atravessa anos e

gerações, exacerbando a inexorabilidade do impasse e uma certa claustrofobia que envolve a vida nesse estado de suspensão e indecisão.

Ao escrever sobre a densidade do corpo na obra de Cassavetes, Deleuze faz um comentário sobre a temporalidade criada em seus filmes que poderia ser transposto para a nossa análise: “esse corpo não está nunca no presente, ele contém o antes e o depois, o cansaço, a expectativa” (DELEUZE, 1990, p.230-234 ou em AMIEL, 1998, p.72). O corpo da personagem de Suleiman também é esse que não escapa à atualidade, mas tampouco consegue pertencer a esse tempo. Trata-se de um presente ausente, e o comentário do filósofo francês vai ao encontro das observações da pesquisadora Refqa Abu-Remaileh, a respeito dos dois primeiros filmes da trilogia do palestino: “há uma insustentável fusão de tempos em um presente palestino onde o passado e o futuro buscaram refúgio. A ideia de retorno, à qual os palestinos se agarram encarecidamente, cria uma espécie de tempo cíclico, oposto ao tempo linear” (ABU-REMAILEH, 2008, p.14).

A melancólica ironia é de que o congelamento do tempo presente é contraposto ao implacável envelhecimento dos pais de Suleiman, cuja fragilidade e morte são tematizadas em todos os filmes. Em *O que resta do tempo...*, inúmeras insinuações antecipam a morte de Fuad e da mãe de Suleiman, como o momento em que o pai salva um soldado israelense e desaparece em meio à fumaça do caminhão tombado. Ou o alerta de um militar durante a tomada de Nazaré: “Desapareça ou eu atiro!”. Ou quando o adolescente Suleiman leva o pai do hospital para casa e observa Fuad adormecer no carro, enquanto ouve a mesma canção reproduzida numa vitrola roubada por militares de Israel durante a Guerra de 1948. O desaparecimento inevitável da família assinala o desaparecimento dos vínculos do próprio diretor com a terra natal.

Contudo, também surgem momentos de esperança, por menores e fugazes que sejam. Em *Intervenção Divina*, o relacionamento amoroso entre Suleiman e uma mulher que ele encontra na fronteira entre Ramallah e Jerusalém pode ser visto como superação da fragmentação do povo palestino – entre árabes israelenses e cidadãos de outros territórios, como a Cisjordânia. É a mulher que se converte em heroína e destrói o *checkpoint* na estrada em uma cena que apela ao imaginário para enfrentar as humilhações observadas na fronteira. Contra essas agressões, é evocada ainda a delicadeza dos amantes que tocam as mãos uns dos outros num gesto mínimo, que aponta para a possibilidade de alianças moleculares inesperadas.

Em *O que resta do tempo*, esses laços se formam entre palestinos unidos pelo consumo de uma cultura pop global e também entre imigrantes de uma contemporaneidade



difusa – representados pela enfermeira asiática da mãe de Suleiman – e os habitantes de Nazaré. A cena final mostra um grupo de amigos vestidos como rappers norte-americanos à espera de um companheiro que foi preso e levado para o hospital. Algemado, o colega arrasta o oficial israelense ao qual está atado, quando se espera que o oposto ocorra, em mais um pequeno modo de insubordinação que satiriza o opressor.

Gertz e Khleifi fazem uma observação acertada ao indicar que o trabalho da câmera muda quando Suleiman decide pôr em cena certas dramatizações *nonsense* que abandonam o campo dos gestos. É o caso, por exemplo, do combate posterior entre a mulher transformada em ninja e soldados de Israel. Adotam-se aí códigos tradicionais dos filmes de ação para compor imagens que “parecem (mais) tiradas de videogames do que do mundo real” (GERTZ & KHLEIFI, 2008, p.181), ou seja, pertenceriam apenas à esfera da imaginação, mas não ao domínio de uma ação engajada concreta. O mesmo pode ser dito sobre o salto com vara do cineasta sobre o muro que separa Ramallah de Israel; apesar da *mise-en-scène* que lança mão da frontalidade recorrente dos planos, a câmera inevitavelmente muda de posição para melhor capturar o movimento e a ação. Assim, vemos como, para cada regime de visibilidade do corpo, um modo de filmar se revela mais adequado para Suleiman.



Figura 7 - Durante treinamento, israelenses se deparam com uma ninja que encarna a resistência palestina.

Na obra do cineasta, a impressão geral é de que o que está em jogo é a permanência dos palestinos em seu território. Samera Esmeir aponta que a presença dispersa e insistente desse povo “constitui um fio capaz de nos levar ao momento no qual a Palestina foi arruinada.

Eles encarnam a sobrevivência da Palestina e, contudo, também significam sua morte” (ESMEIR, 2003, p.25). A morte, porém, não parece ser um problema insuperável na trilogia de Suleiman. Ou melhor, ela é evidentemente uma questão que se manifesta na família, mas que não indica a aniquilação do povo palestino. Prova disso são os ressurgimentos dos corpos que observamos, por exemplo, em *Intervenção Divina*, quando a mulher amada pelo personagem retorna, depois de desaparecer, na forma de uma super-heroína. Ou ainda, na elipse entre a primeira e a segunda partes de *O que resta do tempo...*, pois a passagem retoma a figura de Fuad logo após este ser jogado de um precipício. Também no terceiro filme, parece haver sempre alguém presente para suprir os ausentes: os amigos de Suleiman se reúnem no mesmo bar de onde, décadas atrás, os companheiros de guerrilha de Fuad assistiam à tomada de Nazaré. As viagens de Elia Suleiman à sua terra natal talvez sejam o retorno maior desse corpo palestino que está sempre voltando para reivindicar o que lhe é seu. Contudo, como vimos, trata-se de um corpo que se desloca sem eixo ou sentimento de pertencimento pleno a determinado ponto no espaço. Trata-se de um sujeito que percorre trajetórias pouco lineares e assimiláveis. Trata-se, em suma, de alguém que não está satisfeito em casa, mas que não pode construir um novo lar na terra onde nasceu. O cineasta está fadado a um existência exílica, aquela que habita “logo adiante da fronteira entre ‘nós’ e os ‘outros’”, onde se encontra “o perigoso território do não-pertencer” (SAID, 2001, p.49).

Com seus gestos, Suleiman recoloca a intransigência desse corpo sem lugar que encarna uma alteridade a ser expurgada por certos projetos para o Estado de Israel. Essa afirmação da alteridade é assumida pelo cineasta, que tampouco deseja ver nascer uma Palestina fechada em si mesma: “além do exército e do governo, por que as pessoas olham para o cinema para reforçar a imagem nacional e seu corolário, a imagem negativa do outro? A alteridade pode, às vezes, ser o oposto – fascinação e desejo” (BOURLOND, 2000, p.99). A marca da obra de Suleiman é também seu rosto inexpressivo, máscara de um corpo que perpetuamente interpela o outro – o perpetrador da violência e o espectador –, como se questionasse até quando palestinos e israelenses viverão se destruindo. Possivelmente, até seu desaparecimento mútuo.

### 3 Visões impossíveis: guerra e cinema no Líbano

*“Eu olhava pensativamente o ferro.  
O ferro queimado. O ferro fragmentado,  
o ferro vulnerável como a carne [...]  
Pedras. Pedras queimadas. Pedras fragmentadas.”*

- Marguerite Duras<sup>11</sup>

#### 3.1 ‘Quando você diz Líbano, as pessoas dizem guerra’

À frente, a estrada para Beirute. À esquerda, o Mediterrâneo, cujas águas azul-esverdeadas se tornam turvas quando encontram o pequeno trecho da costa libanesa onde toneladas de pedregulhos são trituradas e, em seguida, lançadas ao mar. O amontanhado de concreto e metal vem de regiões do Líbano acometidas por confrontos armados – a Guerra Civil, que se estendeu de 1975 a 1990, e outra mais recente, de 2006, entre grupos xiitas e o Estado de Israel. São – ou melhor, eram – prédios da capital e de outras localidades que foram tão danificados pelos conflitos a ponto de terem de ser demolidos para dar lugar às obras de reconstrução do país. No litoral, tratores circulam entre as pilhas de destroços, selecionando materiais que poderão ser reaproveitados e descartando o restante das ruínas disformes.

Registrado pelos diretores libaneses Joana Hadjithomas e Khalil Joreige para o longa-metragem *Eu quero ver* (2008), esse espetáculo maquínico de decomposição artificial e acelerada é vislumbrado por espectadores inusitados que, no filme, decidem visitar o sul do Líbano para observar in loco, ao vivo e sem mediação, a devastação da guerra de quase onze anos atrás. A plateia peculiar é composta pela atriz francesa Catherine Deneuve e pelo também ator Rabih Mroué, libanês. Após se conhecerem em Beirute, eles deixam a cidade e viajam de carro à porção meridional do território, chegando até a fronteira com Israel. No caminho, conhecem o subúrbio da capital e também um antigo vilarejo, onde residia a família de Rabih.

A jornada é motivada pelo desejo de Deneuve de ir ao encontro da destruição – o título do filme é enunciado pela artista no início da narrativa como uma vontade imperiosa que deverá ser cumprida mesmo a contragosto de seus assessores. A favor da estrela de cinema, estão Hadjithomas e Joreige, que explicitam a premissa da produção: a atriz percorrerá um

---

<sup>11</sup> Ver DURAS, 1972.

determinado trajeto acompanhada de Mroué e de uma equipe de filmagem responsável por documentar o passeio. Às câmeras, portanto, caberia apenas a captura dos encontros espontâneos entre os dois artistas e também entre cada um deles e os objetos de seus testemunhos, aquilo que Deneuve quer ver.

A paisagem descrita acima é uma das que são contempladas pelos dois viajantes ao longo do trajeto. Trata-se de um cenário que se emprestaria facilmente à descrição contida na epígrafe que abre este segundo capítulo – um trecho do relato feito pela protagonista de *Hiroshima, mon amour* (Alain Resnais, 1959) a seu amante japonês. “*Pedras... pedras misturadas...*”, lamenta Rabih, ao constatar que as edificações ficaram tão desfiguradas que já não é mais possível reconhecer móveis, cômodos, casas, enfim, qualquer uso humano que indicaria um resquício do povo vítima dos bombardeios. O esforço higienizante por trás do despejo dos resíduos no oceano preocupa o ator libanês:

“É como se tivéssemos querido afastar a cidade, escondê-la, enterrá-la no mar. É estranho... Faz-me lembrar uma imagem. Uma cidade encalhada na margem, como uma baleia, um monstro defeito que já não pode se mexer, um corpo deitado ali, a apodrecer longe dos olhares. Em breve, a cidade repousará debaixo d’água, silenciosa, muda. E nós já começaremos a esquecê-la”.

O que perturba Rabih é a eliminação permanente dos vestígios da(s) guerra(s). É como se os traços materiais do conflito constituíssem uma reminiscência incômoda que precisa desaparecer; e a memória da violência devesse ser ocultada, reprimida. Em *Eu quero ver*, a busca dos protagonistas pela visão da catástrofe nada contra a corrente de revitalização que se insinua pelas imagens de Beirute e das estradas do Líbano. Guindastes, andaimes e esqueletos de novos edifícios se confundem com as ruínas remanescentes de uma nação que se assemelha a um interminável canteiro de obras.

O passado libanês recente e em estado bruto parece não receber o respeito decoroso e institucional de que gozam os escombros de Hiroshima, preservados no museu que a personagem de Resnais visita insistentemente – “*Quatro vezes no museu em Hiroshima*”. No entanto, os cuidados de conservação não garantem que o drama das bombas atômicas lançadas sobre o Japão seja compreendido pela visitante – “*As reconstituições, na ausência de outra coisa; as fotografias, na ausência de outra coisa; as explicações, na ausência de outra coisa*”, conta a francesa sobre sua ida ao museu. Essa “outra coisa” que permanece inacessível e faltosa remete aos limites da representação do real, quando esse é demasiadamente inconcebível, insuportável, absurdo; há algo que escapa às narrativas e às imagens. A negação do amante japonês é sintomática: “*Você não viu nada em Hiroshima*”.

É nesse sentido que os paralelos entre *Eu quero ver* e *Hiroshima, mon amour* ultrapassam a mera semelhança entre descrições figurativas das ruínas de nações distantes geográfica e simbolicamente umas das outras. Ambas as obras investigam as possibilidades do cinema diante da barbárie, num exercício metalinguístico que desnaturaliza a forma como lidamos com as imagens e o modo como partilhamos uns com os outros nossos olhares e experiências do mundo. A resposta de Rabih a Deneuve no final do filme ressoa o impasse entre os protagonistas de *Hiroshima...*: “*Você queria ver. Eu também quero ver, mas não consigo ver realmente*”. O que também é testado nos dois filmes é a capacidade do dispositivo cinematográfico em recuperar e tornar sensível um passado perturbador, considerado muitas vezes como da ordem do traumático<sup>12</sup>.

No Líbano, o interesse do cinema pela memória nacional vem de longa data. Lina Khatib, pesquisadora associada da Escola de Artes da Universidade de Londres, lembra que diretores se encarregaram de filmar e colocar em cena os desdobramentos da Guerra Civil desde o início dos confrontos no país. Ao longo de seus 15 anos de duração, o conflito doméstico, que, no entanto, contou com ampla participação de forças externas<sup>13</sup>, deixou cerca de 90 mil mortos – dos quais aproximadamente 20 mil foram sequestrados ou desapareceram e, portanto, são considerados mortos – e outros 100 mil severamente feridos<sup>14</sup>. A Guerra Civil levou ao deslocamento forçado de quase 1 milhão de pessoas, ou dois terços da população

---

<sup>12</sup> Jalal Toufic traça um paralelo entre as experiências-limite da guerra, do genocídio e da destruição em massa e os conceitos de trauma, cultura e tradição em *Le retrait de la tradition suite au désastre démesuré* (TOUFIC, 2011). O termo trauma também é recuperado por Lina Khatib para abordar o conjunto da produção cinematográfica do pós-guerra em *Lebanese cinema: imagining the civil war and beyond* (KHATIB, 2008).

<sup>13</sup> O conflito de 1975-1990, embora descrito como a Guerra Civil libanesa, teve ampla participação de atores externos e grupos que não faziam parte da sociedade libanesa – como o movimento de resistência da Palestina – e algumas de suas causas dizem respeito a alianças e afinidades políticas de segmentos nacionais com outros países do Oriente Médio. A Guerra tem início em um contexto de fragilização do Estado e de recrudescimento das rivalidades entre as diferentes confissões organizadas em entidades armadas – o Exército Libanês, composto por maioria muçulmana xiita, mas com apoio de outras seitas religiosas; as Forças Libanesas, compostas por cristãos falangistas de direita; o Exército do Sul do Líbano, de cristãos apoiados por Israel; o grupo Amal, milícia de xiitas que inicialmente apoiavam a Organização pela Libertação da Palestina; o Hezbollah, também de xiitas; a milícia drusa; e outros segmentos políticos-paramilitares. De 1970 a 1982, o Líbano havia se tornado o epicentro da resistência palestina organizada. O estopim da Guerra, em 1975, envolve incidentes entre falangistas e palestinos, que provocam uma escalada de tensões até 1976, quando lideranças cristãs se opõem abertamente à presença palestina em solo libanês, precipitando uma nova série de operações militares e ataques entre grupos armados. Potências regionais e globais, como Síria, Israel e Estados Unidos, participariam de diferentes fases do conflito, lançando mão de intervenções militares e invasões ao território libanês, bem como financiando e equipando entidades armadas. Para informações mais detalhadas, ver a edição de nº 162, v.20, do *Middle East Report*, publicada em janeiro/fevereiro de 1990. Disponível em <http://www.merip.org/mer/mer162>. Acessado em 10 de maio de 2017. Ver também O’BALLANCE, 1998 e SUNE, 2011.

<sup>14</sup> Números sobre mortos, feridos, deslocados e desaparecidos variam significativamente de acordo com as fontes. Haugbolle Sune, da Rede de Pesquisa em Violência de Massa e Resistência da SciencesPo, lembra que a imprensa internacional divulgou e repetiu amplamente o número de 150 mil mortos ao longo de todo o conflito, sem que a informação tenha sido devidamente verificada. Adotamos as estatísticas compiladas por Boutros Labaki e Khalil Abou Rjeily em *Bilan des guerres du Liban. 1975-1990*, publicação de 1994 da editora L’Harmattan, de Paris.

libanesa à época. Atentados com carros-bomba e explosivos plantados fizeram cerca de 3 mil vítimas, das quais a maioria era de civis. No mesmo período, ao menos 49 líderes políticos e religiosos foram assassinados (SUNE, 2011). A partir de ampla revisão historiográfica do conjunto da produção audiovisual do país, Khatib aponta que:

“Nos últimos 30 anos, o cinema libanês atuou como um comentador do desenvolvimento do conflito sectário no Líbano; da normalização da guerra; da reconstrução do Líbano no período pós-guerra; e do modo como a guerra ainda espregueira cada canto do Líbano de hoje” (KHATIB, 2008, p.XVII).

Segundo a autora, a centralidade da tragédia na criação cinematográfica fez do cinema uma das poucas arenas da vida pública libanesa onde a realidade grotesca da guerra foi confrontada, onde os problemas de fragmentação social foram abordados e onde “a história foi narrada, questionada e, às vezes, condenada” (KHATIB, 2008, p.XV). Khatib argumenta ainda que a obsessão de certos cineastas com as tensões que atravessaram o Líbano é “uma expressão indireta da instabilidade social e política que ainda permeia” o país (KHATIB, 2008, p.179).

De fato, em meados dos anos 1990, novos assassinatos políticos reanimaram rivalidades internas<sup>15</sup>; eleições foram fragilizadas pelo boicote de setores significativos da sociedade libanesa<sup>16</sup>; e Israel retomou ofensivas militares e políticas contra o Líbano<sup>17</sup>. Quase uma década e meia após o término da Guerra Civil, em fevereiro de 2005, o ex-primeiro-ministro Rafic Hariri foi morto em um atentado à bomba que deixou 21 mortos em Beirute. O ataque foi o estopim de uma série de manifestações de cunho nacionalista, divididas, porém, entre vertentes contra e a favor da influência síria no país<sup>18</sup>. Agrupados sob o nome Revolução do Cedro, protestos levaram à saída de governantes do poder e à realização de novas eleições em maio daquele ano.

<sup>15</sup> O historiador brasileiro Murilo Meihy lembra o assassinato de Dany Chamoun, liderança cristã maronita e filho do ex-presidente Camille Chamoun, entre outros de civis maronitas e também xiitas que foram vítimas de atentados atribuídos a Samir Geagea, antigo líder das Forças Libanesas. Geagea foi condenado a quatro prisões perpétuas, mas anistiado em 2005 (MEIHY, 2016, p.75-76).

<sup>16</sup> Meihy lembra que as eleições de 1996 foram marcadas por um grande número de abstenções e por um boicote programado de movimentos e clãs maronitas (MEIHY, 2006, p.76).

<sup>17</sup> Lembremos, por exemplo, da Operação Vinhas da Ira, iniciada por Israel em 11 de abril de 1996, após um ataque do Hezbollah que deixou um soldado israelense morto e outros três feridos. Ao longo de 17 dias, a força aérea israelense bombardearia o Líbano, incluindo Beirute – a capital não era atacada por Israel desde 1982. A ofensiva precipitou confrontos diretos com o Hezbollah e o conflito forçou mais de 300 mil libaneses e outros 30 mil israelenses a deixar suas casas por razões de segurança. Fontes oficiais indicam que as batalhas e investidas militares deixaram 154 civis libaneses mortos e outros 351 feridos. Sessenta e dois civis israelenses e dois soldados israelenses ficaram feridos. Para mais informações, consultar o relatório da Anistia Internacional: <https://www.amnesty.org/download/Documents/168000/mde150421996en.pdf>. Acessado em 1º de maio de 2017.

<sup>18</sup> Forças militares sírias ocuparam o Líbano por 29 anos, de 1976 – quando tropas sírias cruzaram as fronteiras da nação vizinha para aí intervir como forças de paz – até 2005 – quando os efetivos deixaram o país do Cedro após o assassinato de Rafic Hariri e as subsequentes manifestações populares contra a presença síria.

Em 2006, o sequestro de dois soldados israelenses pelo Hezbollah precipitou mais um confronto com Israel. De 12 de julho a 14 de agosto, ofensivas israelenses por ar e por terra provocaram a morte de cerca de 1,2 mil pessoas – das quais um terço era de mulheres e crianças – e forçaram quase 1 milhão de libaneses a abandonar seus lares. Desse contingente, que representava à época mais de um quarto da população do Líbano, 735 mil indivíduos foram considerados deslocados internos, ou seja, pessoas que fugiram das regiões afetadas pela violência, mas permanecerem dentro dos limites do território nacional. Duzentos e trinta mil libaneses saíram do país em busca de segurança na Síria, na Jordânia, no Chipre e em nações da região do Golfo<sup>19</sup>.

Em maio de 2008, o Líbano foi palco de uma nova onda de confrontos armados de caráter sectário. Integrantes do Hezbollah tomaram o controle do oeste de Beirute em uma investida contra o governo nacional. Ao longo de dez dias, a violência entre diferentes milícias e facções se alastrou pela região montanhosa ao redor da capital, e embates também foram registrados em Trípoli. Mais de 80 pessoas foram mortas e 200 ficaram feridas durante a sucessão de episódios de violência, que foram considerados os mais sangrentos desde a guerra dos anos 1970 e 1980.

Ao comentar a relação entre sua obra e a história do país em entrevista concedida em 2006 a Khatib, Joana Hadjithomas sugere que as discordâncias responsáveis pela eclosão da Guerra Civil continuam presentes na sociedade libanesa:

“Nossos filmes falam sobre o presente e sobre como podemos viver nele. Esse presente está ligado ao passado e à memória. Mas como é possível que não consigamos viver no presente? (...) O fato de que a guerra *aconteceu* significa que os problemas estavam lá *antes* da guerra. Para nós, os problemas ainda estão aqui. É a mesma formação social” (KHATIB, 2008, p.XXII).

Lido em retrospectiva, o comentário da cineasta soa como um prenúncio macabro da crise de maio de 2008. Hadjithomas parece apontar para a necessidade de uma ruptura radical com um ciclo de hostilidades que se prolonga indefinidamente. É como se a frase de Sami Habchi<sup>20</sup>, outra figura proeminente do cinema libanês, fosse constantemente reatualizada: “Havia um certo tipo de vida chamado ‘Líbano’; mesmo agora, quando você diz ‘Líbano’, as pessoas dizem ‘guerra’” (KHATIB, 2008, p.XXI).

Nos últimos anos, a guerra na Síria, iniciada em 2011, trouxe desafios inéditos para o Líbano, que acabou se tornando a nação com a terceira maior população absoluta de refugiados em todo o mundo. O confronto no país vizinho levou à fuga de 1,1 milhão de sírios

<sup>19</sup> Dados de avaliação do Escritório das Nações Unidas de Coordenação de Assuntos Humanitários (OCHA). Disponível em: [https://docs.unocha.org/sites/dms/documents/lebanon\\_lesson\\_learning\\_review\\_final.pdf](https://docs.unocha.org/sites/dms/documents/lebanon_lesson_learning_review_final.pdf). Acessado em 10 de maio de 2017.

<sup>20</sup> Habchi ficou famoso por realizar *O tornado* (1992), filmado no imediato pós-Guerra Civil.



para o Estado libanês<sup>21</sup>. Atualmente, quase uma em cada cinco pessoas no Líbano é refugiada. A relação proporcional entre nativos e deslocados forçados vindos do exterior é a maior do planeta<sup>22</sup>, de acordo com o último levantamento do Alto Comissariado da ONU para Refugiados (ACNUR). Esses valores não incluem os cerca de 450 mil palestinos que vivem no país também como refugiados, segundo as Nações Unidas<sup>23</sup>.

Lina Khatib chegou a definir o cinema libanês como um cinema do trauma devido à recorrência da temática da Guerra Civil na produção cinematográfica nacional desde 1975. É como se o dispositivo cinematográfico tivesse sido colocado a serviço da função psíquica que Freud atribuiu à repetição nessas circunstâncias: “repetir um acontecimento traumático (em ações, sonhos, imagens) (serve) para integrá-lo a uma economia psíquica, a uma ordem simbólica” (FOSTER, 2014, p.127). No Líbano, o cinema tem funcionado como um “projeto de memória que dá voz a um passado silenciado”, configurando-se como um dos poucos espaços de reconciliação nos quais a violência é rememorada para pôr em pauta o sectarismo da sociedade (KHATIB, 2008, p.179).

Para o antropólogo e professor da Universidade de Leiden, Mark Westmoreland, o papel adquirido pela atividade artística no país está associado ao fato de que a guerra produziu uma crise de representação, que impossibilita narrativas sobre a violência no âmbito político. O impasse estaria associado sobretudo à amnésia institucional que, manifesta através de formas oficiais de censura, impede os diferentes segmentos político-confessionais de passar a limpo os danos da guerra (WESTMORELAND, 2008, p.50). Diante desse quadro, coube e cabe ainda a críticos da cultura, como artistas e cineastas, “encontrar outros meios de expressão que não os oficiais, factuais e objetivos” (WESTMORELAND, 2008 p.51).

Nosso interesse por *Eu quero ver*, que constitui o objeto de análise desse segundo capítulo, vem do fato de que a obra apresenta um movimento duplo e paradoxal quanto à tradição de um cinema libanês interessado na lembrança dos confrontos armados. Ao abordar

<sup>21</sup> Em maio de 2015, o governo libanês solicitou ao Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados (ACNUR) que suspendesse o registro de novos refugiados sírios que chegassem ao país. Até 6 de maio de 2015, data em que o ACNUR suspendeu as atividades de cadastramento, cerca de 1,1 milhão de refugiados sírios haviam sido registrados pela agência da ONU. Estimativas recentes recolhidas pelo ACNUR indicam que, segundo o governo, haveria 1,5 milhão de sírios vivendo no Líbano. Ver: [http://reporting.unhcr.org/node/2520#\\_ga=1.149296886.1532986628.1474126754](http://reporting.unhcr.org/node/2520#_ga=1.149296886.1532986628.1474126754). Acessado em 1º de maio de 2017.

<sup>22</sup> O último levantamento de abrangência comparativa global foi publicado pelo Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados (ACNUR) em junho de 2016: *Global Trends – Forced Displacement in 2015*. Trata-se do documento divulgado anualmente pelo organismo internacional. Disponível em: <https://s3.amazonaws.com/unhcrsharedmedia/2016/2016-06-20-global-trends/2016-06-14-Global-Trends-2015.pdf>. Acessado em 1º de maio de 2017.

<sup>23</sup> Dados da Agência das Nações Unidas de Assistência aos Refugiados da Palestina (UNRWA). Ver: <https://www.unrwa.org/where-we-work/lebanon>. Acessado em 1º de maio de 2017.



os desdobramentos da guerra de 2006, o filme se insere no panorama traçado por Khatib sobre a produção nacional contemporânea. Essa seria marcada por uma tentativa de refletir sobre a violência de dentro e de fora que teria sido responsável pela Guerra Civil e que permanece uma ameaça à sociedade libanesa. Contudo, o longa também escapa a essa mesma tendência ao propor uma reflexão mais radical sobre cinema e memória, olhar e trauma. Ao longo de nossa investigação, recorreremos a Jacques Rancière, Gilles Deleuze e Cathy Caruth para identificar como a obra de Hadjithomas e Joreige cria um interstício particular entre documentário e ficção, a fim de abordar a violência indizível da guerra e das suas consequências para os vínculos comunitários no Líbano.

### **3.2 Breve retrospectiva do cinema libanês**

Os primeiros filmes produzidos no Líbano datam dos anos 1930, o mesmo período em que o cinema aportou no centro da vida cultural de Beirute, onde salas de exibição foram abertas com uma programação que exibia sobretudo filmes sonoros e estrangeiros. Do início da década até o princípio dos anos 1950, oito filmes foram realizados em solo libanês – de comédias mudas a melodramas inspirados em musicais egípcios. É na década de 50 que surgem os primeiros grandes estúdios nacionais, responsáveis pela produção de melodramas centrados na representação do campo e do interior do Líbano – e pioneiros no uso do dialeto libanês. Até o fim do decênio, contudo, o cinema libanês permaneceria o fruto de “aventuras pessoais” e de “soluções individuais” para a falta de uma estrutura industrial de produção. Apesar do esforço em retratar algo como a realidade do país, críticos apontam que as obras do período insistiram em “representações simplistas” da vida na nação e deixaram de lado temas como a ebulição dos centros urbanos. O resultado foi a fabricação de uma imagem falsa, que encobria a realidade de um país à beira do abismo (EL-HORR, 2016, p.40).

Nos mesmos anos 1950, o Líbano acolheria técnicos e cineastas do Egito que competiriam com os libaneses por financiamento. A chegada de talentos estrangeiros ao país do Cedro contribuiria para a consolidação da indústria cinematográfica e, conseqüentemente, para a expansão da produção: em 1961, foram feitos seis longas-metragens no território nacional; em 1968, esse número chegaria a 18. O crescimento, porém, não foi sinônimo de fortalecimento de um cinema “nativo” e autoral. A maioria das produções feitas de meados dos anos 1950 até o final dos 1960 eram melodramas musicais e comerciais, produzidos no dialeto egípcio e dirigidos por diretores egípcios. Outra vertente de gêneros populares

explorada por produtores seria a dos filmes policiais, cópias rudimentares que reproduziam clichês hollywoodianos.

Somente na década de 1970, o panorama da produção começará a ser tingido de uma cor local, com o retorno de cineastas libaneses que haviam deixado o país para estudar Cinema na Europa. Entre os novos nomes da cena nacional, estavam Jean Chamoun, Maroun Baghdadi, Jean-Claude Codsí e Jocelyne Saab, diretores que, apesar do talento, depararam-se com um contexto marcado pela escassez de recursos e de público. Na avaliação de Khatib, foi a falta de financiamento que teria levado esses realizadores a dirigir inicialmente documentários e não, longas-metragens de ficção mais custosos. Com a eclosão da Guerra Civil, o cinema sentiu o impacto do sectarismo e dos confrontos armados, que fecharam salas de exibição e destruíram parte da infraestrutura do país necessária à manutenção de um fluxo razoável de produção cinematográfica. Em meio ao conflito, contudo, cresceu o cinema comercial de filmes de ação inspirados em modelos norte-americanos. Entre os expoentes dessa vertente, estavam os cineastas Youssef Charafeddine e Samir Ghosayni. De 1980 a 1985, 45 filmes foram feitos no Líbano – a maioria deles era de longas produzidos para atrair o grande público e obter bilheterias lucrativas. Alguns dos mais bem-sucedidos eram os dramas policiais que enfatizavam a importância da ordem pública.

Mas também houve espaço, ainda que marginal, para o surgimento de um nicho experimental, o qual reuniria cineastas interessados em abordar a realidade dos combates, bem como as perversas divisões da sociedade libanesa por trás da guerra. Segundo El-Horr, tratava-se de um cinema de autor que

“não esconde nada dos horrores, das injustiças, da violência das milícias, da ausência de forças da ordem e do barulho das granadas. O país está num caos total e é esse caos que é transmitido, um caos que vai até mesmo contaminar a própria narrativa. Enquanto o cinema comercial evita as filmagens em lugares em ruínas, o cinema de autor faz deles o seu cenário” (EL-HORR, 2016, p.66).

Desse movimento, participam Borhane Alaouié, de *Beirute a encontra* (1981), Maroun Baghdadi, de *Pequenas guerras* (1982), Jocelyne Saab, de *Uma vida suspensa* (1985). Esses e outros cineastas, como Jean Chamoun e Randa Chahhal, haviam realizado documentários e reportagens do início da Guerra Civil até os princípios dos anos 1980. Para os diretores dessa nova tendência que emergia na cena cultural libanesa, os filmes eram “concebidos como ferramentas de tomada de consciência, de denúncia” (EL-HORR, 2016, p.73). Para El-Horr, é a partir dos três filmes citados acima que se torna possível falar de um novo cinema libanês que rompe com a geração anterior, ainda aferrada a modelos narrativos clássicos. Em longas que exploram o atravessamento das relações humanas – amorosas, comunitárias,

intergeracionais, de pertencimento geográfico e cultural – pela violência e pelo sectarismo, esses realizadores compõem desavisadamente uma estética na qual “a guerra abalou os códigos dominantes do cinema (...) (e) a narrativa linear se tornou impossível” (EL-HORR, 2016, p.77).

Em um diagnóstico mais geral, podemos afirmar que as obras produzidas *durante* a Guerra representam o estado de calamidade do país através de situações menores – desencontros e desentendimentos entre personagens de diferentes regiões, origens, etnias, religiões – que funcionam como metáforas de um contexto político mais amplo. Também imaginam como as interdições ao livre movimento, a destruição e a divisão do território libanês aproximavam e distanciavam indivíduos; mas “os destinos (dos personagens) se cruzam e se reencontram para melhor se destruir e, ao fazê-lo, desconstruir a narrativa” (EL-HORR, 2016, p.88). As produções do período da Guerra Civil dão início a uma virada realista, que colocará a câmera na rua para confrontar a ficção ao sofrimento do povo. Nesse movimento, os filmes que se fazem são contaminados pela própria fragmentação da sociedade filmada: são intrigas inconclusivas, que se distendem na impossibilidade de desfechos satisfatórios e conciliatórios.

Com o fim do confronto fratricida, El-Horr observa um deslocamento no modo de construção fílmica predominante. A temática da guerra continua ocupando lugar central e privilegiado nos trabalhos de uma nova geração de diretores que, assim como os que os precederam, voltavam de exílios no estrangeiro após terem estudado Cinema fora do Líbano. Entre eles, destacam-se Ghassan Salhab, Ziad Doueri, Danielle Arbid, Joanna Hadjithomas, Khalil Joreige, Samir Habchi, Michel Kammoun e Nigol Bezgian. Contudo, com o término da guerra,

“torna-se possível falar dela como uma entidade mensurável, com um começo e um fim (...) Pode-se fazer dela (da guerra) uma narrativa, seguir uma curva dramática com suas continuidades e seu desdobramento, com tudo que uma narrativa clássica exige como desenvolvimento” (EL-HORR, 2016, p.88).

A avaliação da autora propõe que no pós-guerra, mesmo com a persistência de lacunas no entendimento sobre o conflito, os personagens do cinema de ficção se tornam menos opacos e têm suas trajetórias mais bem esclarecidas. Filmes como *Beirute Ocidental* (1998), de Ziad Doueiri, *A sombra da cidade* (2000), de Jean Chamoun, e *Bosta* (2005), de Philippe Aractingi, são exemplos de uma renovada tendência ao realismo, que organiza as narrativas em temporalidades mais consistentes. Nessas obras, os intervalos e períodos equivalentes aos desdobramentos da Guerra Civil são muito bem definidos pelas narrativas. Na maioria dos filmes do pós-guerra, os diretores atribuem aos personagens uma coerência psicológica e um

passado estabelecido responsáveis por motivá-los a ações determinadas, mesmo que essas não sejam capazes de impedir ou superar a tragédia.

É nesse contexto que o cinema, ao abordar os conflitos do passado, pôde ser usado como um “processo de lembrança e alerta” (KHATIB, 2008, p.XIX); ao dispositivo cinematográfico, coube a tarefa, fruto de um desejo dos próprios cineastas, de manter viva a memória da Guerra Civil. As imagens que recuperavam e reencenavam o período de crise contrastavam à época com a progressiva desaparecimento dos traços do conflito, provocada pelo início da reconstrução nos anos 1990 e por medidas políticas que eximiram de culpa antigos envolvidos nas atrocidades dos confrontos.

Parece sensato exigir do cinema um esforço político reparatório para um passado que foi ocultado pelas controversas leis de anistia e também pela especulação imobiliária. Contudo, corre-se aí o risco de exigir demais das imagens do cinema, e esse parece ser o impasse de críticos que, como Khatib, elogiam o papel “político” assumido pelo cinema nacional. À análise da pesquisadora, subjaz a exigência de que os filmes apresentem, em demasiada completude, a multiplicidade das relações de força que compõem a sociedade libanesa. Com essa régua, criticam-se os filmes que “ocultaram” e “silenciaram” o papel desse ou daquele grupo na Guerra ou que excluíram a responsabilidade pela Guerra do território nacional, atribuindo-lhe a outros países e a atores externos. A análise de *Eu quero ver* é, em parte, uma resposta a essa problemática, ocasionada pela tendência a cobrar do cinema uma narrativa definitiva, que poderia dar sentido, de uma vez por todas, à realidade. Se assim fosse, poderíamos dispensar a riqueza sensível da variedade de obras produzidas no Líbano em troca de um único longa-metragem que fosse o espelho fiel do real.

### 3.3 As visões de Hadjithomas e Joreige

*Eu quero ver* é o terceiro longa-metragem de Joana Hadjithomas e Khalil Joreige, cineastas que também trabalham, desde os anos 1990, como artistas plásticos. Os dois longas de ficção dirigidos anteriormente pela dupla – *Em volta da casa rosa* (1999) e *Um Dia Perfeito* (2005) – abordam dilemas e transformações da sociedade libanesa no período pós-guerra.

O primeiro acompanha o destino de um antigo casarão de Beirute que, no âmbito dos projetos de desenvolvimento e reconstrução do país, é escolhido para demolição. Em seu lugar, um shopping center será erguido. Tal como apontam Terri Ginsberg e Chris Lippard, o

filme tematiza os confrontos entre empreendedores, que visam ao lucro no contexto da modernização imobiliária da capital, e os ocupantes de antigas moradias, que são seduzidos por compensações financeiras modestas e levados a abandonar suas residências (GINSBERG & LIPPARD, 2010, p.35). A casa que dá nome ao filme é habitada por duas famílias, as quais recebem do novo proprietário um aviso para deixarem o local em apenas dez dias. A chegada do homem de negócios divide a vizinhança entre os que são a favor do empreendimento e os que são contra.

Khatib lembra que, nos anos 1990, algumas áreas do centro de Beirute foram selecionadas para serem reparadas e preservadas, conservando uma parte da memória da cidade. A maior parte da região, porém, deu lugar a novos edifícios. No filme, o idealizador do centro comercial deseja manter a fachada antiga da construção, mas o restante da estrutura, que ainda guarda as marcas dos confrontos armados e serve de residência aos habitantes, deverá ser destruído. Isso parece sugerir o desejo de que as relações do presente com o passado sejam puramente simbólicas e superficiais.

No entanto, o sectarismo da Guerra Civil perdura e é encarnado não apenas na disputa entre os moradores do bairro, mas também na figura caricatural de Maher, personagem que confessa a intenção de recorrer à milícia para impedir o arrasamento da propriedade. O comportamento anacrônico de Maher – que anda pelas ruas de Beirute fardado, entoando hinos ao lado de companheiros da mesma vertente política, e venera pôsteres de mártires colados em seu armário – é identificado por Khatib como uma forma de sátira de um passado no qual grupos armados detinham poder e controle sobre regiões da cidade. O humor, porém, não afasta a seriedade que o assunto das divisões internas à sociedade libanesa parece exigir; embora o irmão do personagem lhe diga que a “milícia acabou”, um dos amigos de Maher propõe que “a guerra pode ser feita sem armas” (KHATIB, 2008, p.161). O diálogo é uma alusão à perpetuidade de divergências domésticas que continuavam – e continuariam – a desestabilizar o Líbano.

Já a trama de *Um Dia Perfeito* gira em torno das tensões familiares entre Claudia e Malik, mãe e filho que lidam com o drama prolongado do desaparecimento de Riad, o marido da moça e pai do rapaz, durante a Guerra Civil. Ao longo dos confrontos, sequestros orquestrados por milícias eram recorrentes. A narrativa se desdobra no Líbano do princípio do século XXI, anos depois do sumiço do personagem, em abril de 1988. Claudia não deseja reconhecer o esposo como morto e leva uma vida que parece ter parado no tempo. O nome do filme é uma referência irônica ao dia em que a personagem e seu filho assinam os documentos

que atestam o falecimento de Riad. O procedimento burocrático, contudo, não é suficiente para pôr fim à presença intransigente do passado no presente.

Uma aproximação é possível entre Claudia e a mãe de Elia Suleiman em *O que resta do tempo...*: ambas não conseguem superar a morte de seus maridos e se entregam a um processo de rememoração do passado que acaba por distender a narrativa em repetições de situações banais. A libanesa acaricia as roupas de Riad ainda guardadas na casa e rearruma as vestimentas no armário em um gesto que muito se assemelha, simbolicamente, à mania da personagem do diretor palestino de rever a todo o momento uma antiga foto de Fuad. Assim como o escritório de Riad, a rotina de Claudia parece congelada no passado, ou melhor, suspensa em um limbo que reduz as possibilidades de ação dramática a essas atividades capazes apenas de reafirmar uma presença fantasmática do companheiro.

Ao contrário da mãe, Malik tenta se livrar desse vínculo problemático com o passado, mas suas perambulações insones e improdutivas por Beirute sugerem que ele também não consegue romper a suspensão do tempo na qual a família está imersa. O fracasso de seu relacionamento com uma jovem é sintomático da impossibilidade de habitar plenamente o presente. Khatib alinha *Um Dia Perfeito* a uma série de outros filmes do pós-guerra em que a juventude libanesa é representada recorrentemente por indivíduos que vagam sem rumo pela capital e se entregam a uma rotina de festas e uso de drogas: “eles não conversam sobre um futuro mais brilhante, mas parecem sempre assombrados por um passado persistente que colore a existência cotidiana” (KHATIB, 2008, p.161).

Ambos os filmes refletem sobre o legado problemático deixado pela Guerra Civil, que os próprios diretores testemunharam ao longo de suas vidas. Joreige conta que *Um Dia Perfeito* foi em parte inspirado pelo desaparecimento do próprio tio durante os confrontos. Nos anos 1990, a dupla de cineastas produziria duas obras de arte associadas ao contexto da reconstrução do país. *Wonder Beirut* (1997) é uma série de cartões-postais produzidos por um personagem/autor fictício nos anos 1960. Ao longo do conflito civil, o fotógrafo decide atear fogo às imagens, e o exercício piromaniaco de desfiguração “as torna conformes ao presente que ele vivia” (FRODON, 2008, p.32-33). Hadjithomas conta que o trabalho envolveu uma pesquisa minuciosa para que os danos às fotografias correspondessem à destruição real de partes da capital. O resultado foi a produção de “cartões-postais de guerra, que enviavam notícias do passado a um momento em que a política oficial era o apagamento e a negação” (FRODON, 2008, p.33). Há uma forte semelhança visual entre *Wonder Beirut* e a abertura de *Em volta da casa rosa*, que se inicia com a exibição de uma foto da Praça Burj. O registro fotográfico sai do quadro e retorna diversas vezes; nesse movimento de ida e vinda, a imagem

é atingida por projéteis que vão deixando buracos na fotografia até torná-la completamente irreconhecível.

Outra obra digna de nota é *Círculo de confusão* (1997), painel de 12 metros quadrados que apresenta uma fotografia aérea de Beirute recortada em 3 mil pedaços. Quem contempla o trabalho é convidado a retirar uma das peças do enorme quebra-cabeça. Por trás da imagem, há um espelho que reflete cada observador segurando sua respectiva imagem. No verso de cada foto, a frase “Beirute não existe” apontava para um “novo ciclo de desmaterialização e fragmentação da cidade” que não mais tem a ver com a devastação da guerra, mas que Joreige associa ao plano de urbanismo, responsável por tornar a cidade objeto da especulação imobiliária (FRODON, 2008, p.32). Segundo Hadjithomas, a participação do espectador deveria funcionar como um gesto simbólico de reapropriação do espaço urbano pelos seus habitantes. A obra aborda as mesmas questões que seriam posteriormente discutidas em um filme como *Em volta da casa rosa*. Em uma cena do longa-metragem, as notícias divulgadas pelo aparelho de rádio de um automóvel falam sobre como a reconstrução no centro de Beirute fez o trânsito parar e como o “barulho das obras substituiu o barulho das bombas” (KHATIB, 2008, p.76).

A guerra de 2006 não foi vivida diretamente pelos cineastas, que estavam na França a trabalho e não puderam retornar ao país de origem por causa das hostilidades. O contato mediado – pela televisão e outros meios de comunicação – com a realidade dos confrontos parece ter sido um dos pontos de partida da concepção de *Eu quero ver*. Antes de nos debruçarmos sobre as estratégias de construção fílmica por trás desse longa, retomaremos aqui questionamentos feitos pelos próprios cineastas diante da barbárie incessantemente difundida pela mídia.

### 3.3.1 Quando o insuportável se torna tolerável

*“As imagens eram de uma violência insana.*

*E sobretudo, nós não reconhecíamos mais o Líbano.”*

– Joana Hadjithomas, em entrevista a *Les inrockuptibles*<sup>24</sup>

Em entrevista a Clémentin Graminiès para o portal francês sobre cinema Critikat, Hadjithomas conta que a inspiração para *Eu quero ver* surgiu do excesso de representações

<sup>24</sup> Ver KAGANSKI & LALANNE, 2008, p.35.

midiáticas da guerra de 2006, “pois tratava-se de imagens muito duras, quase insuportáveis, muito espetaculares e, ao mesmo tempo, tínhamos o sentimento de que a tolerância diante dessas imagens aumentava e que ela não mudava a ordem das coisas” (GRAMINIÈS, 2008). A visibilidade demasiada com que meios de comunicação expunham o sofrimento do povo libanês levou a dupla de diretores a questionar as capacidades do dispositivo cinematográfico em situações onde o escrutínio das câmeras já impera sem considerar a complexidade das relações entre imagem e real:

“A televisão trabalha no (domínio do) afetivo, (há) algo de muito direto, que abala, mas que, simultaneamente, constrói uma distância. A mulher que aparece na imagem (televisiva) gritando e que não tem mais casa, ela não tem um nome, não tem uma história. A forte compaixão que ela provoca dura apenas o tempo de visão da imagem”, explica Hadjithomas em outra entrevista, para a revista *Les Inrockuptibles* (KAGANSKI & LALANNE, 2008, p.35).

O incômodo dos cineastas surge do inevitável apagamento das singularidades humanas, que aparecem na tela da TV e são reduzidas à “personagem da testemunha, do anônimo, como ‘um pedaço de vida’ ou como ilustração de um clichê” (FRODON, 2008, p.32). Há também a impressão de que a distância que separa os espectadores e as vítimas da guerra constitui um abismo intransponível no que tange ao engajamento do público em prol de mudanças políticas concretas, tal como sugere Hadjithomas:

“nós nos identificamos, mas permanecemos distantes. O cinema recupera, às vezes, os mecanismos da espetacularização (...) (isso) quer dizer que nós nos protegemos enormemente do que é necessário ver no mundo, o que explica certamente um modo de despolitização sob a forma de *viver ao lado* do mundo que nos cerca” (GRAMINIÈS, 2008).

Os realizadores lembram ainda que, dez anos antes da guerra, as imagens do massacre de Cana – fruto de outra investida militar de Israel, a Operação Vinhas da Ira – conseguiram produzir comoção e angariar apoio da comunidade internacional ao fim das hostilidades. Em 2006, forças israelenses provocarão mais uma matança na mesma cidade: 26 civis, dos quais 18 eram crianças, foram mortos por um ataque aéreo<sup>25</sup>. O registro visual do “intolerável”, porém, não foi suficiente para acabar com o conflito:

“J.H.: as imagens do massacre de Cana em 2006, dessas crianças mortas durante o sono, entregues dessa maneira à morte, essas imagens deveriam nos interromper, deveriam fazer as pessoas saírem às ruas. (...) K.J.: Sem dúvida, a natureza do conflito se transformou: hoje, as mortes de Cana são consideradas como ‘danos colaterais’” (HADJITHOMAS, JOREIGE & LEQUERET, 2006, p.45).

Se a brutalidade da guerra, revelada em sua crueza aos olhos do mundo, não é capaz de despertar a indignação necessária para acabar com a barbárie, é preciso criar “uma outra

<sup>25</sup> Números divulgados pela organização internacional Human Rights Watch. Ver: <https://www.hrw.org/news/2006/08/01/israel/lebanon-qana-death-toll-28>. Acessado em 1º de maio de 2017.



distância do real”, que será construída, em *Eu quero ver*, a partir da presença de “um corpo-ficção” inserido no local da catástrofe, diz Hadjithomas em entrevista (FRODON, 2008). Como explica a cineasta, “para nós, Catherine Deneuve representa o próprio cinema, ela (nos) permite perguntar se o cinema pode ajudar a ver novamente, se a ficção pode retornar a esses lugares” (FRODON, 2008, p.29).

Confrontar as possibilidades estéticas do dispositivo cinematográfico, encarnadas na figura da atriz francesa, à realidade da guerra não é estratégia tão recente e inesperada no cinema libanês. Filmes do pós-guerra, como *West Beyrouth* e *Nas sombras da cidade*, recorreram a imagens de arquivo e filmagens jornalísticas, tipicamente documentais, para lembrar o espectador do terrível lastro de violência que subjaz aos dramas criados pela ficção.

Em *Eu quero ver*, porém, o encontro entre documentário e ficção se faz de modo mais sutil, a partir do jogo com as identidades dos atores que, quando em cena, comportam-se – ou interpretam? – como se fossem eles mesmos. Há também uma flutuação entre o ocultamento e a revelação do aparato cinematográfico, que ora é explicitado, ora é subtraído, deixando o espectador indeciso quanto ao estilo da obra. A filmagem do périplo dos dois atores, afinal, intercala ganhos de ilusionismo – em que é possível imergir no universo de diálogos e na viagem de um *road movie* peculiar – a rupturas que revelam os mecanismos de produção do longa-metragem. Vejamos, então, como Hadjithomas e Joreige compuseram essa trama que alterna os códigos do cinema de forma tão particular para reafirmar a potência da arte frente à violência.

### 3.3.2 Deneuve no instável Líbano

As regras do jogo fílmico de *Eu quero ver* são indicadas na primeira cena do longa-metragem. Uma dupla de cineastas libaneses acompanhará o passeio de Catherine Deneuve e Rabih Mroué por Beirute e até o sul do Líbano. A empreitada parece possível graças à convergência de interesses entre a atriz e os diretores: a primeira deseja enxergar com os próprios olhos as regiões devastadas pela guerra de 2006; Hadjithomas e Joreige querem gravar o encontro dos dois intérpretes e a visita da francesa ao país. Deixada às claras, a proposta da produção supõe um acordo tácito com o espectador – o de que as imagens são dotadas de um valor documental e “verdadeiro”, pois constituem o registro de gestos, conversas e situações espontâneos que transcorrem no fluxo natural e contínuo da viagem. O propósito preciso da jornada de Deneuve e a presunção de autenticidade, contudo, serão

negados pelo próprio desenrolar dos acontecimentos e pela forma como esses são filmados e montados no filme.

É curioso que a vontade de ver expressa pela artista estrangeira não é imediatamente traduzida em imagens da capital do Líbano, que os cineastas poderiam interpor aos planos dela e de Rabih no interior do carro para apresentar as percepções individuais dos espaços percorridos. A menção à Torre Murr, por exemplo, diante da qual os personagens passam durante o trajeto, é feita sem que a câmera ofereça ao espectador qualquer imagem desse edifício inacabado, que teve a construção suspensa por conta do recrudescimento dos conflitos da Guerra Civil. A dupla é enquadrada frontalmente, e o campo de visão se limita ao interior do automóvel.

A câmera de Hadjithomas e Joreige, porém, não se esquivará por muito tempo à tarefa de exibir Beirute – e o Líbano – após o conflito de 2006. A tela é logo preenchida com planos gerais de prédios em ruínas que espantam Deneuve por terem seus danos datados da Guerra Civil e por não serem “nem destruídos, nem reformados”; é como se esses edifícios estivessem suspensos numa temporalidade distinta, que resiste à superação do passado. Imagens subjetivas, facilmente associáveis a Deneuve ou Mroué, são alternadas a outras tomadas nas quais a capital se dá a ver. Uma construção recorrente é o posicionamento da câmera atrás do casal que ocupa o veículo, o que permite ver os dois atores e também a paisagem adiante, em planos médios e noutros mais fechados. Esse tipo de *mise-en-scène* parece contribuir para aproximar o espectador da ação, pois quem assiste à projeção tem reforçada a impressão de assumir o papel de um terceiro personagem que, assim como a equipe de filmagem, acompanha de perto o trajeto da dupla – muitas vezes, do banco traseiro.



Figura 8 - Deneuve e Rabih viajam até o sul do Líbano.

Além desses arranjos mais convencionais, os cineastas usam o anteparo das janelas do carro para sobrepôr, de maneira criativa, as imagens de quem vê e do que é visto. É o que acontece quando Deneuve e Mroué chegam a um subúrbio no sul de Beirute<sup>26</sup>: os planos subjetivos que buscam reproduzir o olhar dos personagens para fora do automóvel captam apenas os pedestres nas ruas; para mostrar as edificações do quarteirão, os diretores colocam a câmera ao lado do carro, visando a figura de Deneuve já enquadrada pelo vidro do veículo. Na superfície da janela, vêm se fundir o rosto inquieto, e um tanto perplexo, da atriz e uma sequência de prédios que são contemplados apenas indiretamente pelo espectador. Protegida sob o vidro, Deneuve encara os arredores em uma imagem que lembra o primeiro plano de *Eu quero ver*, no qual a atriz aparece diante de uma enorme janela que revela o horizonte da capital.



Figura 9 - Deneuve durante sua passagem pelos subúrbios de Beirute.

O vidro funciona nesses dois momentos como material que, ao mesmo tempo, instaura uma distância entre observadores e observados e preserva possibilidades de comunicação entre Deneuve e o que a cerca. A janela filmada na visita ao subúrbio parece indicar que a distância simbólica entre dois universos díspares é gradualmente atravessada pelo cenário de precariedade e devastação. Por mais afastados que sejam uns dos outros, os mundos da guerra e das estrelas de cinema podem se chocar – e o enfrentamento dessas esferas assume um grau de concretude imprevisto e perigoso quando Mroué e Deneuve são impedidos de caminhar pelo quarteirão por não possuírem autorização do Hezbollah. Essa informação não é disponibilizada com clareza ao espectador, mas chega na forma de um golpe que desestabiliza

<sup>26</sup> El-Horr lembra que o local visitado é uma região de Beirute sob domínio do Hezbollah. A área foi fortemente bombardeada pelo exército israelense durante a guerra de 2006 (EL-HORR, 2015, p.180).

a câmera, como se o operador do aparelho tivesse sido atingido por algo. Vemos, então, a equipe de produção em torno dos personagens e ouvimos a voz da própria diretora alertando que será necessário parar a filmagem: “*Não podemos filmar além desta linha*”, afirma Hadjithomas sobre uma fronteira que as imagens não definem com precisão. A tela se faz preta como consequência final da censura. Em uma segunda tomada da cena, o mesmo se repete e, dessa vez, temos a impressão de que alguém aparece diante de Deneuve e Mroué, pois a atriz segura apreensiva a bolsa, como se reagisse à presença de uma ameaça localizada fora de quadro. Hadjithomas mais uma vez intercede e anuncia a partida rumo ao sul do Líbano.

O episódio envolvendo a interdição do Hezbollah talvez só seja compreendido, no momento da exibição do filme, por um espectador familiarizado com as consequências do domínio territorial exercido pelo grupo xiita. Posteriormente, a questão foi comentada de forma mais didática pelos cineastas, sobretudo por Khalil Joreige, que aponta que um dos objetivos de *Eu quero ver* é:

“reconquistar espaços aos quais o cinema não tem acesso. (...) Filmar numa rua proibida por razões de segurança pelo Hezbollah é forçar com algumas imagens os limites impostos, é abrir uma brecha (...) é romper com a restrição imposta ao cinema e, assim, colocá-la em evidência” (FRODON, 2008, p.31).

Há um contraponto no filme entre a proibição da filmagem, que pode ser interpretada como uma manobra agressiva e mesmo autoritária, e a exaltação dos mártires do mesmo partido que participaram dos confrontos de 2006: “Tão jovens”, comenta Deneuve ao ver os rostos dos que morreram em cartazes espalhados à beira da estrada. Embora não ouse fazer qualquer comentário ou juízo de valor mais explícito sobre a atuação do Hezbollah no país, o filme parece propor, através dessas situações, a associação desse segmento da sociedade libanesa a modos violentos de engajamento sociopolítico.

A cena na periferia de Beirute é também um prenúncio da atmosfera de tensão que se torna predominante ao longo da viagem dos atores. O trajeto é marcado por pontos de inflexão – como a visita à antiga vila da família de Mroué; o desvio que leva a dupla a uma área minada; o sobrevoo de um caça israelense que simula, sonoramente, um ataque; e as negociações para filmar na zona fronteira – que apresentam o espectador às faces mais duras e diretas da instabilidade ainda reinante dois anos após a guerra. O diálogo desprezioso que se estabelece entre o libanês e a francesa é interrompido nesses momentos por intervenções ou distensões narrativas, fundamentais para a composição de “um filme que resiste a tudo ligado à definição (...) há momentos em que estamos mais do lado do documentário e outros, mais do lado da ficção” (FRODON, 2008, p.31). Em *Eu quero ver*, a alternância entre códigos da

ficção e do documentário merece uma atenção analítica mais detida por estar na origem dos efeitos sensíveis e de sentido que a obra é capaz de suscitar.

### 3.3.3 Do documentário à ficção e vice-versa

Embora impregnadas de uma forte impressão de realidade, própria às marcas da filmagem documental, situações como a interrupção da filmagem provocada pelo Hezbollah levantam, por si mesmas, questionamentos quanto à veracidade do que se vê. Não parece factível que diretores e elenco tenham concordado em se expor a circunstâncias de fato perigosas. Afinal, quem poderia acreditar que Catherine Deneuve entraria inadvertidamente em um campo minado, como ocorre mais tarde no filme? A dúvida é reforçada também pela forma como tais episódios são filmados.

No subúrbio de Beirute, por exemplo, quando a câmera é desestabilizada, ainda que o aparelho seja colocado rente ao chão, continuamos a ver e a ouvir elementos que serão cruciais para o entendimento do que se seguirá. Isso se torna particularmente evidente na segunda tomada: apesar de perder o equilíbrio mais uma vez, o dispositivo de filmagem não deixa de enquadrar o rosto e o gesto nervosos de Deneuve, que segura com mais firmeza a bolsa, num movimento que acrescenta dramaticidade à ação filmada; a voz de Hadjithomas também é captada e nos informa que é hora de deixar a capital. O fato de que esse trecho do filme apresenta com razoável precisão a imagem da atriz e a fala da diretora parece indicar que a cena não é tão espontânea quanto suporíamos; e que a ameaça do Hezbollah, sempre fora do campo de visão do espectador, talvez não esteja presente ali como imaginamos – embora seja um risco no horizonte da filmagem. A realização de uma segunda tomada também contribui para denunciar a artificialidade da cena, pois, ao rever Deneuve e Mroué a postos para começar a caminhada pelo quarteirão devastado, o espectador observa uma ruptura com a aparência documental das imagens. Há, afinal, um mínimo de planejamento e de encenação por trás do que é registrado pelos cineastas.

*Eu quero ver* se insere num interstício singular entre a ficção e o documentário. As imagens retratando a viagem dos dois atores até o sul recorrem a uma *mise-en-scène* que minimiza e mesmo exclui do universo diegético os mecanismos de produção da obra – os

quais, no entanto, voltarão a ser revelados posteriormente. Observando os planos alternados<sup>27</sup> feitos com a câmera à frente e atrás dos personagens, é possível perceber que as filmagens do trajeto foram pensadas com a preocupação de subtrair câmera e equipe dos registros. Colocar em evidência o processo de construção fílmica não seria um problema para o estilo de documentário que é proposto por Hadjithomas e Joreige no princípio do longa-metragem e que lembra o *cinéma vérité* dos anos 1950 e 1960. O que se verifica, porém, é a valorização de momentos em que o espectador pode se identificar não só com os personagens, mas também com o olhar da câmera, assumindo o papel de um terceiro passageiro, sem questionar a todo o momento a posição e as escolhas dos cineastas responsáveis pelo que é projetado na tela. Existe, portanto, um paradoxo: os procedimentos que favorecem o ilusionismo da imagem podem levar a uma contestação da autenticidade das situações filmadas. A não interação entre os dois atores e os diretores em boa parte do filme sugere tanto uma filmagem nos moldes do cinema direto quanto uma ficção filmada como um documentário. Trata-se de uma ambiguidade fértilmente explorada no passado pelo cinema direto.

A contradição se torna palpável se analisarmos a perambulação de Mroué, seguido por Deneuve, pelas ruínas da cidade onde sua família morava. Nessa cena, a câmera é colocada, na maioria dos planos, em uma posição que prevê as andanças dos personagens e permite registrar seus movimentos conforme eles preenchem o quadro e a paisagem de destruição. No contexto da produção de um documentário, um enquadramento mais típico para gravar esse tipo de situação seria o uso da câmera sobre o ombro de um cinegrafista que acompanharia os personagens durante a caminhada; essa construção também é utilizada na cena, mas em menor medida – e mesmo nesses casos, permanece válida a percepção de que a filmagem já conhece o trajeto dos protagonistas.

A antecipação com vistas ao enquadramento exato de cada ação foi associada pelo pesquisador norte-americano de estudos de cinema, William Rothman, ao cinema clássico e, portanto, à ficção (ROTHMAN, 2004, p.297). Mais do que simplesmente atribuir à narrativa cinematográfica convencional um conjunto fechado de procedimentos, a análise do autor contrapõe o conhecimento prévio da câmera sobre os desdobramentos da intriga à imprevisibilidade característica da produção dos documentários do *cinéma vérité*. Nessa vertente da tradição documental, da qual a obra de Hadjithomas e Joreige é em parte devedora, a instabilidade e a mobilidade incessantes da câmera, ao lado das inúmeras variações de foco e enquadramento, apontam para a presença corporal do cineasta que

---

<sup>27</sup> A sequência da viagem de Beirute até a cidade onde morava a família de Rabih é construída predominantemente com imagens feitas a partir do banco traseiro do carro.

acompanha os personagens; além disso, indicam também a ausência de um roteiro por trás do que é registrado. Ou seja, há um constante desvelamento do trabalho de um sujeito – o cineasta ou operador da câmera – que é encarregado de capturar o real à medida que ele se revela “espontânea” e “inesperadamente” para a câmera. Da filmagem à montagem, será mantida a preocupação em garantir “tanto quanto possível a condição de completa continuidade (...) (pois) todo corte poderia ser visto como uma ocasião para a ‘trapaça’ (ROTHMAN, 2004, p.294).

Outro aspecto central que o autor norte-americano atribui aos documentários de Jean Rouch, Richard Leacock e outros é a impossibilidade da câmera em assumir o ponto de vista dos sujeitos filmados. Percebida como uma extensão do corpo do cineasta, a presença da câmera é identificada acima de tudo com a figura do diretor, o que limita, todavia, as possibilidades de identificação com os personagens através da qualidade formal das imagens (ROTHMAN, 2004, p.295). Daí, a exclusão do plano subjetivo do repertório de recursos estéticos utilizados pelos cineastas do *cinéma vérité*. Rothman propõe que isso se deve à importância da continuidade para a construção dos filmes; de modo que a alternância entre imagens do observador e do observado, implicitamente necessária no uso de planos subjetivos, romperia a fluidez exigida da narrativa nesse tipo de documentário. Há também uma restrição imposta pelo dispositivo de produção convencionalmente associado a esse estilo – em que os filmes são feitos “apenas” com uma câmera na mão, capaz de registrar o som de modo sincrônico e responsável por captar tudo em tempo real. Tais circunstâncias inviabilizariam a filmagem dos múltiplos pontos de vista que compõem a clássica combinação *shot/reaction shot*.

Em *Eu quero ver*, observamos um hibridismo de técnicas que, eventualmente, lembram os procedimentos do *cinéma vérité*, mas ultrapassam a definição estanque de Rothman<sup>28</sup>. Isso não incorre, porém, em uma perda ou subtração da potência do real. Ao contrário, é justamente o distanciamento desse estilo que permite preservar algo de autêntico suscitado por Deneuve e Rabih e, ao mesmo tempo, elaborar um questionamento sobre outras

---

<sup>28</sup> Embora a reflexão de Rothman busque identificar semelhanças entre o cinema clássico e o *cinéma vérité*, num exercício teórico que vai na contramão da tradicional oposição entre as duas práticas, a análise do autor não deixa de reafirmar definições um tanto rígidas a respeito desses dois usos e modos de operar criativamente o dispositivo cinematográfico. Não à toa, Rothman sugere que certos procedimentos de construção fílmica, como o corte, a utilização de roteiros e o plano subjetivo, seriam vistos como desvios do método do *cinéma vérité* pelos espectadores desses documentários. Embora não adira a essa percepção, sua reprodução acrítica no texto acaba por consolidar uma determinada caracterização do *cinéma vérité*, que não está aberta a variações pessoais elaboradas pelos próprios cineastas. A definição de Rothman, por exemplo, não é de modo algum adequada para pensarmos filmes como *Eu, um negro* (1958) e *Jaguar* (1967), de Jean Rouch, nos quais as imagens são tomadas e montadas como subjetivas dos personagens. A dificuldade de discernir entre planos subjetivos e objetivos seria explorada também por cineastas do cinema direto.

formas de tornar o real visível. No longa-metragem, essa reflexão só é possível pelas sucessivas variações da posição da câmera que ora assume a perspectiva dos personagens, ora a dos diretores. É como se o espectador fosse convidado a ocupar o assento de Deneuve, mas também o do banco de trás do carro e ainda os dos automóveis que provavelmente acompanham o veículo para fazer a filmagem. A troca que faz passar de uma posição de subjetividade a outra não é percebida como uma “trapaça”. Antes, transcorre de forma sutil, ainda que opere de fato uma quebra na continuidade da imagem. Nas palavras de Hadjithomas, “é uma verdadeira partilha de olhares” (GRAMINIÈS, 2008), e é esse “agenciamento coletivo que torna possível a operação de visibilidade, essas delegações do olhar: tentamos ver com o outro” (FRODON, 2008, p.30). Inversamente ao que se observava nos filmes do *cinéma vérité*, nos quais a busca pela espontaneidade se deparava com situações de teatralidade e de fabulação no próprio real, as delegações da visão em *Eu quero ver* terão, como condição de possibilidade e ponto de partida, a ficção.

### 3.4. Dispositivos para “provocar” o real

Com as constatações acima, não pretendemos aqui apontar a farsa da “verdade” documental em *Eu quero ver* ou criticar o ocultamento de um processo criativo que lança mão de métodos estranhos à proposta assumida pelos diretores no início do longa-metragem. O que interessa, aqui, é tomar consciência do fato de que Hadjithomas e Joreige intencionalmente subvertem as aparentes premissas do filme. Fazê-lo implica alternar entre um estilo que privilegia a continuidade e a integridade do mundo representado e outro que denuncia sua artificialidade enquanto discurso construído.

O corte que provoca uma eclipse depois da visita ao vilarejo da família de Mroué é um dos procedimentos que fragilizam a crença do espectador na “verdade” da projeção. Isso porque a ruptura, ao abalar a continuidade da narrativa, abre uma lacuna que suspende encadeamentos de sentido, sejam eles concernentes às causas e efeitos da sequência de fatos filmada, sejam eles da ordem da percepção espaço-temporal. Com o corte seco, damos um salto que nos leva para um momento impreciso na viagem. Não sabemos a localização exata dos protagonistas, nem o que eles viram ou fizeram depois de saírem da cidade, abalados pelo vislumbre da destruição.

Nos instantes finais da visita ao vilarejo, um mal-estar paira sobre o circunstancial relacionamento entre os personagens, até então amigável e franco. A ausência de diálogo,



antes uma constante, remete aos limites do enunciável e à dificuldade de Mroué em falar sobre a perda de referências imposta pelos conflitos. O libanês Rabih, afinal, não reconhece a própria terra natal nem consegue identificar a casa onde passava os verões quando mais novo; a devastação parece abrir uma ferida – e uma brecha – na memória, que ameaça os vínculos do personagem com o lugar de onde vem. Depois de ver o que ambos os protagonistas buscavam, é difícil explicar de forma eloquente à Deneuve, como o ator havia feito até o momento, a experiência de ser ele mesmo uma vítima indireta dos confrontos.

A fatalidade que o acomete é, evidentemente, de outra natureza, pois o ator não foi um dos milhares de feridos, deslocados ou mortos pelas hostilidades. O risco de Mroué é “ser um turista”, um estrangeiro no próprio país de origem, ou seja, um cidadão que já não reconhece a própria pátria, desfigurada pela guerra. O temor ressoa a vivência pessoal dos diretores:

“J.H.: (...) As imagens eram de uma violência insana. E sobretudo, nós não reconhecíamos mais o Líbano. (...) K.J.: Os combates (de 2006) assemelhavam-se às imagens que nós havíamos visto do Afeganistão ou do Iraque” (KAGANSKI & LALANNE, 2008, p.35).

No filme, o receio de Rabih é confessado a Deneuve durante o trajeto rumo ao sul. O temor se concretiza quando os dois chegam ao local. As palavras faltam ao personagem libanês após a contemplação do terreno irreconhecível; e as imagens também faltarão, pois a tela é gradualmente preenchida de branco pelo reflexo do sol.

Se antes a escuridão monocromática fora uma alusão mais radical à censura do Hezbollah, aqui a claridade implacável parece indicar que o mundo, tornado visível no cinema e na vida pela ação da luz, pode às vezes sobrecarregar a percepção do homem pelo seu excesso de sofrimento. Movidos por uma pulsão escópica, Mroué e Deneuve se dão conta, enfim, de que ver de perto talvez seja doloroso demais e de que a satisfação desse desejo implica um subsequente recolhimento da visão, como maneira de proteger a si do que é demasiadamente chocante. Em *Eu quero ver*, as dimensões mais brutais da realidade parecem sobrevir aos protagonistas quando eles abandonam – ou são obrigados a abandonar – o papel de meros observadores. Nas duas passagens descritas e analisadas acima, isso exige a participação dos personagens em rumações pelo espaço que os colocam diretamente em contato com o palco, já esvaziado, da guerra; não bastará conhecer o Líbano pela janela do carro. É a presença de Deneuve e Mroué no terreno que parece precipitar situações onde outras distâncias com o real podem ser criadas<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> São essas mesmas situações que permitem introduzir na narrativa aspectos da realidade sociopolítica do Líbano. Entre eles, destacamos o poder duvidoso exercido por certos grupos político-religiosos, como o Hezbollah; a memória onipresente da Guerra Civil em porções do território libanês, sobretudo em Beirute; o processo de reconstrução do país que se prolonga indefinidamente desde o período pós-guerra; e a contínua

Hadjithomas e Joreige explicam que esses e outros episódios, como o impedimento de filmar na fronteira, foram pensados a partir da própria experiência pessoal. Após a guerra, os cineastas visitaram várias vezes o sul do Líbano, “transformado em uma área supermilitarizada, onde tornou-se muito difícil filmar e onde deparamo-nos novamente com imagens propagandistas e simplificadoras” (FRODON, 2008, p.29). Incidentes durante a busca por locações inspiraram os realizadores a imaginar “situações de partida” às quais seria possível confrontar Deneuve e Rabih. Como descreve Hadjithomas, eram “dispositivos de ficção para *provocar* uma percepção do real” (FRODON, 2008, p.31). Os diretores explicam que nenhum dos atores visitou previamente os lugares onde gravariam as cenas – a viagem é o retorno efetivo de Rabih ao sul após muito tempo distante – e que a dupla só se conheceu quando já estava diante das câmeras, sendo filmada. Curiosamente, ao descreverem o processo de concepção do filme, a dupla de cineastas não aponta que esses “dispositivos de ficção” remetem a uma situação fictícia maior: a própria viagem de Deneuve ao Líbano, motivada verdadeiramente pela filmagem, mas identificada na obra como sendo associada a um evento beneficente. O *querer ver* da atriz é, em si mesmo, um artifício de base, fictício, mas é a origem dos embates com o real registrados no filme.

O que continua permanentemente incerto, porém, é o estatuto da performance de Rabih e Deneuve. Estariam eles atuando ou não? Suas conversas estariam alinhadas a um roteiro previamente estabelecido ou seriam fruto de interações naturais e “autênticas” entre os dois? E mesmo que não estejam atuando, será possível passar incólume ao escrutínio dos cineastas/espectadores? Ou seja, não estariam os atores tão suscetíveis quanto os personagens do *cinéma vérité* ao “efeito da câmera” que suscita uma interpretação de si mesmo? Essas perguntas talvez jamais encontrem respostas satisfatórias. Hadjithomas e Joreige explicam que montaram um roteiro à guisa de planejamento, pois a filmagem exigia preparativos envolvendo autorizações e questões de segurança. Nesse documento, alguns “elementos de diálogo” entre os personagens foram esboçados, sem serem retransmitidos à dupla viajante. A informação, porém, é negada pelos próprios cineastas, que sugerem ter pedido a Rabih que repetisse na gravação uma fala dita em conversas pessoais, *off the*

---

interferência de atores externos, representados pela Força Interina das Nações Unidas no país (UNIFIL) e por Israel. Ao abordar, ainda que obliquamente, essas questões, *Eu quero ver* se alinha à tradição do cinema libanês elogiada por Khatib por dar visibilidade a problemáticas cuja complexidade e controvérsia teriam sido tradicionalmente excluídas da vida pública oficial. Ao mesmo tempo, por apenas insinuar tais temáticas, sem se debruçar sobre elas de forma mais direta e consistente, o filme torna-se passível de crítica pela mesma postura analítica adotada pela autora, que cobra do cinema uma representação justa do mundo.

*record*<sup>30</sup>. Apesar dessa manobra, o procedimento geral teria sido o da proposição de um contexto no qual os atores seriam inseridos para interagirem espontaneamente entre si, com o espaço e com eventuais personagens. A dúvida nos parece incontornável.

O espectador certamente desconfiará do tom pedante com que Deneuve se dirige inicialmente a Rabih e do modo como a atriz parece obcecada com seu cinto de segurança e com os perigos do trânsito em Beirute. A francesa parece momentaneamente encarnar a ordem do Ocidente que se choca com a realidade de um país onde, depois da guerra, “nada é obrigatório” e “tudo está um pouco bagunçado”, tal como lhe descreve Rabih. A insistência de Deneuve sobre questões miúdas parece artificial e afetada – afinal, ela repete a queixa de ter esquecido de colocar o cinto de segurança três vezes ao longo do filme. À atriz, o libanês responde com a serenidade de quem nasceu numa nação onde os riscos à vida sempre foram outros: “*por enquanto, não é grave*”. Nunca teremos certeza quanto à sinceridade ou não dessa preocupação, mas criticá-la talvez seja desnecessário, sobretudo porque Deneuve recusa o papel de embaixadora para assumir uma posição mais pé no chão. Engana-se quem espera ver, como espirituosamente descreveu Jean-Michel Frodon, as aventuras de um “Tintim em tailleur”.

Outra situação que nos cabe retomar é o diálogo – ou seria monólogo? – na sequência final do filme, quando os personagens regressam à capital e encontram pilhas e pilhas de escombros à beira-mar. Proferida com firmeza por Rabih e sem a divagação inerente ao discurso improvisado que prevalece no filme, a fala do personagem interpela não a companheira de viagem, mas o próprio espectador, uma vez que é dita em árabe. Apenas quem assiste ao filme tem acesso à tradução do que é enunciado. As linhas dessa comunicação parecem tiradas de uma digressão há muito elaborada. Mais uma vez, o arranjo narrativo contraria os objetivos de Hadjithomas e Joreige expostos tão pronta e claramente no começo do filme. Nessa passagem, é evidente que o que está em jogo não é mais o registro da viagem aos modos de uma reportagem ou documentário do *cinéma vérité*. Mais fundamental é a inclusão explícita do espectador nesse intercâmbio de olhares, uma vez que, para quem assiste ao filme, a possibilidade de ver só pode se dar pelo cinema. A não ser, é claro, que o

---

<sup>30</sup> Durante entrevista concedida a Jean-Michel Frodon, o crítico de cinema lembra uma afirmação de Rabih – a de que não desejaria voltar à cidade de sua família nem ao sul do país – para assinalar a relação de dependência entre os dois personagens do filme, uma vez que o libanês aceita visitar localidades atingidas pela guerra somente à condição de que o esforço faça parte do empreendimento maior do filme e, portanto, à condição de ir acompanhado de Deneuve. Frodon pergunta aos diretores se essa passagem havia sido escrita pelos cineastas no roteiro ou se havia sido uma fala da autoria de Rabih. Hadjithomas responde dizendo que a fala estava no roteiro, mas porque o ator lhes havia dito aquilo em outro momento.

interesse pelo Líbano ultrapasse a fruição da obra e leve, concretamente, o observador ao país. Por enquanto, restemos no horizonte que apenas a tela do cinema desvela.

O questionamento quanto à ficção do real – ou seria a realidade da ficção? –, bem como a tentativa de classificar *Eu quero ver* como um documentário ou uma ficção não encontram respostas definitivas. Insistir sobre a autenticidade das situações ou seu arranjo artificial talvez nos leve por um caminho nebuloso e infrutífero. Hadjithomas e Joreige parecem indicar outra rota: um meio-termo em que os atores se inserem num grande dispositivo de ficção, no qual cada um não deixa de interpretar a si mesmo, sem que a atuação incorra, porém, na subjugação do real a uma verdade pré-concebida. A ficção do longa-metragem libanês está longe de ser “a bela história ou a vil mentira que se opõe à realidade ou que se quer fazer passar por ela” (RANCIÈRE, 2013, p.160)<sup>31</sup>. Antes, remete às operações fundamentais da composição cinematográfica que permitem compreender o documentário como um modo da ficção. Essa diz respeito sobretudo a “uma maneira de decupar uma história em sequências, ou de montar planos para formar uma história, de juntar e desjuntar vozes e corpos, sons e imagens, de esticar ou de comprimir o tempo” (RANCIÈRE, 2013, p.160); de modo que o discurso cinematográfico e sua qualidade de objeto forjado são inerentes a todo jogo com imagens, sejam elas apreendidas na realidade cotidiana e empírica do mundo histórico, sejam elas feitas com o recurso à interpretação e à encenação.

Se retomamos aqui essas reflexões de Rancière, é porque, em *Eu quero ver*, o tensionamento de modelos de construção fílmica tradicionalmente associados à ficção ou ao documentário exige que ultrapassemos essa dicotomia para experimentar e analisar a obra. O filme não abdica da produção de efeitos de real e de verossimilhanças que possibilitam a identificação afetiva entre espectador e personagens – entre eles, os próprios diretores, eles também incluídos na *mise-en-scène*. Ao mesmo tempo, a obra denuncia o processo artificial e fictício responsável pela conjunção e disjunção desses corpos – os de Deneuve, Rabih, Hadjithomas, Joreige, libaneses, franceses e outros – na imagem. Com o desenrolar do longa-metragem, entramos numa dobra metalinguística através da qual Hadjithomas e Joreige mostram que uma intriga fictícia está por trás do encontro “real” desses corpos “autênticos” no mundo histórico-empírico do Líbano pós-guerra. Ao explicitar o processo de fabricação da imagem, os cineastas correm o risco de esfacelar o envolvimento afetivo de quem assiste ao filme com os protagonistas. Afinal, o contrato inicial entre diretores, atores e o próprio público, que previa a conservação de uma “espontaneidade verdadeira”, teria sido

---

<sup>31</sup> Passagem de Rancière sobre as diferenças entre ficção e documentário a partir da obra *Elegia a Alexandre* (Chris Marker, 1992).

sorratamente descumprido. Como veremos em seguida, porém, o esgarçamento dessa identificação parece ser causado mais pela dificuldade em partilhar visões da catástrofe e lembranças de um passado doloroso do que pela suposta encenação capaz de afastar os corpos autênticos de uma realidade bruta e absoluta.

### 3.5 Ver, saber, lembrar

*“O filme pode parecer enganoso, ele não responde deliberadamente às expectativas previsíveis: é a condição indispensável para recolocar em movimento uma aventura do olhar”*  
– Khalil Joreige<sup>32</sup>

A viagem de Deneuve e Rabih se encerra num enlace frouxo, sem epifanias declaradas. O final da jornada é marcado pela falta. Percebemos que algo de profundo foi compartilhado entre os personagens e sentimos que somos, nós mesmos, parte desse intercâmbio. O objeto da troca, porém, permanece resguardado, sem assumir o caráter de explicações do mundo – o que suscita uma sensação de incerteza quanto ao significado do que foi visto. A observação de Joreige que inicia a última parte de nossa análise aponta para um contraste peculiar entre o início e o fim de *Eu quero ver*. A ida ao sul do Líbano parece carregar a promessa de que a realidade do país e a experiência da guerra serão melhor compreendidas – *“Não sei se vou entender alguma coisa, mas tenho vontade de ver”*, afirma a atriz francesa a seu par libanês logo após darem a partida no carro. A fala de Deneuve expõe ainda outros motivos por trás da empreitada:

“C.D. : Porque estar tão próxima, parece difícil estar tão próxima, assim ao lado. (...) Sabe, só vimos as imagens na televisão e isso sempre parece... sempre parece assim meio irreal de ver a... R.M. : Irreal ? C.D. : Sim, como Beirute foi reconstruída e tudo isso, eu tinha vontade de ver”.

Quando se trata dos simulacros da tragédia, Deneuve é mais cautelosa e descrente do que a protagonista de *Hiroshima, mon amour*, que alega insistentemente ter visto tudo que poderia ter sido visto sobre o lançamento da bomba nuclear na cidade japonesa – as reconstituições em maquetes e filmes, imagens documentais, peças de museu que datam do ataque e a cobertura midiática:

“As reconstituições foram feitas da maneira mais séria possível. Os filmes foram feitos da maneira mais séria possível. A ilusão é muito simples. É tão perfeita que os

---

<sup>32</sup> Ver FRODON, 2008, p.32.

turistas choram. Eu vi as notícias. Eu vi as notícias. Do primeiro dia. Do segundo dia. Do terceiro dia. (...) Olha... Eu sei... Sei *tudo*".

Em ambos os filmes, o contato dos personagens com o respectivo episódio trágico<sup>33</sup> se dá de forma mediada e *a posteriori*. Mesmo os filhos dessas terras condenadas à violência, Rabih e o protagonista de Hiroshima parecem ter sido vítimas apenas colateralmente. O primeiro não fala sobre sua vivência dos confrontos de 2006, mas a informação de que parte da família vivendo no sul teria conseguido buscar segurança em outras partes do país sugere que ele também não esteve sob o fogo de forças israelenses e de militantes radicais. O segundo deixa claro que, quando o ataque nuclear atingiu a cidade japonesa, ele ainda estava na guerra; sua família, porém, não teve a mesma sorte e estava no local do lançamento.

É necessário, porém, assinalar uma diferença fundamental entre os dois personagens. Para o japonês, não há visão possível, uma vez que a experiência indireta da tragédia é concebida como da ordem do vivido e não, do observado. Isso é o que sugere Cathy Caruth, em sua análise da obra de Resnais, ao propor que a possibilidade de ver implica estar fora do acontecimento:

“A negação do homem, que tem por alvo não apenas a mulher, como também os planos de corpos feridos na tela, sugere que o problema com a visão da mulher não é o que ela não percebe, mas *que* ela perceba, precisamente, *algo*... (...) ... direcionada às repetidas recitações de ‘Eu vi’, a negação do homem sugere que o ato de ver, no estabelecimento de um referente corporal, apaga a realidade do acontecimento, como uma gramática vazia” (CARUTH, 1996, p.28-29).

A autora associa a “realidade do acontecimento” ao aspecto incomunicável da experiência vivida, cuja especificidade, na condição de ocorrência subjetiva e pessoal, põe em cheque qualquer tentativa de narração; ou seja, haveria algo que resiste ao descolamento do sujeito em relação ao que se vive e que, assim, inviabiliza o distanciamento necessário à visão, bem como a transmissão da experiência para o outro. Para Caruth, o cerne de *Hiroshima, mon amour* é a superação dessa especificidade que, no filme, encontra-se essencialmente atrelada à sofrida trajetória de cada personagem.

Em *Eu quero ver*, o pertencimento de Rabih a uma suposta coletividade libanesa, vítima de mais uma guerra, não parece interditar completamente a visão do personagem. Nem por isso, a percepção do mundo se tornará mais clara ou coerente. Enquanto o filme de Resnais parte da incongruência antagônica entre experiências e visões díspares para alcançar uma zona de intercessão entre os personagens, a obra de Hadjithomas e Joreige nasce da aposta na partilha de olhares. A viagem ao sul do Líbano depende do encontro prévio de dois

<sup>33</sup> Aqui, referimo-nos ao lançamento da bomba atômica em Hiroshima e à guerra de 2006 entre Israel e o Hezbollah e não, à trajetória da protagonista do filme de Resnais, que, evidentemente, viveu sua tragédia particular.

protagonistas que decidem tentar ver juntos. Ao final do longa-metragem, porém, não temos certeza se o lance dos cineastas teve um saldo positivo ou negativo: “*Você queria ver. Eu também quero ver, mas não consigo ver realmente*”, comenta Rabih durante o retorno a Beirute.

Apesar das diferenças entre os dois filmes, o que almejam as imagens de caráter documental em ambos é “um movimento inevitável da (visão) literal à visão figurativa ou compreensão”, tal como sugere Caruth em sua análise de *Hiroshima...* (CARUTH, 1996, p.32). O que está em jogo nas narrativas é a potencial passagem da percepção puramente empírica ao conhecimento da catástrofe. Sabemos que, em nenhuma das obras, a jornada rumo a esse horizonte de entendimento será traduzida em gestos e enunciações explícitos, fáceis, didáticos.

Na última parte de nossa análise, investigamos como *Eu quero ver* reflete sobre as condições de possibilidade do olhar cinematográfico frente à guerra e suas consequências. Tomamos de préstimo a crítica que Caruth faz de *Hiroshima, mon amour*. O longa-metragem de Hadjithomas e Joreige foi descrito pelos próprios cineastas como um tributo ao filme de Resnais. Esse, porém, não é o único motivo que nos leva a recuperar algumas das observações da pesquisadora norte-americana. Antes, esse exercício é fundamentado pelas semelhanças particulares entre as duas obras: a dependência de um “outro” como propulsor de uma nova forma de ver – e estar – no mundo; e o enfrentamento de um passado cujas feridas ainda parecem abertas. Em paralelo ao trabalho de Caruth, buscamos compreender como nosso objeto produz elaborações próprias sobre memória, pertencimento e sofrimento.

### 3.5.1 Ver com o outro, ver de perto

Embora concorde em viajar ao sul do país e até a cidade onde residia parte de sua família, Rabih não esconde que seu desejo é *não retornar* a essas regiões do Líbano: “*Na verdade, eu não tenho vontade de ir lá, eu não tenho vontade de ver todos os lugares bombardeados e destruídos*”, diz o ator a sua companheira de viagem após deixarem Beirute. Apesar da relutância, o personagem confia na proposta de Hadjithomas e Joreige e concede a Deneuve uma postura otimista – “*com você, vai ser diferente*”. O que Rabih espera que seja superado com a presença da francesa é a sensação de ser um turista no próprio país. Ironicamente, supõe-se que é o olhar do estrangeiro que permitirá reconstituir os vínculos de um libanês com sua própria terra, elos que envolvem o reconhecimento de espaços afetivos incrustados na memória do protagonista. Rabih, Joreige e Hadjithomas compartilham da

esperança de que, com Deneuve, um novo modo de ver a destruição – e talvez de entender a guerra e a si mesmos – possa surgir:

“J.H.: (...) Rabih aceitou ir ao sul e a sua cidade porque havia o filme, e (também) Catherine. Ele precisa dos dois. Ela não poderia ir lá sem ele. Tampouco, sem o filme, evidentemente. E nós precisávamos de Catherine e Rabih para tentar ver de um modo diferente” (FRODON, 2008, p.30).

Da parte da atriz francesa, o interesse pelo Líbano assume o aspecto de uma vontade que não apenas dá nome ao filme, mas que também constitui uma exigência a ser satisfeita. Em sua afirmação repetitiva – “*Eu quero ver*” – no início do longa, a fala de Deneuve é dotada de uma autoridade que se prolongará nos comentários arrogantes sobre a falta de ordem no país. É esse desejo que parece comandar a viagem. Todavia, ao longo do trajeto, a sólida e imperiosa curiosidade da atriz logo se desmancha em expressões de incerteza, angústia e mal-estar. O espectador é convidado a ver os destroços da guerra indiretamente, pelo rosto perplexo de Deneuve, que se torna uma das imagens centrais para a narrativa. Filmada em close e em planos mais abertos nos quais também vemos a figura de Rabih, a face da atriz francesa é constantemente projetada na tela. Em suas recorrentes aparições, a fisionomia de Deneuve põe à margem até mesmo os registros das ruínas do Líbano. Com isso, Hadjithomas e Joreige parecem indicar que a repetição desse tipo de imagem mais documental, já amplamente explorada nos meios de comunicação, pouco pode acrescentar à compreensão da violência. Daí, o aspecto perplexo da expressão de Deneuve, cujo intento recai eventualmente em uma constante – e infrutífera – interrogação da paisagem. Aquilo que a atriz vê não devolve à francesa um esclarecimento, um “porquê”; somente agrava o assombro diante da destruição.



Figura 10 - Deneuve encara a paisagem na tentativa de compreender a realidade que a cerca.



As dúvidas que florescem nas feições de Deneuve são compensadas, em parte, pelas explicações de Rabih. Constatamos, assim, como a pulsão escópica de um se converte em uma interrogação tácita que impele o outro que não quer ver a re-ver e a falar sobre o que é visto. Nas palavras de Hadjithomas, as “hesitações e erros (de Deneuve) nos ajudam a reencontrar um lugar” (FRODON, 2008, p.30). A diretora explica que, evidentemente, a atriz francesa não permite “ver de outro modo” por ser ela uma especialista ou possuir algum conhecimento prévio sobre o Líbano; antes, é justamente sua falta de saber que interpela Rabih enquanto libanês transformado em um guia, responsável, portanto, por falar sobre o país, sobre a história nacional e sobre a própria história pessoal. A confusão de Deneuve é explicitada, por exemplo, quando o ator precisa lhe esclarecer que muitas das ruínas de Beirute datam não da última guerra, de 2006, mas sim, do período da Guerra Civil.

A frase “*Eu quero ver*” cria, ao mesmo tempo, uma distância e uma proximidade entre os personagens da produção libanesa e os de *Hiroshima, mon amour*. Por um lado, a vontade de Deneuve desempenha o mesmo papel que as interpelações da personagem de Emmanuelle Riva a seu amante japonês. Em ambos os casos,

“as palavras do encontro estabelecem uma abertura, não apenas através de seu significado, mas na performance de um comando que rompe seu significado (...) (trata-se de) uma reivindicação de um conhecimento descoberto e não plenamente compreensível” (CARUTH, p.34-35).

Há, certamente, que se esclarecer as diferenças que separam os dois filmes. Na obra de Hadjithomas e Joreige, a jornada até o sul do Líbano leva ao limite a possibilidade de dizer, lembrar, ver – de tecer uma narrativa plausível para a atriz que exige conhecer o Líbano. O frágil e balbuciante testemunho de Rabih se esgota quando a dupla de viajantes chega à cidade da família do libanês. Desse ponto em diante, o passado não poderá ser mais recuperado pelo personagem, e os vínculos do ator com o próprio país são questionados, pois ele não é mais capaz de explicar o que vê. Esse estado de desorientação, que aponta para uma ruptura no significado e na memória, será mais tarde superado por uma resoluta reivindicação de uma certa história nacional e pessoal, ainda que essa seja marcada precisamente pelo esquecimento, pela interdição da reminiscência e pelo apagamento dos traços da(s) guerra(s). O desejo de Deneuve – *Eu quero ver* – aponta, ao final, para as lacunas que formam um abismo entre duas vivências de mundo díspares: uma atravessada pela tragédia, a outra não.

Já no longa-metragem de Resnais, o comando da francesa de Nevers é a enunciação responsável por criar uma ponte entre duas experiências subjetivas marcadas por episódios de sofrimento. Tal como descreve Caruth, a interpelação da protagonista a seu par é feita tanto pela ordem mais explícita – “*Me ouça!*” –, quanto pela proposição de uma semelhança

fundamental entre a vida dos personagens – “*Como você, eu sei o que é esquecer (...) Eu lutei com todas as minhas forças, todos os dias, contra o horror de não compreender mais o porquê de lembrar. Como você, eu esqueci*”. A insistência da personagem funciona como uma resposta à repetitiva negação do japonês e como uma reivindicação desafiadora que reclama para a protagonista a mesma autoridade para falar de um passado.

O que prevalece em ambos os filmes é a inflexão produzida pelo encontro com o outro – quer seja vítima, quer não – e que impele à produção de um novo discurso sobre si. É a ocasião dessa reunião inesperada que inicia uma tentativa de pôr em palavras a memória estilhaçada, no caso de *Hiroshima, mon amour*, e que leva ao enfrentamento direto da visão da tragédia, em *Eu quero ver*. Podemos afirmar que, no filme de Resnais, o lugar onde as incongruências de cada experiência individual se acertam e se coadunam é o inesperado relacionamento que brota em Hiroshima. É curioso que o enlace dos dois personagens floresça a partir da mútua curiosidade pelo passado um do outro, uma curiosidade levada aos limites – afinal, a personagem francesa nunca havia contado a ninguém sua história. Há uma ironia, porém, que reside no fato de que o retorno do passado ameaça os vínculos formados no presente; pois a memória de Nevers é a memória também do amante alemão, cuja morte ainda assombra a consciência da francesa.

### 3.6 Monumentos fora de lugar

Na obra de Hadjithomas e Joreige, a contraparte feminina da dupla não pode ocupar o lugar de sobrevivente ou de herdeira de uma tragédia que atravessou sua história pessoal. Evidentemente, o elemento amoroso também está ausente da narrativa. A posição que Deneuve parece assumir é, antes, a de um “monumento”, de um corpo que encarna a história do cinema moderno e da própria França. A atriz é uma entre outras referências do cinema de ficção que são evocadas pelos cineastas: as imagens do povo em meio às ruínas de Rossellini; a premissa narrativa semelhante a de um *road movie*; o monólogo de *A Bela da Tarde* reproduzido por Rabih; Deneuve diante de Beirute, do alto de um edifício, em uma imagem que alude a *O vento da noite*, (Philippe Garrel, 1999, 47’23’’) <sup>34</sup>; e, é claro, *Hiroshima, mon amour*.

<sup>34</sup> Nesse momento do filme de Philippe Garrel, vemos Deneuve apoiada contra o vidro de uma janela num edifício em Paris. A imagem é evocada pelo primeiro plano de *Eu quero ver*. Há um curioso contraste entre as duas cenas, uma vez que, no filme de Garrel, a protagonista interpretada por Deneuve pouco se interessa pelo que vê através da superfície transparente, ao passo que, na obra de Hadjithomas e Joreige, toda a curiosidade da personagem e do público converge para Beirute, visada pela câmera num enquadramento que antecipa a

Essas operações de citação não apenas são parte constitutiva do filme, pois subjazem elas mesmas à composição das imagens, como também realizam um exercício metalinguístico próprio à obra. É como se os mecanismos de uma ficção tipicamente ocidental – que fez e faz parte da formação dos cineastas – fossem forçados pelos diretores a lidar com outra realidade, alheia ao universo do cinema europeu e norte-americano. Hadjithomas e Joreige deslocam enquadramentos, argumentos e até mesmo palavras de determinadas tradições cinematográficas para um contexto que é o dos conflitos no Oriente Médio. Esse jogo de ressonâncias imagéticas e dissonâncias de sentido parece questionar a viabilidade do olhar cinematográfico frente à guerra, à violência, à perpétua instabilidade social e nacional de países como o Líbano. O cinema, todavia, está lá, foi apropriado por esses diretores e por esse ator.

A presença de Deneuve no filme é também uma alegoria do protagonismo da França na promoção do cinema libanês pós-colonial<sup>35</sup>. O panorama traçado por Lina Khatib revela que o financiamento estrangeiro foi e ainda é fundamental para a consolidação da produção cinematográfica nacional no Líbano. Embora cineastas valorizem parcerias com produtoras de outros países, a cooperação também é motivo de queixas devido às consequentes intervenções sobre o trabalho criativo e artístico dos diretores. Em um ensaio de 1989 sobre o trabalho de realizadores libaneses que viviam e trabalhavam na Europa, a jornalista Miriam Rosen comenta que mudanças no roteiro eram relativamente frequentes em obras feitas com financiamento estrangeiro e que “o espectador ocidental se tornava um fator principal na equação fílmica” (ROSEN, 1989). “No pior dos casos, o diretor-guia se encontrava repentinamente conduzindo um público de turistas pela sua cultura”, afirma a repórter (ROSEN, 1989). O depoimento do cineasta Philippe Aractingi a respeito de *Bosta*, que recebeu 980 mil dólares de patrocinadores franceses, é sintomático de uma dependência muitas vezes problemática:

“Eu decidi escrever algo que apresentasse uma imagem do Líbano diferente daquela a que estamos acostumados. Os franceses recusaram e me disseram que (a ideia) era muito distante da realidade da sociedade libanesa. Foi humilhante. (...) Quando você

---

sucessão de imagens feitas “de baixo”/“de dentro” da paisagem. Esse primeiro enquadramento coloca a capital libanesa no horizonte, ainda à distância, para anunciar que o filme acompanhará uma incursão pelo interior dessa imagem.

<sup>35</sup> O governo da França, por meio do *Centre National du Cinéma et de l'Image Animée*, mantém acordos de coprodução com o Líbano, Israel, Palestina, Turquia e Egito. Dentre essas nações do Oriente Médio, Israel desponta como a que mais estabeleceu coproduções com a França nos últimos anos, em quadros de cooperação nos quais produtoras francesas detinham participação majoritária. De 2012 a 2016, foram dez coproduções desse tipo. Em 2016, Israel realizou quatro coproduções, incluindo por meio de outras modalidades de parceria. No Líbano, apenas uma coprodução foi catalogada pelo balanço anual do *Centre National*. Ver: <http://www.cnc.fr/web/fr/publications/-/ressources/11870403>. Acessado em 10 de maio de 2017.

vai a festivais exibir filmes do Sul (global), você verá que eles têm a mesma linguagem” (KHATIB, 2008, p.40).

A esse respeito, o também diretor Ghassan Salhab lamenta que patrocinadores “sintam que podem ditar o que fazemos” por conta da falta de recursos que exige financiamento de fora (KHATIB, 2008, p.41). O realizador Bahij Hojeij critica o fato de que “patrocinadores europeus têm suas próprias presunções quanto ao que constitui um filme libanês. Às vezes, o Líbano está na moda como assunto, às vezes, não” (KHATIB, 2008, p.41). Ainda sobre a relação franco-libanesa no cinema, há outro elemento que entra na negociação e que diz respeito a *Eu quero ver* – a língua falada no filme. Relatos de outros cineastas revelam que a verba da França chega à indústria libanesa acompanhada da exigência de que o francês seja o idioma da maior parte dos diálogos dos filmes. A cineasta Randa Chahal lembra que “os francesas costumavam dizer ‘para ter financiamento, você tem que ter 50% das falas em francês’. Agora, eles dizem que deve ser 70%” (KHATIB, 2008, p.41). A diretora Jocelyne Saab explica que seus filmes eram feitos uma parte em árabe e outra em francês devido à fonte do orçamento, o Fundo Nacional para o Cinema da França: “nós podemos te dar muito dinheiro, se a língua toda (do filme) for o francês”, ironiza (KHATIB, 2008, p.40). Segundo Westmoreland, rumores indicam que os patrocinadores de *Em volta da casa rosa* teriam exigido que 50% dos diálogos fossem em francês.

As declarações revelam uma das facetas mais materiais e concretas de um imperialismo cultural contemporâneo que celebra a diversidade à condição de preservar uma forte influência sobre as ex-colônias e mandatos franceses. Não caberia aqui elaborar uma crítica mais consistente a esse processo que, ao mesmo tempo, liberta e aprisiona o trabalho artístico de cineastas libaneses. No entanto, cabe assinalar que *Eu quero ver* não está fora desse sistema transnacional de produção e que a escolha de uma atriz icônica como Deneuve pode ser pensada nesse contexto mais amplo. Deneuve é alguém cuja participação no elenco deve ter contribuído para a mobilização dos recursos necessários à realização do filme. Sua figura também deve ter atraído distribuidoras interessadas em levar a obra para outros países europeus além da França. Mesmo a situação ficcional que é o ponto de partida do filme – uma célebre intérprete francesa conhece e acompanha um ator libanês em uma viagem ao sul do Líbano – já asseguraria, por exemplo, um roteiro com vasta quantidade de diálogos em francês.

Em entrevista à revista francesa *Les inrockuptibles*, Hadjithomas e Joreige afirmam que, para a contraparte de Rabih, eles desejavam “alguém grandioso”, “alguém inacreditavelmente reconhecível”, como uma estrela do cinema norte-americano

(KAGANSKI & LALANNE, 2008, p.35). Ou seja, a opção por outros atores nunca estivera excluída da possibilidade do filme, que não se definia em princípio pela participação de Deneuve, mas sim pelo “mergulho de um corpo-ficção em Beirute”, como explicam os cineastas no diálogo com Serge Kaganski e Jean-Marc Lalanne. Por fim, Deneuve foi a escolhida pelos diretores, segundo os quais, tal como afirmado em declarações posteriores, “o filme não tinha sentido sem ela”.

Por ora, os detalhes das negociações do longa-metragem são inverificáveis. Isso, porém, não nos impede de observar como aspectos de *Eu quero ver* criam uma metáfora dessa sujeição do cinema nacional ao capital estrangeiro. O tom inseguro e balbuciante de Rabih, que tem de se expressar numa língua que não é sua língua materna, reforça o caráter altivo, distante e mesmo arrogante de Deneuve. O desconforto com a língua francesa contribui para compor uma atmosfera de subserviência, na qual o libanês se vê colocado na posição de um guia que deve sempre fornecer explicações sobre o que é visto e sobre si mesmo. A viagem que justifica o filme é motivada pelo desejo de ver as ruínas deixadas pelas guerras do Líbano. No entanto, é a presença desse outro “monumento”, deslocado e inserido no Oriente Médio, que parece atrair a câmera de Hadjithomas e Joreige. Como já foi dito acima, os closes e planos médios recorrentes que visam o rosto de Deneuve fazem o espectador duvidar de parte do interesse do filme – ver os cenários dos conflitos. O que interessa em muitos casos é o impacto sensível dessa realidade em Deneuve. É indicativo dessa predileção o fato de que a Torre Murr não seja registrada para o espectador, que vê apenas a face perplexa de Deneuve quando a atriz e Rabih passam em frente ao edifício. Ao assistir ao filme, constatamos uma inversão: a destruição e as consequências dos confrontos passados, monumentalizadas em prédios enormes e avariados, bem como nas pilhas de escombros, tornaram-se lugar-comum para o povo libanês, que se espanta mais com a figura de Deneuve rodando pelo subúrbio de Beirute do que com os resquícios da violência.

Se usamos o termo monumento é porque ele remonta a usos do espaço que mobilizam e materializam histórias nacionais; essas recuperam o passado em cadeias de sentido que permitem explicar o presente e imaginar projetos de futuro (HUYSSSEN, 2003, p.2). Deneuve, certamente, é mais do que rocha, concreto e metal, mas não deixa de encarnar, em *Eu quero ver*, uma certa memória do mundo e do cinema, que desconsidera e parece desconhecer a complexidade histórica, cultural e sociopolítica do Líbano – e de outros países à margem. A ignorância é refletida na falta de questionamentos mais incisivos a respeito das guerras, do extremismo representado pelos cartazes, dos motivos que levaram aos sucessivos conflitos. O diálogo dos personagens não deixa de recair em uma certa superficialidade, que podemos

identificar a uma escolha dos próprios diretores em não apresentar, na voz de Rabih, uma tese explicativa sobre os problemas da sociedade libanesa.

A Deneuve, contrapõem-se os monumentos imprevistos nos quais as ruínas de Beirute e do sul do Líbano se converteram. A devastação onipresente evoca por si só um passado confuso e nebuloso aos olhos da protagonista europeia. O confronto desses dois tipos de monumentos produz hiatos de compreensão entre a atriz francesa e a paisagem, o país, o personagem libanês. Daí, o ocasional silêncio entre os protagonistas, que pode ser compreendido como um calar-se diante da grandiosidade – tanto de um ícone do cinema, quanto da destruição da guerra. O encontro efêmero de Rabih e Deneuve, porém, não se deixa reduzir à mútua incompreensão. Antes, revela que:

“a memória é sempre transitória (...) e assombrada pelo esquecimento, em suma, humano e social. Como memória pública, está sujeita à mudança – política, geracional, individual. Não pode ser armazenada para sempre, nem assegurada por monumentos” (HUYSSSEN, 2003, p.28).

É essa variabilidade, inerente à lembrança e às narrativas do passado, que permite a Deneuve abandonar o posto de monumento, bem como o tom altivo e imperioso por trás da frase que dá nome ao filme; pois a atriz não quer se manter à distância daquele mundo e, em seu movimento de aproximação, a hierarquia se inverte. É Rabih que, ao final do filme, abandona a posição submissa e questiona não só o que vê, mas também as intenções de seu par. Ao fazê-lo, expõe a fragilidade da atriz monumental diante do que ela não pode entender, diante de uma história posta à margem. É significativo que, à luz do exposto acima sobre a conturbada relação entre diretores libaneses e patrocinadores franceses, as últimas falas do personagem “nativo” sejam proferidas em árabe. A mudança na língua é mais um curto-circuito na suposta adesão da obra aos códigos do *cinéma vérité*, uma vez que anula o andamento natural do diálogo entre os personagens. A enunciação é, ao contrário, extremamente artificial e soa como uma interpelação dirigida tanto a Deneuve, quanto ao espectador, identificado mais diretamente com a figura da atriz – a de um estrangeiro que acabou de fazer um *tour* pelo país.

### 3.7 Visões traumáticas

Se Rabih reivindica para si um lugar de fala que o eleva acima de Deneuve, a inversão de papéis não o fará assumir uma posição privilegiada de alguém que deteria um saber único sobre a vivência da guerra. Antes, o que o libanês parece afirmar é o colapso do testemunho. Não há nada mais paradoxal do que isso nessa enunciação final, que é também um lamento

sobre o apagamento dos vestígios da guerra – embora o próprio Rabih não consiga mais atribuir-lhes um sentido. A fala do personagem abandona a proposição potencial de um argumento próprio sobre o sectarismo no Líbano ou sobre a relação contenciosa do país com Israel. O tema se torna a necessidade da memória, apesar da sua impossibilidade. Há um impasse nesse discurso que o faz dobra-se sobre si mesmo: como confessa o protagonista ao final do filme, ele também quer ver, mas não consegue.

Lina Khatib descreve o cinema libanês como um cinema do trauma devido à recorrência da temática da Guerra Civil nas produções feitas durante e após o conflito. Em suas aparições cinematográficas, os confrontos retornam como algo que foi recalcado, mas que precisa ser novamente vislumbrado para incitar o debate público sobre as atrocidades do passado. O que nos parece faltar à análise de autora é uma reflexão mais detida sobre o conceito de trauma, que tentaremos estabelecer para encerrar nossa análise de *Eu quero ver*. No cinema do pós-guerra, há um verdadeiro esforço para dar sensibilidade e visibilidade renovadas à trágica história do Líbano. Khatib considera justo criticar esses filmes por suas operações de desvelamento e ocultamento de aspectos da sociedade libanesa; sua avaliação, porém, produz numa análise sem solução, pois sempre será possível apontar que tal narrativa foi em certa medida faltosa, uma vez que teria deixado de mostrar setores mais marginalizadas dentro do próprio Líbano, ou porque não abordou propriamente a participação de determinado grupo político-religioso nos combates ou projetou a culpa das hostilidades apenas em poderes externos. A pesquisadora parece exigir demais da imagem cinematográfica, como se o cinema fosse dotado da capacidade de representar, em um só movimento e obra, a variedade de pontos de vista e de forças políticas atuando no Líbano. Khatib exige implicitamente que o dispositivo seja operado como um espelho do real, cujo reflexo produziria uma imagem redentora, posto que permitiria contemplar as discordâncias domésticas que causaram a guerra, bem como os crimes perpetrados durante os confrontos e seus responsáveis.

Parece sensato exigir do cinema um esforço político em prol da reparação de um passado que foi ocultado pelas controversas leis de anistia e também pelos movimentos de reconstrução do país. Todavia, não devemos esquecer do risco aí presente de que as imagens do cinema se tornem o instrumento de outros projetos de memória, igualmente arbitrários como a premeditada tendência ao esquecimento. Khatib queixa-se da incompletude das obras que analisa sem se dar conta de que os recortes das narrativas produzem lacunas propositalmente. Se esses filmes do pós-guerra podem ser vistos como faltosos em sua reapresentação da realidade, é porque compõem modos de visibilidade que se debruçam, cada

um, sobre questões particulares – as quais ocasionam inevitavelmente a exclusão de outras problemáticas.

Em *Eu quero ver*, a narrativa desdobra a questão do trauma e da representação do passado em uma frente mais radical, pois o filme parece questionar o próprio cinema sobre a possibilidade ou não de uma visão esclarecedora do mundo. Talvez seja necessário levar mais adiante a concepção de trauma proposta por Khatib e por outros teóricos para pensar as imagens do Líbano que se debruçam sobre os temas do sofrimento e da memória. Caruth propõe que o evento traumático traz consigo o colapso do testemunho:

“(..) por carregar essa impossibilidade de conhecer e compreender a partir do próprio acontecimento empírico, o trauma se abre e nos desafia a lidar com um novo tipo de escuta, o testemunho precisamente da impossibilidade” (CARUTH, 1995, p.10).

Para a pesquisadora norte-americana, o trauma é entendido como “uma brecha na experiência mental do tempo, do Eu e do mundo” (CARUTH, 1996, p.4), e é essa lacuna na subjetividade que interdita a integração do que é vivido a uma economia psíquica capaz de remontar a ordem dos fatos e lhes atribuir sentido. Em sua análise, Caruth transita entre a psicanálise, a psiquiatria e os estudos literários para propor que o trauma

“não é experimentado como mera repressão ou defesa, mas como um retardo temporal que leva o indivíduo para além do choque do primeiro momento (...) o traumático é não só o que leva à repetição do sofrimento, mas é também um contínuo esquivar-se de seu lugar” (CARUTH, 1995, p.10).

O que intriga a autora – mas nos interessa apenas em parte – é o fato de que a memória do traumático é conservada em sua integralidade e literalidade, mas só consegue ser revivida em sonhos e imagens alucinatórios, que sobrevêm ao indivíduo de forma involuntária; o exercício ponderado da lembrança está fora do alcance de quem teria passado por essa experiência psíquica particular. O conceito proposto por Caruth desafia a caracterização do cinema libanês como um cinema do trauma, sobretudo porque esse cinema produziu elaborações consistentes sobre a Guerra Civil, empreendendo esforços para escavar o passado nacional e recuperá-lo em narrativas carregadas de propósito e intencionalidade. Poderíamos apontar que o ocultamento de aspectos da sociedade libanesa, tão criticado por Khatib, indicaria pontos de inflexão traumática na experiência de cada diretor, que não conseguiria lidar com certos episódios associados aos confrontos. Contudo, correríamos o risco de diagnosticar os cineastas como vítimas de um transtorno psiquiátrico, ao qual a arte também estaria subordinada.

Se retomamos aqui as reflexões de Caruth, é porque acreditamos que suas investigações podem nos auxiliar a compreender o desenvolvimento próprio à obra de



Hadjithomas e Joreige. Em *Eu quero ver*, a trajetória rumo à cidade de origem da família de Rabih e ao restante do sul do Líbano é uma rota que leva ao colapso do testemunho do personagem – e conseqüentemente, da sua transmissibilidade à Deneuve. “*Eu não sei mais. Completamente mudado. Eu passei minha infância aqui e eu não reconheço nada*”, diz o libanês à francesa após caminharem pelas ruínas do vilarejo. É claro que Deneuve e Rabih são capazes de testemunhar o que lhes cerca, de enxergar a paisagem desoladora. Nós, espectadores, também o somos. Contudo, a visão da cidade em ruínas leva o protagonista a perceber que a guerra de 2006 talvez tenha lhe roubado mais do que ele sabia; pois esse antigo espaço de pertencimento foi desfigurado, e o olhar para a destruição não pode se traduzir em um entendimento satisfatório do que justificaria tamanha violência. A perambulação de Rabih deixa Deneuve e também quem assiste ao filme desorientados e angustiados. Compartilhamos com o ator a perda da materialidade de um lugar afetivo que, agora, existe apenas na memória do protagonista.

É significativo que o diálogo entre os dois personagens seja silenciado por instantes prolongados; esse mesmo mutismo dará o tom de outras situações, como quando Deneuve e Rabih rodam pelas colinas verdes do sul do Líbano, antes de serem surpreendidos pelas operações de aeronaves israelenses. Após a saída do vilarejo da família de Rabih, a pausa na conversação soa, ao mesmo tempo, tão pouco natural, quando comparada ao fluxo razoavelmente contínuo dos diálogos anteriores, como espontânea, pois pode ser vista como reação normal ao vislumbre de algo que choca. As palavras se calam como se não fosse mais possível comunicar, trocar com o outro os saberes e as experiências que preenchiam a paisagem de conotações e significado.



Figura 11 - Deneuve e Rabih chegam ao vilarejo onde morava a família do libanês.

É como se a guerra, ao obliterar os mundos conhecidos de Rabih, impusesse aos espaços da nação uma existência puramente abstrata e simbólica, qual seja, a de lembranças na memória do povo libanês. Essas reminiscências seriam dolorosas demais para serem recuperadas, descritas e postas em discurso. Em última instância, é a visão das ruínas que cancela a própria visão enquanto ato capaz de atribuir e extrair sentido do que se vê, uma vez que esse movimento de troca foi interdito pelas lacunas entre o mundo e a subjetividade. É nesse sentido que a repetição das imagens de destruição funciona como um lembrete do sofrimento vivido, sem, no entanto, suscitar um contínuo esquivar-se desses espaços arruinados, pois não há nada mais para ver, para lembrar, para reconhecer. Nem por isso, porém, o passado deve ser esquecido ou ocultado nas profundezas do Mediterrâneo, tal como refletirá Rabih ao final do filme.

A cena seguinte à visita ao vilarejo da família marca a retomada daquilo que ainda pode ser posto em comum entre os protagonistas: a história do cinema, o interesse pela arte, a lembrança de um filme que marcou, ainda que diferentemente, a vida dos dois personagens. Todavia, mesmo essa partilha é posta em cheque pela ameaça de riscos onipresentes – as minas deixadas por Israel e os sobrevoos de caças que parecem simular um ambiente de guerra. Em *Eu quero ver*, o passado não pode ser objeto de uma arqueologia que nos permitiria entender o presente; essa dimensão do tempo, por sua vez, parece suspensa entre a catástrofe pretérita e um futuro incerto, ele mesmo portador de novos perigos. Estamos num contexto diferente da Hiroshima de Resnais, na qual observamos que houve efetivamente uma reconstrução sólida. O encontro dos amantes já se dá em uma cidade possível e não ameaçada por constantes guerras. Nesse ambiente onde a paz se estabeleceu, é possível recuperar e reviver o trauma para refletir com ele. Já em *Hadjithomas e Joreige*, estamos diante de um momento histórico e de um país ainda marcados pela instabilidade. Ameaçado constantemente, o Líbano é um lugar onde não haverá tempo hábil para se refazer dos traumas, expostos que estão seus habitantes a novas catástrofes.

Ao final do filme, não é mais Deneuve que interpela Rabih e sim, o contrário. O libanês responde à primeira fala da atriz no longa-metragem: “*Você queria ver. Eu também quero ver, mas não consigo ver realmente*”. A fala do ator é coberta pelas imagens dos tratores e das pilhas de destroços que são triturados e despejados ao mar. “*Você está vendo? Não se reconhece nada*”, acrescenta o personagem em uma passagem que faz ressoar a impressão de desorientação e de perplexidade do protagonista diante das ruínas do vilarejo. Os cômodos das casas e dos apartamentos não podem mais ser distinguidos, são pedras e pedras misturadas, assim como a cidade devastada. Ainda que critique as manobras que

querem esconder “esse monstro em decomposição”, Rabih não deixa de encerrar a fala de seu diálogo – ou seria monólogo? – com a constatação de que o futuro e a conseqüente superação do passado são inevitáveis:

“Sabe, você tem razão. É claro que iremos começar de novo. Iremos construir de novo. E iremos viver de novo. Mas você não me disse. Você virá de novo? Catherine. Catherine, me diga. Você voltará?”.

O questionamento do libanês parece interrogar Deneuve sobre a possibilidade de uma relação com o outro que não seja marcada pela incomunicabilidade do vivido – ou pela centralidade da violência como aspecto fundante da experiência subjetiva. A enunciação final de Rabih introduz em *Eu quero ver* um segundo movimento, para além da visada sobre o passado a que poderia se reduzir a viagem pelo Líbano. Em seu questionamento à Deneuve, o personagem nativo evoca também a necessidade de abandonar o próprio passado, pois o emaranhado de acontecimentos terríveis aniquila as possibilidades de escapar da violência; essa parece ter se tornado definidora de um modo de ser libanês. A proposição de Rabih é um convite à construção de uma nova identidade, que implica outros arranjos de força com a figura do outro. Poderíamos imaginar, certamente, que isso implicaria refutar as sutis hierarquias subjacentes ao encontro inusitado entre os dois protagonistas.

A última cena do filme apresenta um indício dessa nova configuração. Deneuve não se sente confortável na festa de gala beneficente, um ambiente que suporíamos familiar para uma atriz como ela. O olhar da protagonista passeia pelos convidados dispensando cumprimentos desatentos às pessoas que lhe são apresentadas. Deneuve busca o amparo de outro olhar, o de Rabih. A atriz-monumento se desfaz por meio dos olhares que miram constantemente o extracampo, numa recusa simbólica à participação na formalidade da qual não se pode, contudo, deixar de estar fisicamente presente. A impressão que se tem é de que a atriz não deseja estar ali, ao lado, por exemplo, do embaixador da França, Bernard Émié, cuja aparição no filme é mais um elemento que corrobora a crença na captura de um real espontâneo, autêntico e verdadeiro. O encontro derradeiro entre os dois protagonistas se dá apenas pela visão. Não chegamos a ver novos diálogos e gestos entre os personagens, cujos olhares se cruzam e sustentam um encontro prolongado. Enquanto o rosto de Deneuve se preenche de uma modesta alegria, a face de Rabih ainda transmite uma certa insegurança, até finalmente esboçar um tímido sorriso. O ator entra no salão, mas o que acontece depois disso pode ser apenas imaginado. O final aberto, porém, não é tão inconclusivo quanto parece, pois um tom otimista e animador prevalece nessa troca afetiva e também no deslocamento da câmera pela

noite de Beirute. Ao final de *Eu quero ver*, a capital vibra com as cores e luzes de uma vida que não se esgotou, apesar das mortes, ataques, cercos, ameaças e bombardeios.

### 3.8 Conclusão: passados impossíveis, temporalidades precárias

Se há um duplo movimento na obra de Hadjithomas e Joreige, que implica recuperar e também desfazer-se do passado, é porque o filme produz uma crítica à guerra sem subordinar as imagens do Líbano a uma estética da denúncia insinuada pelas críticas de Lina Khatib. Os signos da violência não são evocados para apresentar uma tese ou um modelo particular de entendimento do mundo, capaz de atribuir responsabilidades e papéis políticos a personagens e setores da sociedade libanesa. A estratégia é outra: retomar o passado como o substrato de experiências irreduzíveis, que nem sempre podem ser compartilhadas com o outro, para, em seguida, recusar a mobilização dessas vivências em torno de projetos de memória concretos<sup>36</sup>.

A aposta de *Eu quero ver*, ao abster-se da proposição de uma explicação do mundo, não deixa de recair em uma empreitada que poderia ser considerada fútil ou despropositada. O próprio filme contém em si uma alegoria a essa “inutilidade” do empreendimento cinematográfico: quando a equipe de filmagem finalmente obtém autorizações para filmar em um trecho da fronteira entre o Líbano e Israel, a cena se revela inviável por conta de um buraco no caminho que Deneuve e Rabih deveriam percorrer. Há um exercício de encenação bastante artificial nesse momento, com os corpos dos dois atores virando-se para trás de forma coreografada para encarar, num contraplano, cada integrante da produção enfileirado um ao

---

<sup>36</sup> Para os antropólogos franceses Didier Fassin e Richard Rechtman, o sofrimento teria adquirido uma centralidade imprevista na contemporaneidade para as formas como indivíduos pensam a si e ao outro; e o conceito de trauma teria deixado de se remeter apenas a uma categoria clínica específica, herdada da psicanálise freudiana, para significar modos particulares de articular passado e presente, violência e existência (FASSIN & RECHTMAN, 2009). Segundo os autores, o trauma converteu-se em metáfora de um regime moral corrente que valida o discurso das vítimas – de guerras, catástrofes, desigualdades sociais, acidentes – pela sua condição de sofredoras. Enquanto significante científico que assegura a realidade e urgência de determinadas formas de violência, a chaga do traumático é mobilizada e deslocada do campo médico para ser utilizada como ferramenta de reparação e luta por direitos no campo político. O que preocupa Fassin e Rechtman não é o surgimento de novas narrativas que buscam justiça para os que passaram por antigas opressões, mas sim a adesão irrestrita à narrativa da vítima, que encarna um determinado modelo de produção da verdade e de experiência do mundo. Se é necessário posicionar-se como vítima na esfera pública para ter sua voz autorizada e investida de um valor politicamente legítimo e verdadeiro, corre-se aí o risco de circunscrever toda e qualquer vivência pessoal a uma cadeia de sentidos que remete ao trauma; daí, pode-se concluir também que o perigo é subordinar a riqueza e multiplicidade subjetivas a determinados projetos políticos que operam nesse universo semântico próprio da sociedade contemporânea. No bojo do desencantamento do capitalismo tardio, os antropólogos citam o fracasso das lutas pela descolonização na modernidade em fazer surgir novas alternativas democráticas. Esse diagnóstico parece particularmente pertinente quando levamos em conta a trajetória de países africanos e do Oriente Médio, como o Líbano.

lado do outro. É como se o próprio filme interrogasse “por que tantos esforços para nada?”. A pergunta poderia ser desdobrada em outras, como “por que rodar um filme que não fará as pessoas entenderem mais sobre o Líbano?” e “por que insistir sobre o desejo escópico se, ao final, a visão não se traduz em conhecimento e temos a impressão de que não há nada revelador para ser ver?”.

A esses questionamentos, subjaz a cobrança de que o cinema ofereça uma “imagem justa” do mundo, como diria Godard. A justiça e a reparação, porém, exigem uma conformação das imagens “às regras que se inventam, a uma transcendência que se busca desvelar ou a sentimentos que nos movem” (DELEUZE & PARNET, 1996, p.15). Em *Eu quero ver*, são as regras do jogo cinematográfico clássico que são subvertidas, compondo uma obra situada no interstício entre a ficção e o documentário. Nesse intervalo, a identificação entre espectador e personagens é constantemente colocada em questão, seja pela denúncia explícita ou tácita da encenação, seja pela interdição da comunicabilidade entre Deneuve e Rabih. A dificuldade em aderir às afetividades dos protagonistas é também o que impede a adoção de um posicionamento definitivo diante da realidade mostrada pelo filme; não haverá uma transcendência que poderá amparar a visão e lhe garantir um sentido. Podemos afirmar, com Godard e Deleuze, que o longa-metragem apresenta justo algumas imagens, dispostas neste “entre-dois” das solidões subjetivas de cada personagem. A obra de Hadjithomas e Joreige nos lembra que o cinema, bem como outras formas de arte, “não (necessariamente) produz um saber verificável enquanto tal, em vez disso se envolve em uma série de gestos ruminantes que fazem surgir narrativas não definitivas e formas provisórias de saberes hipotéticos” (DOWNEY, 2015, p.15).

Podemos sugerir que o longa-metragem é a materialização de um apelo que os dois cineastas fizeram em artigo para a *Cahiers du Cinéma* na sequência dos confrontos de 2006: “é preciso primeiramente sair da temporalidade da catástrofe e da dor” (HADJITHOMAS, JOREIGE & LEQUERET, 2006, p.45). Ou, como sugere a faixa da trilha sonora que dá o ritmo da sequência final – *let it go, let it go!* –, é preciso abandonar a tragédia para conceber novos modos de vida, ainda que esses permaneçam por construir e sejam apenas insinuados pela obra, sem serem propostos como modelos definitivos. Vale lembrar aqui que a permanência do passado também era uma questão para Resnais, o qual, em entrevista de 1961, afirmava:

“Se não esquecemos, não podemos nem viver nem agir. Para mim, o problema foi colocado quando eu fiz *Noite e neblina*. Não se tratava de fazer mais um monumento aos mortos, mas de pensar no presente e no futuro. O esquecimento tem que ser reconstrução. Ele é necessário tanto no plano individual, como no plano coletivo. O que é sempre necessário é agir. O desespero é a inação, o recolhimento

em si mesmo. O perigo é não ir adiante” (ROUMETTE, 1961 *apud* CARUTH, 1996, p.128).

Os três cineastas parecem concordar que esquecimento e reconstrução não implicam necessariamente uma negação alienante do passado. Antes, podem ser modos inventivos de lidar com a memória da catástrofe, sobretudo quando essa se encontra em um estado de indefinição que impede o discurso e a partilha com o outro. O cerne da narrativa de *Hiroshima, mon amour* é a penosa tentativa da protagonista de falar sobre si. Para Caruth, a tragédia do papel de Emmanuelle Riva é não apenas a morte do amante alemão, mas que o falecimento tenha ocorrido no dia da reconquista do território pelos franceses e que a personagem não consiga firmar uma distinção entre sujeito e o evanescente objeto do desejo – “*Tudo que eu podia encontrar entre esse cadáver e o meu corpo eram semelhanças óbvias, você entende?*”; é o amor pelo inimigo e a dificuldade em superar a morte para seguir com a própria vida que desconectam a personagem de Nevers do tempo histórico, do tempo subjetivo e do próprio corpo. A resposta do japonês às dúvidas da francesa não é compassiva. Ao contrário, chega na forma de um tapa, que “constitui um imperativo de distinguir entre a vida e a morte (...) e portanto, interrompe o fechamento isolante da narrativa sobre si mesma” (CARUTH, 1996, p.41-42).

O filme de Resnais se constrói a partir das constantes interpelações dos personagens que exigem, um do outro, o ato de narrar – ato esse que, ao transmitir um entendimento do passado, apagaria a especificidade da morte. Ainda que a história impossível da francesa, ao final das contas, tenha se mostrado “narrável”, como descreve a personagem, as enunciações não deixam de se produzir sem que lacunas de sentido perdurem. A incompreensão, porém, não é fruto de disputas pela verdade de cada narrativa; ela é, de fato, o ponto de partida para uma nova forma de testemunhar a experiência de si e do outro.

Em *Eu quero ver*, como já observamos, não haverá nem encontro amoroso, nem o espelhamento uma na outra de duas vidas marcadas pela tragédia. Contudo, é a tensão entre dois sujeitos – e mesmo o embate da pulsão escópica de Deneuve com o desejo inicial de Rabih de *não ver* – que faz emergir uma nova modalidade de ver e lembrar. A visão deixa de ser cognição, e a lembrança deixa de ser a repetição traumática da violência. Ver talvez signifique vislumbrar uma terra onde o passado, em vez de ser reprimido, é recuperado para produzir as condições de possibilidade de sua própria superação; significa também imaginar alianças com o outro que não remetam à submissão e à dependência do Líbano a forças exteriores. Chega a ser paradoxal que a inviabilidade de uma visão esclarecedora – e capaz de traduzir para o outro o que se vê – só seja constatada no exercício mesmo da visão e no

próprio encontro com o outro. É por isso que o filme nos suscita, em parte, a impressão de que a viagem dos protagonistas não serviu a nada. Todavia, são justamente o recuo e a desconfiança quanto à crença na visão que reivindicam uma nova potência para o olhar cinematográfico, a de criar pontos de passagem pela imagem que prescindem de códigos realistas<sup>37</sup>.

A fala final de Rabih propõe “a possibilidade de um discurso que não é simplesmente um veículo de compreensão, mas também o *locus* do que ainda não pode ser compreendido” (CARUTH, 1995, p.155). Com o reconhecimento de que o passado será implacavelmente deixado para trás e com a esperança de que o futuro seja um tempo de paz, *Eu quero ver* se encerra com um desfecho que nos lembra o comentário de outro cineasta libanês, sobre outra guerra, o confronto civil do século passado: “Representar a guerra também nos ajudaria a superá-la e a ir adiante (...) O Líbano permaneceu após a guerra, o que significa que *há* algo chamado Líbano” (KHATIB, 2008, p.XXIII)<sup>38</sup>.

O que ainda não pode ser plenamente entendido é representado no filme pelo amontado disforme de entulho e destroços relegados ao esquecimento. Em uma longa sequência, vemos as pilhas de ruínas já trituradas em planos mais abertos e noutros mais fechados, nos quais a proximidade da câmera acentua o aspecto monstruoso e perturbador dos emaranhados de aço e concreto. O estado de desfiguração evoca, visualmente, uma incerteza e um mal-estar que remetem à permanência de um enigma no passado – ou melhor, de algo que escapa à narrativização da memória. A trilha sonora contribui para compor uma atmosfera tensa e criar a sensação de que algo repentino pode se precipitar, como se o desdobramento do filme fosse finalmente dar lugar a uma epifania. O clímax, porém, nunca chega. As imagens se sucedem até deixarem para trás as montanhas de lixo e lavarem o espectador a um túnel, que é também a metáfora da impossibilidade de ver/saber. A escuridão da tela nega radicalmente o trabalho da visão para solicitar ao imaginário que conceba um novo retorno de Deneuve. “*Você voltará?*”, pergunta Rabih, mas a volta efetiva da atriz não interessa de fato.

---

<sup>37</sup> Em *Imagem-Tempo*, Deleuze propõe que os cinemas clássicos de ficção e documental extraem sua força de um modelo de representação que implica a possibilidade de se alcançar uma verdade comum através de uma identificação Eu=Eu (personagem=cineasta=espectador). O desfecho da intriga ou do argumento supõe a adesão do espectador à perspectiva do protagonista e à cadeia de sentidos e causalidades formulada ao longo do filme. Em *Eu quero ver*, a identificação Eu=Eu se torna inviável, uma vez que a posição do espectador diante do filme oscila entre a confiança no autêntico e a suspeita do encenado. Quem assiste ao filme também se depara com outro impasse: o fracasso da premissa de que a visão das regiões destruídas pela guerra poderia produzir uma epifania capaz de esclarecer o drama do confronto. Esse fracasso é suscitado tanto pela ausência de qualquer explicação mais explícita, na qual as palavras subordinariam as imagens a um intuito didático, quanto pela distância que se forma e se agrava entre as experiências de mundo dos dois personagens. Como vimos, são as lacunas entre os protagonistas que convidam à criação de novas formas de relação com o outro.

<sup>38</sup> Observação feita por Jean-Claude Codsí em entrevista a Lina Khatib.

O que está por trás da questão é mais do que isso. A indagação poderia ser traduzida como: “será que nossas relações – com o mundo, com a imagem e com o outro – poderiam ser repensadas para que não carregassem a sombra e a marca da violência?”. Gostaríamos de acreditar que sim.



#### 4 Ceilândia: fabulações do tempo para enfrentar a expropriação e a mutilação

“O que eles queriam, na verdade, era achar um lugar pra jogar aquele monte de pobre.”

– Nancy, *A cidade é uma só?* (Adirley Queirós, 2009)

“A cidade toda era parte da minha vida. (...)

*Eu não tinha mais direito de tá naquela esquina.”*

– Sartana, *Branco Sai, Preto Fica* (Adirley Queirós, 2014)

##### 4.1 Introdução

O lugar “pra jogar aquele monte de pobre” é Ceilândia, cidade-satélite de Brasília criada por um projeto de remoção das populações operárias que haviam erguido a capital federal e moravam próximas demais do novo centro de poder do Brasil. O nome do local vem da iniciativa oficial do governo para os 80 mil (ex-)moradores da Vila do IAPI e outras comunidades situadas no Plano Piloto. A chamada Campanha de Erradicação das Invasões (CEI) teve a sigla apropriada pelos que foram expulsos de seus casebres para dar nome à suposta terra prometida onde foram despejados.

É a vida dessa comunidade nascida da expropriação que o cineasta Adirley Queirós investiga e interroga em seus dois longas-metragens – *A cidade é uma só?*, de 2009, e *Branco Sai, Preto Fica*, de 2014. No primeiro, a história de Ceilândia é retrçada paralelamente à de Nancy, protagonista que foi, ela mesma, uma das habitantes transferidas de “onde não existiam as menores condições de higiene e conforto” para um “lugar decente”<sup>39</sup>. À personagem cabe denunciar a higienização de Brasília e o descaso real do Estado para com os mais pobres, pois a mudança para Ceilândia não veio acompanhada de melhorias verdadeiras nas condições de vida dos cidadãos. Em *Branco Sai, Preto Fica*, o drama de Ceilândia ganha novos contornos – e imaginários. Não se trata mais de apenas explicitar a farsa da coesão social e nacional propagandeada com a fundação de Brasília. O que interessa aí é o prolongamento – no tempo e no espaço – de uma repressão que não se limitou a afastar a miséria para longe. Ao contrário, perpetuou um controle que criminalizou a vida de segmentos da população brasileira. Sartana encarna – e aqui a palavra assume um triste

<sup>39</sup> Eram esses os motes do programa de remoção e da imprensa que abordava o tema à época, tal como descobrimos com a montagem que Queirós faz de imagens de arquivo de jornais impressos, emissões radiofônicas e transmissões televisivas.

significado literal – as consequências desse fenômeno: o personagem perdeu a perna em um incidente envolvendo uma batida policial numa festa de *black music*.

Neste último capítulo, deixaremos os territórios estrangeiros para nos debruçarmos sobre imagens e narrativas das periferias brasileiras. Da Palestina ao Líbano e enfim ao Brasil, o disparatado percurso que aqui se conclui propõe uma análise dos dois longas-metragens já dirigidos por Queirós. Por mais distantes que estejam uns dos outros – geográfica, temporal e culturalmente – e por mais distintos que sejam os contextos históricos de cada um, os protagonistas de Suleiman, de Hadjithomas e Joreige e do diretor brasileiro vêm, todos, de comunidades que tiveram seus direitos, corpos, fronteiras e espaços afetivos violados. É o atravessamento da vida pela violência de Estado – estrangeiro ou da própria pátria – que provoca a emergência de modos particulares de pertencimento, bem como a criação de outras relações com o passado.

Como veremos, os personagens de Queirós são mais eloquentes e explícitos ao abordar a experiência vivida e ao escavar a memória do que os de todos os outros filmes já analisados. A abundância de discurso, porém, não equivale, em hipótese alguma, à apresentação de enunciações fechadas sobre si e sobre o mundo. Antes, são as falas fabuladoras e as performances dramáticas<sup>40</sup> de cada intérprete que suscitam, indefinidamente, releituras do passado, diagnósticos do presente e possibilidades de engajamento no futuro. Ao mesmo tempo em que constituem a expressão de personalidades e modos de vida singulares, são esses exercícios criativos que evitam a adesão acrítica do espectador ao que é dito, ou melhor, previnem que as proposições e digressões de cada personagem sejam tomadas como verdades únicas. Com Queirós, encontramos-nos novamente num caminho sinuoso entre a ficção e o documentário, pois os não-atores chamados a participar dos filmes deveriam interpretar ninguém mais do que eles mesmos. O que se verifica, contudo, é a participação

---

<sup>40</sup> Por performance dramática, referimo-nos a todo o conjunto de ações realizadas pelos personagens no universo diegético e não, apenas às enunciações, como a ideia de um discurso fabulador poderia sugerir. A distinção nos pareceu necessária sobretudo porque a fabulação nas duas obras não se limita estritamente a testemunhos e criações enunciativas elaboradas diante da câmera. Antes, como proporemos mais adiante, a partir de indicações do próprio Queirós, abarca também a participação dos atores e não-atores na construção de uma trama que fica suspensa entre o documentário e a ficção. O termo “dramático” também nos interessa pela conceituação que Claudia Mesquita fez dele para analisar *A cidade é uma só?*. A autora aponta que o drama presente no filme diz respeito a situações que prescindem da instância mediadora do cineasta documentarista; são as ações de Dildu e Zé Antônio, os quais constroem uma história que parece se desdobrar de forma emancipada e autônoma, sem a necessidade de intervenções explícitas de Queirós. A impressão geral é de que a equipe do documentário é destituída do seu posto de controle e monitoramento do universo diegético para ser mais um com os sujeitos filmados e para deixá-los atuar livremente. Como bem resume Mesquita, “*importam mais os personagens, seus deslocamentos, gestos, vivências e consciências, limitados pela atualidade do viver, do que a supraconsciência mediadora, com seu potencial poder de fogo* (de crítica, posta em perspectiva histórica, comentário, distanciamento, mudança do ângulo de observação etc.)” (MESQUITA, 2011, p.56-57, grifo da autora).

ativa dos intérpretes na confecção de uma trama irreal – ou, também poderíamos dizer, inautêntica.

Em *Branco Sai, Preto Fica*, por exemplo, a apresentação do ator Choquito como Sartana, uma das vítimas da operação policial no Quarentão, é mentirosa, pois o ator perdeu a perna numa cirurgia malsucedida e não no episódio de violência. Não é o caso de Marquinho, que, de fato, naquela noite de 5 de março de 1986, levou um tiro na boate, e a bala foi responsável por torná-lo paraplégico. Todavia, esse enraizamento no real não é totalizante e não definirá fronteiras para o campo de ação do personagem, que recorre aos artifícios da ficção científica para orquestrar uma vingança contra o Estado. Há também todo um cortejo de figuras verídicas da cena musical de Ceilândia – como a banda Família Show – que cantam para a câmera e dão consistência à apresentação do filme como um documentário “que conta a verdade e mostra a realidade”. Contudo, a presença dessas pessoas do universo histórico-empírico da cidade serve justamente à apoteose fictícia do filme: a bomba fabricada por Marquinho para destruir Brasília.

Um raciocínio similar é esboçado a partir de *A cidade é uma só?*. As entrevistas com Nancy revelam-se, pouco a pouco, um dos instrumentos de pesquisa de Queirós para reconstituir uma imagem da Campanha de Erradicação das Invasões – a cantoria de um *jingle* por um coral de crianças oriundas dos próprios assentamentos removidos. Isso só pode ser sabido ao final do filme, quando se descobre que o registro, apresentado primeiramente como uma imagem de arquivo, é, na verdade, uma encenação fabricada pelo cineasta com o auxílio da personagem. O que antes havia sido utilizado como um índice do passado, para corroborar a enunciação da protagonista, é explicitado em seu caráter de artefato falso. No mesmo filme, teremos a figura de Zé Antônio, um agente imobiliário cuja rotina banal de negociações dá um ar verídico à narrativa. A trajetória do personagem contrasta flagrantemente com a do cunhado, Dildu, um tresloucado candidato a deputado distrital que pretende concorrer às eleições por um partido que não existe verdadeiramente.

A ancoragem ambígua dos filmes em esferas da criação cinematográfica costumeiramente tomadas como inconciliáveis é justificada por um dispositivo de produção que, segundo Queirós, é aberto não só a imprevistos das filmagens e do processo de construção fílmica, mas também – e sobretudo – a contribuições dos próprios sujeitos filmados:

*“A minha busca era que esses caras pudessem ter o espaço deles como um espaço de criação. O Marquinho me reivindicou isso: ‘eu não quero contar essa história pra você. Você já contou, lá no começo você já fez o rap, já tá bom. Eu queria andar no filme. Queria levantar da cadeira e andar. Vocês não fazem cinema?’. Isso é uma forma de intervir radicalmente no que o outro quer de você, e eu acho que esse tipo*

de intervenção traz muito mais possibilidades do que aquela coisa do documentário tradicional que tem que estar aberto pras situações” (grifos nossos). Queirós em entrevista à Revista Cinética (ANDRADE, ARTHUSO, FURTADO, GOMES & GUIMARÃES, 2015).

Em outra conversa com críticos, dessa vez para o jornal português Público, o cineasta explica que “os meninos (o elenco de *Branco Sai, Preto Fica*) achavam que documentário não é cinema” (MOURINHA, 2014). De acordo com Queirós, para eles, fazer cinema implicava aventura, tomadas de ação, cortes de câmera, marcações de cena definidas. Subjacente a essa concepção, há também, segundo o próprio diretor, um imaginário cinéfilo povoado por referências dos filmes de banguê-banguê, de karatê e de ficção científica:

“Queríamos fazer um filme como os que víamos na nossa infância (...) Queríamos que este filme assumisse esse imaginário de uma cinefilia popular que no Brasil é vista como de mau gosto por uma elite do pensamento, apoderar-se do gênero e *fabular por cima*”, resume o realizador (MOURINHA, 2014).

Nesse processo de colaboração com os próprios participantes do filme, a aposta na fantasia e na fabulação parece afastar a obra de Queirós do que o diretor aponta, na mesma entrevista ao Público, como o “filme de favela” ou o documentário militante – duas vertentes exemplares e alegóricas da virada realista do cinema contemporâneo brasileiro. Em um diagnóstico que muito nos interessa, por nos permitir aproximar o contexto brasileiro de nossas reflexões mais gerais sobre o cinema mundial, a pesquisadora em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Beatriz Jaguaribe, propõe que, desde os anos 1980, houve uma retomada do realismo na produção audiovisual nacional. Essa tendência produziu o que a autora descreve como uma “pedagogia do olhar” – ou “pedagogia da realidade”. Em sua tentativa de apresentar a “vida como ela é”, documentários e ficções<sup>41</sup> dos últimos 30 anos criaram “mundos plausíveis que forneciam uma interpretação da experiência contemporânea”, marcada pela violência urbana, pela desigualdade abismal entre segmentos populacionais e pelo desmanche social (JAGUARIBE, 2007, p.12). Se é possível agrupar num mesmo conjunto as variadas obras desse período temporal, é somente à condição de reconhecer traços comuns entre estratégias autorais distintas, as quais, apesar das diferenças, não abdicam do recurso à verossimilhança, responsável por manter coesos os universos diegéticos.

---

<sup>41</sup> Referimo-nos aqui às obras de Walter Salles, João Moreira Salles, Kátia Lund, Eduardo Coutinho, Tatá Amaral, Breno Silveira, Sérgio Machado, Fernando Meirelles, José Padilha, entre outros. Ao recuperar a reflexão de Jaguaribe, temos em mente não apenas o livro *O choque do real: estética, mídia e cultura* (2007), mas também o artigo *Beyond Reality: Notes on the Representations of the Self in Santo Forte and Estamira*, publicado em dezembro de 2010 no *Journal of Latin American Cultural Studies*, da editora Routledge – Taylor & Francis Group.

Neste capítulo, analisaremos como os dois filmes de Queirós deslocam esses códigos predominantes: os efeitos de real almejados por esse realismo contemporâneo são produzidos à condição de que as narrativas invertam as formas convencionais pelas quais lemos ficção e documentário. As encenações dos personagens exigem abdicar da mediação sintética do diretor/observador distanciado do real para tomar parte num jogo em que o falso e o verdadeiro cedem espaço a uma criação coletiva de mundos e memórias imaginados, mas nem por isso, menos válidos, menos pregnantes na carne e no espírito. Nossa hipótese é de que, somados aos dispositivos da ficção inventados por Queirós e pelos próprios personagens, os exercícios fabuladores identificados nas obras operam estranhamentos e novos modos de relação com a imagem documental: primeiramente, a maneira como esses corpos se colocam e são colocados em cena desestabilizam a crença na autenticidade das narrativas sobre si e sobre a comunidade; os diferentes tipos de presença diante da câmera ensaiam oscilações entre construções fílmicas que favorecem o envolvimento com a ação dramática flagrantemente ficcional e outras que repõem a separação, calcada numa presunção de veracidade e objetividade, entre quem enuncia e quem é o objeto do enunciado cinematográfico; por fim, observamos como o discurso desses personagens percorre uma trajetória que, com suas invenções particulares, extrapola a posição da vítima e de quem é cartografado como permanentemente pertencente à margem. Com isso, o que se tenta criar são resistências pela e com a imagem.

Partimos da hipótese de que são essas operações estéticas que permitem aos marginalizados e despossuídos de Ceilândia sair do seu lugar<sup>42</sup>. O que é tornado sensível pelas produções do cineasta são as possibilidades de agir e narrar para além da miséria e do sofrimento. Nesse sentido, Queirós estaria mais próximo não da virada realista do cinema contemporâneo brasileiro assinalada por Jaguaribe, mas sim de tendências consolidadas apenas mais recentemente, em princípios do século XXI, quando a produção nacional radicaliza procedimentos de inclusão do olhar – e do corpo – do “outro”<sup>43</sup> nos filmes. Em nossa leitura dos longas-metragens de Queirós, recorreremos ao conceito de filme-dispositivo,

---

<sup>42</sup> Em entrevista ao jornalista Fábio Corrêa para o jornal *O Tempo*, Queirós afirma que a fabulação o interessa mais do que a reconstrução fiel do vivido e acrescenta: “Gosto muito da forma do documentário, mas, às vezes, ele mostra uma realidade opressora, que pode acabar se tornando uma prisão” (CORRÊA, 2015). Em outra conversa com a imprensa, dessa vez com a *Revista Cinética*, o cineasta critica o reducionismo imposto pelo documentário – podemos supor que sua observação diz respeito apenas a algumas formas de documentário – à representação dos sujeitos filmados, sempre registrados como aqueles que devem contar suas misérias.

<sup>43</sup> Referimo-nos aqui aos diagnósticos do cinema contemporâneo elaborados pelos pesquisadores Ilana Feldman, no artigo *Um filme de: dinâmicas de inclusão do olhar do outro na cena documental*, publicado no 1º número do 9º volume da revista *Devires* (janeiro/junho de 2012), e Luiz Hirano, em *“Branco Sai, Preto Fica”*: *A crise da figura do mediador humano*, artigo publicado na revista *Novos Estudos do Centro Brasileiro de Análise e Planejamento* (CEBRAP), edição de novembro de 2015.

tal como foi formulado por Consuelo Lins em relação ao cinema documental brasileiro a partir de uma série de reflexões a propósito da noção de dispositivo elaborada pelos críticos franceses Jean-Louis Comolli e Anne-Marie Duguet. Também propomos uma retomada da noção de fabulação presente em Deleuze e nas discussões sobre o documentário brasileiro. A partir dessas conceituações, refletimos sobre como as narrativas de si podem ser utilizadas para desmontar sua própria autoridade, expondo a arbitrariedade de projetos de memória. Ao longo de nossa investigação, recuperamos parte do debate da crítica brasileira sobre o esfacelamento da noção de mediação, tão cara à produção documental do país, e refletimos sobre os novos regimes da imagem que emergem com a participação do outro filmado, em novos níveis e intensidades, na própria confecção dessas representações cinematográficas contemporâneas.

## **4.2 Corpos no espaço real e cênico**

Tanto em *A cidade é uma só?*, quanto em *Branco Sai, Preto Fica*, a relação com os espaços urbanos constitui um dos cerne da narrativa. Em cada filme, os laços de pertencimento são construídos de modos particulares, mas o que predomina, em ambos, é uma certa desconexão com o ambiente em que se está inserido. Vejamos como em cada obra a *mise-en-scène*, a cenografia e a montagem dão forma a esse pertencimento problemático.

### **4.2.1 *A cidade é uma só?***

No primeiro longa-metragem de Queirós, o vínculo com a terra onde se mora é revisto por um processo de historicização que recupera reportagens e propagandas de rádio e TV da época da fundação de Ceilândia. Nessa arqueologia de imagens e sons de arquivo, o passado retorna nas falas de jornalistas, de locutores de anúncios publicitários e do próprio criador de Brasília, Oscar Niemeyer. Com palavras otimistas e auspiciosas, todos celebram o progresso representado pela construção da capital federal. Alguns também não pouparão elogios ao projeto de remoção dos assentamentos e invasões. Queirós não será nada indulgente com as adulações ao Plano Piloto nem com as falsas promessas sobre a mudança para Ceilândia. A desconstrução dessas narrativas bajulatórias é feita por meio da montagem.

Na sequência de abertura, ouvimos Niemeyer anunciando que, tantos anos depois da inauguração da capital, “*ai está Brasília, uma cidade que vive como uma grande metrópole*”.

A frase é dita enquanto um X é pintado sobre a tela do cinema, o mesmo X que marcava os casebres a serem demolidos na vila do IAPI. A imagem que se segue à observação do arquiteto é a antítese da epítome desenvolvimentista: ruas de barro recortam terrenos ocupados por residências humildes. Gravado de um carro, o plano tem a faixa sonora entrecortada pela substituição do depoimento de Niemeyer por uma música de ares triunfalistas, seguida de uma voz de locutor que diz “*ter confiança sem limites no grande destino*” da cidade. A discrepância entre o que é visto e o que é ouvido produz uma denúncia contundente do atraso e da pobreza a que foram deixadas parcelas da população do Distrito Federal. Com a sobreposição de materiais de origens e momentos distintos, a crítica ganha em vigor por evidenciar o prolongamento no tempo histórico da situação de exclusão.

Uma operação de montagem semelhante é realizada logo em que seguida, quando o personagem interpretado por Marquinho da Tropa canta um rap para os amigos num cenário que parece contíguo aos caminhos de aspecto rural mostrados anteriormente. O rap é uma das manifestações culturais ausentes do vídeo promocional exibido após a cantoria e produzido pelo governo do DF para proclamar que “*Brasília, a síntese da nacionalidade, espera por você*”. Na filmagem, vemos passistas de frevo e ouvimos batuques e sertanejos enquanto outras imagens de grandes centros urbanos são exibidas. A exclusão aqui, poderíamos sugerir, opera não necessariamente por critérios que opõem a cultura alta à baixa, erudita à popular; se assim fosse, não caberia mostrar o frevo ou retomar os sons de batuques urbanos e de sertanejos que foram sucesso de público, como a música de Inezita Barroso. Antes, o que parece ter sido apagado é aquilo que ficou à margem do progresso e não merece, portanto, integrar a moderna síntese da identidade nacional. O convite feito pela voz *over* é contestado por Dildu que, depois de um corte que nos leva de volta ao presente, indaga ironicamente “*Será?*”. A pergunta é um questionamento tanto da ideia de acolhimento, quanto da validade de um símbolo da brasilidade que não abarca sua multiplicidade.

Uma constante em *A cidade é uma só?* são as cenas de Dildu e Zé Antônio rodando por Brasília e pelos arredores de Ceilândia, sempre numa perambulação um tanto desorientada. A dupla parece nunca saber para onde está indo ou que caminho deve tomar para voltar para casa. Mesmo nas regiões menos povoadas e urbanizadas, que acreditamos serem localizadas também nos arredores da capital e, portanto, mais próximas de Ceilândia, a tônica é sempre a da impossibilidade de reconhecer o território que se percorre. Patente, o desconhecimento sobre a geografia local é outro sintoma das distâncias físicas e simbólicas que isolam a cidade-satélite. Há que se notar as diferenças de postura entre os dois personagens. Enquanto Zé Antônio dá voz a uma razão – e visão – mercadológica,

esquadrinhando a paisagem em busca de novos lotes para vender, Dildu recheia os diálogos com comentários mordazes, nem sempre coerentes, sobre o que observa. Em um primeiro momento, diz que Brasília é amaldiçoada: “*Morreu foi gente aqui! Isso aqui é amaldiçoado! Ninguém tem sorte aqui! (...) Norte, norte, morte, morte...*”. Noutra, debocha de como até o clima árido do cerrado afeta os pobres e os mais abastados de forma diferente: “*Aqui é o famoso ‘na base do ar-condicionado’. Nós tossindo seco e eles tossindo molhado*”. Em um terceiro, faz piada da presença de grafites e pichações em rotas que passam por debaixo da terra: “*O povo escreve aqui e acolá. O poder popular é que tá debaixo do chão. Ai fodeu mesmo*”.

Há, nos diálogos, uma curiosa clivagem entre as falas dos dois personagens. Zé Antônio resiste a entrar no livre jogo discursivo de Dildu, que continuamente propõe escapar ao ordenamento pragmático da ação dramática – qual seja, encontrar uma rota, deslocar-se de um ponto até outro, identificar locais onde moram e trabalham eleitores em potencial. As respostas do agente imobiliário tentam recuperar a atenção para o que seria racional e mais importante a se fazer; suas reações são lacunares, dispensando a loucura do candidato mequetrefe com risadas e reafirmações denotativas da paisagem – “*Aí, Asa Norte é pra cá (...) É, é tudo prédio*”. Dildu, persistentemente, encontra e assinala na mesma paisagem as marcas da desigualdade. Mesmo imbuído da vontade de ganhar a eleição, suas movimentações por Brasília e pelos arredores não podem se reduzir à busca por eleitores ou aos deslocamentos rumo ao trabalho. Antes, são ocasião para denunciar e explicitar a criação de Brasília como evento fundado e fundante de uma segregação socioeconômica ainda não superada. As acusações de Dildu serão resumidas e atingirão seu ápice – na forma de expressão – mais tarde no filme, quando o personagem compõe um *jingle* para a campanha.





Figura 12 - Dildu e Zé Antônio perambulam por Brasília.

Por ora, cabe-nos frisar que a recusa de Zé Antônio em participar do exercício crítico de seu companheiro de viagem reveste a encenação de uma certa artificialidade, como se a negação do discurso do outro tivesse sido acordada anteriormente para acentuar as diferenças de cada personagem. Isso é agravado também pelos movimentos da câmera, quase sempre posicionada ao lado de Zé Antônio, numa posição que exige que o aparelho seja virado para a esquerda para poder enquadrar Dildu. A oscilação da câmera evidencia que aquilo a que assistimos é fruto de uma construção, mas que o objeto de interesse do aparato cinematográfico não está dado de uma vez por todas. Antes, permanece indefinido. Há, portanto, uma abertura para o imprevisto, ainda que traços do que é filmado pareçam encenados ou previamente planejados.

Temos a impressão de que – mesmo nessas trocas entre os protagonistas supostamente espontâneas, nas quais caberia à câmera um registro neutro – os personagens, quando visados pelo aparato cinematográfico, sentem-se solicitados a empreender uma performance para a própria câmera. Como já assinalamos, o cumprimento dessa demanda tácita se faz de modo distinto por cada personagem. Enquanto Zé parece tentar interpretar a si mesmo, apegando-se a um ideal de naturalidade que explicita seu comportamento cínico e demasiadamente interessado acerca dos territórios; Dildu se entrega a digressões ora mais entusiasmadas e satíricas, ora mais melancólicas. As ponderações improvisadas são também uma forma de

seduzir o olhar da câmera e convencer quem está por trás dela a continuar filmando essa figura “exótica” e tresloucada.

Outras imagens recorrentes de *A cidade é uma só?* são os planos gerais e médios em que vemos Dildu cruzando a pé os espaços de Brasília ou aguardando a chegada do ônibus ou em momentos de ócio. Nessas cenas, a figura diminuta do personagem contrasta com a vastidão da paisagem, que parece inóspita para o corpo humano e ampla demais para os pequenos passos do rapaz. Por mais que se movimente, a caminhada é sempre lenta e insuficiente para cobrir as distâncias. Por mais que espere, o transporte público demora a chegar e, quando chega, é hora de se entregar ao sono dos vencidos. São momentos de solidão que traduzem uma sensação de esgotamento – “*Tem que ir lá na faxina e fazer campanha*”, reclama o personagem sobre a falta de tempo e de energia para conseguir manter o trabalho e se dedicar à candidatura.



Figura 13 - Dildu no transporte público que o leva diariamente de Ceilândia a Brasília e vice-versa.

A doutora em Ciências da Comunicações e professora da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Cláudia Mesquita, aponta acertadamente que a apropriação e o desvio dos arquivos do governo, somados aos depoimentos de Nancy, produzem uma “memória não-oficial, da perspectiva dos removidos, dos *vencidos*” (MESQUITA, 2011, p.51). Na montagem que interpõe propaganda e testemunho, descobrimos os abismos que separam a experiência vivida dos moradores da experiência vendida pelas autoridades em seu esforço publicitário e higienista. O filme, porém, não se resume à elaboração de um “contra-discurso memorialístico” sobre o local onde se vive. Esse deslocamento de sentido funciona,

sobretudo, como um substrato, a partir do qual Queirós, com as figuras de Dildu e Zé Antônio, atualiza o “aborto”<sup>44</sup> fundante de Ceilândia. Com esses dois personagens, torna-se possível suspender brevemente a rememoração do passado – empreendida por Nancy e também pelo diretor no ato de recuperar os arquivos – para registrar o prolongamento no presente da expropriação que deu origem à cidade. Tal como aponta Mesquita, o efeito é obtido porque ambos os protagonistas se engajam em atividades que acenam para a inscrição de uma macropolítica e de acontecimentos historicamente situados nas vivências individuais de diferentes gerações (MESQUITA, 2011). Enquanto Dildu reivindica institucionalmente o direito de reparação e de compensação para as famílias desalojadas e seus parentes, Zé Antônio encarna a especulação imobiliária numa tentativa precária de se inserir no jogo do capital. Essas invenções dramáticas no presente, combinadas ao retorno do passado em suas flagrantes contradições, constroem um retrato do Distrito Federal e do Brasil como perpetuamente marcados por políticas de Estado excludentes. Contra elas, haverá resistência da parte de Dildu, mas sua campanha política é esmagada pela maquinaria político-representativa já estabelecida. O que se desprende das imagens de *A cidade é uma só?* é um certo pessimismo diante de uma segregação tão inexorável e implacável quanto as distâncias do Planalto Central percorridas pelo protagonista.

#### **4.2.2 Branco Sai, Preto Fica**

Os planos médios e gerais que englobam os personagens e algo dos espaços de Brasília e Ceilândia também são centrais em *Branco Sai, Preto Fica*. Contudo, o recurso aos enquadramentos mais abertos serve menos para aludir à conturbada mobilidade urbana entre a periferia e a capital do que para mostrar a desconexão de Marquinho, Sartana e Dimas com a própria Ceilândia. Isso só é possível graças à cenografia e à escolha de locações que ajudam a criar lacunas entre os personagens e a paisagem.

A residência de Marquinho, por exemplo, é mais do que uma casa habilmente adaptada para um cadeirante. Envoltos em barras de metal, o local parece uma fortaleza suspensa, erigida para proteger o protagonista de novos ataques perpetrados pela Polícia do Bem-Estar Social. Outra característica marcante são as câmeras de vigilância, que permitem ao proprietário monitorar o que se passa dentro e fora da casa. Contra o aparato militar do

---

<sup>44</sup> Em debate promovido pela 3ª edição do Festival Adaptação, em 12 de novembro de 2011, no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro, e conduzido por Ilana Feldman, Queirós afirma que Ceilândia “foi um aborto territorial”, “o primeiro aborto territorial do DF”.

governo, ele usa técnicas semelhantes de controle e monitoramento do risco da violência, sem, no entanto, conseguir deixar essa condição de ser um cidadão da periferia em um Estado de exceção. É como se o fato de ter sido vítima no passado levasse o personagem a cindir com os vínculos comunitários no presente, construindo barreiras para isolar-se do mundo. A impressão é reforçada, como bem nota Luiz Hirano, pela insistência em mostrar o cotidiano maçante, repetitivo – e solitário – ao longo dos primeiros quarenta minutos do filme (HIRANO, 2015, p.225). Somente após esse intervalo de tempo, Marquinho entrará em contato direto com um quarto personagem, o falsificador de passaportes Jamaica. Assim, tem início um processo de renovação das relações de amizade e solidariedade, as quais permitirão a confecção da bomba. Nem por isso, porém, as imagens de Marquinho por trás das grades deixam de transparecer uma triste ironia. Ele não foi preso pela polícia autoritária, mas foi condenado a outros tipos de pena: um encarceramento autoimposto pelo próprio medo; e a mutilação da carne, que é um lembrete indelével daquela fatídica noite.



Figura 14 - Marquinho em sua residência fortificada.

A casa de Sartana também terá ares de um forte improvisado, com um portão de ferro enorme, arames farpados e uma sirene em pleno estúdio onde o personagem desenha e se exercita. Em diferentes cenas, vemos o personagem deparar-se com a cidade da varanda de casa, sem jamais percorrer efetivamente a Ceilândia que lhe foi tirada com a perda da perna. Há exceções, é claro – como as andanças do protagonista por um ferro-velho em busca de próteses de perna e, posteriormente, a participação de Sartana no desenvolvimento do

explosivo que será lançado em Brasília. Uma cena em particular resume essa vida que parece ter ficado suspensa entre o recolhimento do personagem em si mesmo e as possibilidades de circulação e ação pelo espaço urbano: enquanto ouvimos o depoimento de Sartana aos modos de uma entrevista para um documentário tradicional, vemos o personagem em casa organizando próteses. Logo em seguida, ele aparece parado à beira de uma via expressa.

“O fim do Quarentão foi assim meio que o fim de uma fase da minha vida. O fim de uma das minhas vidas. Eu comecei uma outra vida, né? Então, eu... foi um outro choque. Quando eu saí do hospital e tal, tive esse choque meio que com a realidade, com as ruas, onde a gente dançava, sabe? Tudo (por) que eu passava lembrava uma coisa. Sabe, a escola, a gente ficava muito na esquina da escola (...) Ali que a gente conversava, bolava ali os passinhos que a gente tinha, o que a gente ia fazer, encontrava os amigos e tal, ou quando a gente ia jogar bola (...) Parece que... a cidade toda era parte da minha vida. Parece que cortou aquilo ali tudo, de mim, sabe? (...) Eu não tinha mais direito de tá naquela esquina. Então, eu cheguei em casa e não queria mais sair de casa”.

O relato de Sartana é pronunciado enquanto imagens das próteses que ele coleciona e conserta surgem na tela. Por mais numerosas que sejam, as pernas de plástico e metal não são suficientes para reatar os vínculos com a cidade. A montagem acentua a melancolia evocada pelo testemunho, indicando que, mesmo com um substituo maquínico capaz de apaziguar os danos e dar alguma mobilidade ao personagem, a vida deixou de ser a mesma. Afinal, um ciborgue não pode dançar ou jogar bola com a desenvoltura de um adolescente. Dita no pretérito imperfeito, a frase “*eu não queria mais sair de casa*” soa tanto mais atual quando observamos a silhueta inerte de Sartana contra o fluxo ininterrupto de carros e trens. É como se a vida tivesse parado para o protagonista, atracado nessa esquina que nada tem a ver com o espaço de encontro da juventude.





Figura 15 - Sartana observa as vias expressas de Ceilândia.

A tendência geral – tanto com Marquinho, quanto com Sartana – é de reclusão em si mesmo. O passado traumático exige um retorno incessante aos eventos que colocaram esses personagens à margem da margem, esse lugar último de solidão que acentua o afastamento já suposto pela vida na periferia. Daí que é possível falar em um “ponto de vista da laje”, como propõe César Guimarães, com o isolamento de Sartana traduzindo-se em arranjos espaciais que dão concretude ao distanciamento simbólico para com o restante da cidade. No caso do radialista, é sintomático que seu estúdio seja localizado nos subterrâneos herméticos da casa, um local fechado onde não vemos o tempo (presente) passar e onde temos a oportunidade de ouvir apenas o passado voltar nas digressões do protagonista. Descer abaixo do nível do solo é também uma alegoria do gesto que norteia o início do filme – a escavação da experiência vivida para descobrir uma “história soterrada”, nas palavras de Mesquita. É significativo que a bomba responsável por destruir Brasília realize um movimento ascendente, desse santuário da memória até o epicentro do esquecimento. O resultado é um ato quase literal de desenterrar a dor da vítima e devolvê-la ao seu ponto de origem. O atentado terrorista configura-se, assim, como “um ataque à desmemória sistematicamente programada por Brasília, uma confrontação do continuado apagamento das vidas e das experiências levado a cabo pela Capital Federal e seus poderes, onívora” (GUIMARÃES, 2014, p.203).

Gostaríamos de assinalar que, embora o recolhimento desses personagens pareça por vezes excessivamente melancólico, insuperável e mesmo totalizante na narrativa, há algo de intrigante que converte a solidão em mistério e em objeto de interesse para o espectador. Por

mais maçantes e repetitivas que possam parecer as situações do início do longa, elas também alimentam a curiosidade de quem assiste ao filme quanto ao que aconteceu de fato no Quarentão. A cada transmissão de Marquinho e a cada depoimento de Sartana, somos estimulados a juntar, como num quebra-cabeça, os fragmentos desses discursos e a tentar, ainda que com dificuldade, compor um arranjo minimamente lógico do ocorrido.

O isolamento dos protagonistas é também reforçado pela *mise-en-scène* que os insere, quando esses deixam o abrigo da intimidade residencial, em paisagens desertadas e inóspitas. Ceilândia é uma cidade esvaziada, cujos espaços públicos são raramente ocupados por seus habitantes. Predomina a impressão de que o município é mais um ponto de passagem e de trânsito, dadas as repetidas imagens de rodovias e veículos. O esvaziamento concerne também o personagem de Dimas, o qual, mais do que os outros, ruma por descampados áridos e terrenos baldios onde ninguém parece ter decidido fazer moradia. Embora Mesquita sugira a hipótese de uma contaminação, que faz resvalar o sofrimento de Marquinho e Sartana do âmbito privado para a forma como Ceilândia é retratada, propomos que, no lugar de ampliar a melancolia associada às perdas individuais, as imagens da cidade contribuem mais para tornar sensível o esfacelamento dos vínculos comunitários. Com os planos gerais que enquadram o solitário Dimas, agrava-se a sensação de que os outros dois protagonistas não têm a quem recorrer nesse município fantasma. Ou melhor, cresce a suspeita de que os outros moradores também vivem retraídos em suas próprias vivências e com medo de novas violências – o que é tanto mais confirmado, em certa medida, com as passagens em que a Polícia do Bem-Estar Social impõe o toque de recolher. Na Ceilândia vigiada, as praças e campos não serão os tradicionais locais de encontro entre vizinhos, que poderiam reforçar laços de pertencimento.



Figura 16 - Em *Branco Sai, Preto Fica*, Ceilândia é uma cidade de descampados desertos, áridos e inóspitos.

A montagem de *Branco Sai, Preto Fica* – em conjunto com a *mise-en-scène* – também tem papel fundamental na construção de uma lentidão que torna a narrativa inerte por tempo considerável, até que a trama de ficção científica revele a conspiração dos protagonistas. Os movimentos de Marquinho em sua cadeira de rodas são filmados de duas formas predominantes: ou assumimos o ponto de vista do personagem em planos subjetivos, como na sequência que abre o filme; ou vemos o protagonista em planos médios ou de conjunto<sup>45</sup> que se prolongam na tela sem que um corte venha intervir para superar a morosidade do deslocamento. No segundo caso, a amplitude maior do campo visado pela câmera contribui para o tipo de edição explorado, pois a abertura dos planos favorece o registro do movimento em sua integralidade e completude. Não será necessário mudar o ponto de vista da câmera para enquadrar algum aspecto da ação ocultado pela posição anterior do aparelho.

Em ambas as situações, há um comedimento na montagem das cenas, nas quais Queirós recusa o salto temporal proporcionado pelo corte. Em vez de recorrer à ruptura da continuidade para acelerar a representação do movimento, o diretor opta por subordinar a narrativa – e o espectador – à velocidade própria a um cadeirante, às suas subidas e descidas no elevador, às dificuldades em sair do carro e andar pelo chão de terra batida. Por meio dessa adesão aos ritmos corporais específicos de Marquinho, experimentamos e compartilhamos com o personagem a temporalidade mais lenta associada à deficiência física, sobretudo nos

<sup>45</sup> Embora *closes* também sejam recorrentes para enquadrar Marquinho, sobretudo quando ele se encontra à mesa de som de sua rádio clandestina.



planos subjetivos. Entrevemos aí uma alegoria que diz respeito à toda a obra. A narrativa de *Branco Sai, Preto Fica* encarna a densidade do corpo mutilado das vítimas e o faz de dois modos: nessa concretude temporal dos morosos deslocamentos de Marquinho; e na proposição de contextos que dão materialidade às enunciações, vivências e imaginações dos protagonistas, eles mesmos tornados autores de si e do enredo do qual fazem parte.

A tendência da intriga à imobilidade é tornada sensível ainda pelo uso majoritário de planos fixos. Mesmo quando há movimento no interior do quadro, a câmera permanece imóvel ou realiza giros que não alteram o eixo da filmagem. Evidentemente, não se trata aqui de estabelecer uma relação causal quantificada entre o número de imagens de aspecto rígido e a impressão geral suscitada pela obra, como se um número X de planos fixos fosse suficiente ou não para transmitir uma ou outra sensação. O que propomos é que, na opção recorrente pela fixidez da câmera, *Branco Sai, Preto Fica* constrói um universo diegético no qual os personagens tendem a permanecer onde estão. Esse lugar diz respeito tanto ao paradeiro físico – sobretudo quando pensamos nas restrições jurídico-legais que interditam a ida dos personagens a Brasília –, quanto à suspensão de uma temporalidade progressiva por outra em que o presente se resume a rememorações do passado.

Efetivamente, os personagens se deslocam no filme, transcorrendo espaços e rodovias ou apenas caminhando até a esquina e por locais que parecem contíguos uns aos outros por seu aspecto sempre desértico, pela paleta de cores inalterada e por partilharem, todos, de uma certa pobreza estética e material. Contudo, eles não vão nunca muito longe – nem geográfica nem simbolicamente. À câmera, não será necessário correr atrás desses personagens mais preocupados com o que aconteceu do que com o que pode acontecer. Não é à toa que a investigação de Dimas leva mais de três anos para ser concluída. Há uma elipse que separa o início de sua jornada pelo passado e uma fase posterior, na qual a perícia será finalizada. O salto temporal, que leva os espectadores a uma situação muito semelhante ao que é visto anteriormente, apenas acentua a impressão de congelamento, de que nada parece mudar.

Nem tudo, porém, estará perdido, pois o reencontro de Sartana com Marquinho e as articulações do último para a fabricação da bomba darão um novo propósito a esses personagens aparentemente perdidos nos espaços da periferia. Uma vez revelados os mistérios sobre a noite no Quarentão, é essa conspiração que dá fôlego à narrativa e que preenche o horizonte da trama com novas direções – ainda que essas impliquem a aniquilação do próprio futuro que permitiu a reparação dos erros passados.

#### 4.2.2.1 Uma ficção científica da periferia

Antes de analisarmos como passado, presente e futuro são tensionados pelas narrativas dos dois longas-metragens, cabe-nos fazer um breve comentário sobre a relação de *Branco Sai, Preto Fica* com o cinema de gênero. Nesse caso, com os códigos da ficção científica que, segundo Queirós, teriam inspirado a própria concepção do filme:

“O meu sonho era fazer um *Blade Runner* [Ridley Scott, 1982]. Queria fazer um *Blade Runner*. Então, o nosso imaginário é *Blade Runner*, *Mad Max* [George Miller, 1979], meu exemplo era *As crônicas marcianas* [The martian chronicles (1950) de Ray Bradbury]” (GOMES & SUPPIA, 2015, p.407).

Referências a esses clássicos do gênero – cinematográfico e literário – são repetidas diversas vezes, em outras entrevistas do diretor e em declarações à imprensa – à *Folha de S. Paulo*<sup>46</sup>, ao *Público*, à *Gazeta do Povo*<sup>47</sup>, a *O Tempo* –, assim como o são afirmativas de que, sim, *Branco Sai, Preto Fica* é um filme de ficção científica, apesar das incongruências e distâncias que o separam das próprias obras que povoam o imaginário do cineasta.

É fundamental notar que o alinhamento da trama à tradição da ficção científica é fruto do arranjo particular de elementos e contextos criados pela intriga. É o caso da transposição dos corpos autênticos dos moradores da cidade-satélite para um cenário de distopia em que a própria identidade urbana parece ter se perdido. Na abertura do filme, somos informados de que a história se desdobrará na “Antiga Ceilândia, Distrito Federal”. Apesar do aspecto suspeito da rádio de Marquinho, a primeira sequência não necessariamente convence o espectador de que estamos em um momento distinto daquele de produção/exibição do filme, o nosso tempo histórico. É somente com a viagem no tempo de Dimas Crava-Lança, encenada na segunda sequência do filme, que tomamos contato com a irrealidade de uma narrativa declaradamente ficcional. Outras situações contribuirão para localizar o espectador no presente da ação dramática: um tempo impreciso, mas certamente concebido num futuro sombrio, no qual a segregação socioeconômica e política foi institucionalizada em novos regimes de separação de classes e grupos demográficos. A fiscalização do Polícia do Bem-Estar Social, que rastreia e alerta os veículos vindos de Ceilândia rumo a Brasília, tanto contribui para dar consistência a esse mundo imaginado, quanto é uma referência à perpetuidade da violência estatal. Essa fez vítimas no passado e continua ameaçando a população no longínquo presente da obra: “Tirem as crianças das ruas. Voltem para suas casas”, ameaça a força policial.

<sup>46</sup> Ver MONTEIRO, 2014.

<sup>47</sup> Ver CAMARGO, 2014.

Se citamos esses exemplos, é porque eles contrastam com aspectos do filme que não evocam por si só a atmosfera futurista explicitada por Dimas e pelo aparato militar de controle. Essas características que não sustentam sozinhas a trama de ficção incluem o uso de próteses por Sartana e a própria casa de Marquinho, onde o laboratório subterrâneo em que faz suas emissões de rádio possui, de fato, um ar excêntrico, mas não o suficiente para persuadir quem assiste ao filme de que estamos num futuro distópico ou de que o registro filmado não seja um documentário interessado no real. Esses elementos recuperam fenômenos que já fazem parte de nossa contemporaneidade, qual sejam: a ubiquidade dos sistemas de vigilância possibilitada por dispositivos de imagens eletrônicas e digitais e a extensão dos limites do corpo humano por artefatos da técnica que imiscuem as fronteiras entre homem e máquina.

Uma vez que já identificamos as duas tendências – nas mesmas dimensões materiais e tecnológicas<sup>48</sup> – em nosso presente, a reapresentação delas no filme parece uma tentativa de ornamentação do futuro que só funciona caso associada a contextualizações mais didáticas, como as fornecidas pelas situações comentadas anteriormente. Se há também a intenção de causar estranhamento quanto aos usos duvidosos da tecnologia, esse propósito parece igualmente redundante na medida em que nos deparamos com elementos já banalizados.

É necessário assinalar que a atualidade concreta do avanço tecnológico nunca foi um empecilho às figurações futuristas da ficção científica. Convencionalmente, porém, o gênero opera por radicalizações de problemáticas da cultura que já existem ou que pelo menos já assombram o horizonte da humanidade. Tomemos, como exemplo, duas obras alçadas ao status de ícone: *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002) e *RoboCop* (Paul Verhoven, 1987). Na primeira, o gerenciamento da violência é levado ao extremo com o surgimento de uma corporação que antecipa a realidade efetiva do crime graças às habilidades de três mutantes; as previsões desses seres mais que humanos são materializadas por um dispositivo de hipervisibilidade, que permite rastrear possíveis agressores e prendê-los antes mesmo que qualquer infração seja cometida. Na segunda, a morte é superada pelo progresso da medicina, que consegue contornar a destruição do corpo com implantes maquínicos; a ressurreição, porém, é feita à condição de transformar o homem em máquina de guerra e justiça.

Ambos os filmes abordam as consequências de avanços científicos cujos estágios seminais estão presentes em *Branco Sai, Preto Fica*. Se esses predecessores aparentam levar adiante o debate sobre qual ética deve nortear as aplicações vindouras da tecnologia, é porque,

---

<sup>48</sup> Não observamos tecnologias ou mecanismos que representam avanços da ciência e que poderiam, caso assim fosse, funcionar como símbolos de um tempo futuro.

nas obras, há uma construção plástica e sensível bastante realista de novos mundos. Nesse terreno, os códigos do cinema hollywoodiano clássico, com suas proposições de continuidade e coesão diegética, são combinados a efeitos especiais de última geração para produzir um consistente efeito de realidade, mesmo que, como bem sabemos, nada do que é representado seja real – ainda. No longa de Queirós, a retomada da ficção científica está desprovida dessas possibilidades, e a precariedade na adaptação do gênero não poderá ir muito além no questionamento do futuro como domínio de uma biocibernética<sup>49</sup>. Nas palavras do cineasta:

“Se a gente não pode fazer uma nave espacial potente na sua forma somente de imagens e luzes, a gente pode brincar, a gente pode estabelecer o jogo do filme e brincar com o som por exemplo. A ficção clássica também era isso, de ter o extracotidiano, e não o cotidiano. A ficção [científica] na verdade é o extracotidiano, não é o cotidiano. O cotidiano está lá. Mesmo o *Branco Sai, Preto Fica* tem muito um lugar cotidiano, mas é o extracotidiano que traz a ficção científica (GOMES & SUPPIA, 2015, p.407-408)”.

Em *Branco Sai, Preto Fica*, aquilo que podemos chamar extracotidiano se refere ao conjunto de elementos responsáveis por situar a trama no domínio da ficção científica: não apenas o argumento, com suas definições mais marcadas de tempo, espaço e propósito dos personagens, mas também objetos cenográficos, cujo caráter inusitado ajuda a compor uma representação mais persuasiva desse mundo distópico carente de “imagens e luzes” típicas. Pensamos aqui na cápsula guardada no estúdio de Marquinho, que é o protótipo da bomba, ou também nas pilhas de próteses sem dono que Sartana encontra no ferro-velho; essas imagens são capazes de provocar estranhamento, mais do que os planos de conjunto que mostram a rádio ou os registros de Sartana com sua prótese.

Contudo, o “extraordinário” estará sempre imiscuído ao cotidiano, ou melhor, ao banal da realidade histórico-empírica, que constitui o objeto do documentário. É verdade que, no longa, o cotidiano não é tão trivial como poderia dispensar Queirós, pois os fatos subjacentes

---

<sup>49</sup> Entre os diferentes conceitos que poderíamos utilizar para caracterizar o horizonte epistemológico, social, cultura e político a que diz respeito o gênero da ficção científica – como o “pós-humano”, de Katherine Hayles, ou a ontologia do “ciborgue”, de Donna Haraway –, optamos pela noção de biocibernética, cunhada pelo teórico norte-americano da imagem e professor de História da Arte da Universidade de Chicago, William John Thomas Mitchell. Em *The Work of Art in the Age of Biocybernetic Reproduction (A obra de arte na era de sua reprodução biocibernética*, em tradução livre), o autor analisa o que considera respostas da arte, incluindo-se aí o cinema, à era “biocibernética”. Esse tempo histórico seria definido por arranjos inéditos entre as ciências computacionais e as biológicas e também pelo aparecimento de novas mídias e, consequentemente, de novos modos de visibilidade. É a era da “infinita maleabilidade do corpo e da mente humanos” (MITCHELL, p.316), da engenharia genética, das máquinas que se assemelham a seres vivos e dos homens cada vez mais parecidos com máquinas, da produção de imagens digitais, da realidade virtual, da internet. Se é possível aglutinar essa variedade de fenômenos em torno de um único conceito, é porque a todos subjaz uma tensão dialética entre uma esfera de controle, governança, comunicação e informação e outra, que engloba os organismos, as paixões, os desejos e tudo aquilo que escapa à instrumentalização da vida precipitada pelo capital e pelas novas tecnologias. Mitchell lembra que a palavra cibernética tem sua origem no grego (controle, governo). A “biocibernética” resumiria o conjunto de tensões surgidas na contemporaneidade e concernentes aos jogos de poder entre uma razão técnico-capitalista e o que se evade de suas intenções produtivistas e totalitárias.

à narrativa envolvem violações traumáticas dos corpos de um personagem, Marquinho. Em análise do longa-metragem, Mesquita nota que o recurso à ficção científica é o que permite a Queirós articular temporalidades distintas, interpondo utopia e distopia. O presente da ação dramática tanto carrega a promessa otimista de um futuro no qual o próprio Estado prestará contas de seus crimes, quanto extrapola elementos sombrios da atualidade da produção, oficializando, de forma radical, a segregação socioeconômica já existente em políticas de controle das fronteiras (MESQUITA, 2015). Todavia, como bem observa o crítico Wellington Cançado, o tempo da distopia dá abertura também para narrativas “antiautoritárias e insubmissas”, que criam territórios “sem Estado” (CANÇADO, 2014, p.211). Ora, um lugar “sem Estado” é um lugar que prescinde de uma governabilidade superior, incumbida de respaldar o imaginário coletivo e subjetivo. Parece ser esse o intento final da conspiração dos personagens de *Branco Sai, Preto Fica*: aniquilar as instâncias representativas cuja existência estaria irremediavelmente na origem das hierarquias corpos brancos/corpos negros, marginalizados/elites que “tossem no molhado”.

Cabe lembrar a célebre declaração de Juscelino Kubitschek, para quem Brasília deveria ser “uma metrópole com características diferentes, que ignorasse a realidade contemporânea e se voltasse, com todos os seus elementos constitutivos, para o futuro” (KUBITSCHEK, 2000, p.72-71). A capital federal é concebida sob o signo da ruptura com a miséria e a precariedade que caracterizavam a sociedade brasileira (HOLSTON, 1989). Nessa descontinuidade, porém, acabou por encobrir uma realidade premente que se derramava em seus arredores. A antiga “ordem das coisas”, que a construção da cidade buscava superar, foi mantida pela exploração do proletariado vivendo às margens desse polo emanante de progresso. É neste sentido que o antropólogo norte-americano James Holston assinala o paradoxo subjacente ao planejamento e à execução do Plano Piloto: ele reproduziu “a distinção entre centro privilegiado e periferia desprivilegiada, que é uma das características mais básicas do resto do Brasil urbano, do subdesenvolvimento que os projetistas de Brasília queriam negar com a construção de seu novo mundo” (HOLSTON, 1989, p.28). Intuitivamente, Queirós recorre a um elemento da ficção científica para descrever a capital federal, ao afirmar que a cidade é “uma grande ficção, uma imagem holográfica”<sup>50</sup>, ou seja, uma ilusão. Nada mais adequado para uma cidade projetada como símbolo de uma era sem desigualdade e como motor do desenvolvimento, mas erigida pelas camadas mais espoliadas do sistema vigente. Dizer que Brasília é uma “grande ficção” é afirmar que a cidade não passa

---

<sup>50</sup> Frase dita pelo diretor em debate promovido pela 3ª edição do Festival Adaptação, em 12 de novembro de 2011, no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro, e conduzido por Ilana Feldman.

de uma farsa em suas proposições de uma nova e mais justa civilização brasileira. O holograma aqui é a imagem sem qualquer lastro do real, uma representação que não se sustenta quando a câmera do cinema torna visível a outra face do empreendimento desenvolvimentista.

Formalmente, em *Branco Sai, Preto Fica*, deparamo-nos com uma situação semelhante à do libanês *Eu quero ver*, embora a tendência predominante do filme de Queirós seja suplantar modos documentais de construção fílmica. Quando o filme começa, temos a impressão de que assistiremos a um documentário sobre a vida de Marquinho. A experimentação estética de Queirós, assim como a de Hadjithomas e Joreige, faria cair por terra a suposição já exposta nesse trabalho de que, à câmera do documentarista, caberiam apenas pontos de vista objetivos. Desde o começo da obra, somos convidados a habitar o corpo da vítima em planos subjetivos. Em seguida, observamos a performance de Marquinho diante da mesa de som. Filmada por uma câmera neutra, onisciente, que obedece aos princípios de contiguidade espacial, a cena poderia pertencer tanto a um documentário que se propõe a acompanhar a vida do personagem, quanto a uma ficção.

O que surpreende o espectador é a subsequente conjugação de imagens e sons ora documentais, ora irremediavelmente ficcionais, como a chegada de Dimas ao presente. De um lado, acompanhamos a saga do enviado do futuro em busca de provas. Do outro, assistimos à rotina vazia de Marquinho e Sartana, filmada e montada de modo a superpor os planos deles em casa ou em outras partes de Ceilândia com os depoimentos ainda puramente sonoros dos dois como entrevistados. A montagem – que não cede à inclinação documental e não inclui as imagens deles falando diretamente para a câmera – desorienta o espectador, o qual fica sem saber que modelo interpretativo utilizar para entender o que vê. Mais tarde no filme, descobrimos que esses testemunhos são as entrevistas feitas por Dimas para incriminar o Estado brasileiro. Nesse momento, porém, ficção e documentário já terão se misturado completamente, pois as supostas<sup>51</sup> figuras autênticas e verídicas dos dois protagonistas vítimas da violência estarão ativamente envolvidas na produção de um apocalipse.

Ironicamente, o plano de vingança não mira nos corpos e na carne dos opressores. Antes, o fim do mundo – ou pelo menos, de Brasília – é provocado por um curto-circuito nos sistemas de comunicação oficiais, que não suportam a frequência de uma mensagem feita com os gêneros musicais de Ceilândia. Ao ejetar a bomba, os personagens injetam, violentamente, a cultura da periferia na “síntese da nacionalidade”. A crítica de *A cidade é uma só?* é

---

<sup>51</sup> No caso de Sartana, conforme explicado anteriormente, a perda da perna não foi uma consequência da operação policial no Quarentão.

desdobrada e levada a cabo de modo imprevisto e extremado, pois o choque com os sons e formas marginais, populares, só pode ser representado pela inevitável destruição de Brasília. Acabar com a capital é também eliminar a separação centro/periferia, que faz parte da lógica político-espacial responsável por fundar uma cidade afastada – Ceilândia – onde os pobres poderiam ser despejados. O horror dos rostos desenhados é a caricatura de uma elite que descobre a alteridade periférica, até então ocultada, na própria identidade brasileira.

A falta de recursos inviabiliza a representação da explosão nos moldes das grandes produções de ficção científica. Nem por isso o filme é menos potente em explorar o filão da biocibernética que abarca “o que se esquia ao controle e se recusa a comunicar-se com o outro” (MITCHELL, 2005, p.313). Ao encenar, ainda que sem os aguardados efeitos especiais, uma experiência apocalíptica de tabula rasa, *Branco Sai, Preto Fica* evoca as possibilidades de revolução mesmo num futuro distópico. Nesse mundo, a vigilância policial assumiu um grau inédito em Ceilândia, e a segregação dos locais periféricos e centrais foi institucionalizada pela divisão do espaço em territórios proibidos para uns, mas livres para outros. Ainda assim, nossos personagens, como os de tantos outros filmes, conseguem encontrar “novas formas de incalculabilidade e incontrolabilidade (...) formas de experiência corpórea, analógica e não-digital” (MITCHELL, 2005, p.313).

O fato de que o universo virtual e digital foi quase completamente excluído de *Branco Sai, Preto Fica* agrava a dificuldade de identificar o longa a um filme de gênero; ou melhor, acentua a percepção de que se trata de uma adaptação precária e improvisada. Ao mesmo tempo, porém, contribui para retratar a periferia – e o próprio Brasil – como lugar de atraso, onde os avanços científicos demoram a chegar e não estão distribuídos homoganeamente por toda a sociedade. A conspiração não se faz pela rede, mas pelo rádio, o mesmo meio através do qual são transmitidas as ordens da Polícia do Bem-Estar Social. Em certa medida, portanto, podemos afirmar que Marquinho e Sartana estão simultaneamente muito próximos e muito distantes dos protagonistas de um filme como *Matrix*, cujos heróis “penetram as tecnologias dos opressores e as usam para propósitos subversivos, em interesse da humanidade. A tecnologia é convertida de ameaça em fonte de agenciamento humano hiperativo” (KING, 2000, p.191).

### 4.3 Dispositivos e fabulações para lidar com o passado

“*E queríamos que este filme assumisse esse imaginário de uma cinefilia popular que no Brasil é vista como de mau gosto por uma elite do pensamento, apoderar-se do gênero e fabular por cima.*”  
- Adirley Queirós<sup>52</sup>

As imagens de *Branco Sai, Preto Fica* – e também as de *A cidade é uma só?* – parecem servir a um intento fabulador que desloca as duas narrativas dos modelos tradicionais de documentário e de ficção. Mas o que entendemos por fabulação aqui? E o que Queirós quer dizer quando afirma que toma emprestada a ficção científica para *fabular por cima* do gênero? A centralidade dessa operação estético-narrativa nos exige um estudo mais detido do termo e de suas implicações analíticas, sobretudo porque, nas duas obras, a fabulação dos personagens é responsável não apenas por expressar relações com o espaço, mas também por criar e refazer vínculos com o tempo.

No Brasil, o conceito de fabulação foi recuperado dos escritos de Deleuze em *A Imagem-Tempo* pelo diretor Eduardo Coutinho e utilizado amplamente tanto pela crítica, quanto por outros cineastas posteriormente. Como observa Consuelo Lins, “a noção se mostrou a tal ponto pertinente a certos documentários brasileiros que foi (muito bem) apropriada e circula hoje ‘livremente’ pelo campo do documentário, sem qualquer referência ao uso feito” pelo filósofo francês (LINS, 2016, p.46). Ainda segundo a pesquisadora, o termo foi retomado por Coutinho “para descrever esse ‘contar’ dos personagens que povoa seus filmes, em que o ‘real’ é reinventado, reformulado, autoencenado” (LINS, 2016, p.46).

Em sua impressionante difusão, porém, algo da radicalidade que Deleuze atribuía à fabulação parece ter se perdido. Propomos um retorno à conceituação do filósofo para explorar as relações que o conceito mantém com as noções de verdade e ficção. Partimos dos dois longas-metragens de Queirós para investigar como seus personagens produzem enunciados fabuladores que estão, eles próprios, inseridos em dispositivos mais amplos de construção fílmica. Em *A cidade é uma só?*, o resultado é uma crítica à arbitrariedade da memória. Em *Branco Sai, Preto Fica*, a potência criadora do ato fabulador será uma resposta à aniquilação do presente pelo trauma, ao mesmo tempo em que produzirá, ela mesma, novas destruições e fissuras na história.

<sup>52</sup> Adirley em entrevista ao Público (MOURINHA, 2014).



### 4.3.1 Precipitações e falsificações do discurso

*A cidade é uma só?* e *Branco Sai, Preto Fica* desdobram modelos distintos de relação com o passado. No primeiro, o período anterior à criação de Ceilândia – e portanto, às remoções – é lembrado de forma nostálgica e mesmo bucólica pela personagem de Nancy. O relato ignora as precárias condições de vida nas vilas operárias, que o próprio filme trata de apresentar por meio de imagens da imprensa da época e também ao acompanhar a busca de Nancy pelos arquivos de Brasília. O lapso, todavia, é compreensível. Afinal, a protagonista não só foi forçada a mudar de lugar com a campanha de erradicação, mas também foi inadvertidamente convencida a ser uma peça do aparato publicitário que legitimou as expropriações. A tendência à idealização do passado pré-Ceilândia parece ser a resposta involuntária de Nancy às falsas ilusões suscitadas pelas promessas da mudança para a nova cidade:

“Eu, que participei da campanha, no coral, cantando, eu não tinha noção do nome, o porquê do nome (Ceilândia). (...) A gente ia para um caminhão, cantava em cima de um caminhão e ia pras quadras do Plano Piloto. Lá nas quadras, as pessoas levavam doações, levavam cobertores, alimentação pro caminhão. E aí eu comecei a ficar assim... porque na minha cabeça de criança, tava: eu estou cantando uma música que é pra fazer parte de uma campanha que vai tirar a gente de um lugar que, segundo eles, ‘não era legal’ a gente ficar, mas que eu era super feliz lá enquanto criança... e vai levar para um outro lugar muito legal e, segundo eles, muito ‘decente’, que era a palavra muito usada na época”.

A ingenuidade da infância é contraposta às manobras políticas que operariam, posteriormente, uma marginalização descaradamente institucionalizada. Em outras passagens do filme, é o ressentimento gerado pelo engano propositado da população que toma conta da fala – e das canções – de Nancy:

“Eu tinha plano de morar no Plano, de estudar no Plano, era meu plano trabalhar no Plano, de viver no Plano, Ó meu grande mano, vê que ledo engano (...) Que vida *marvada* (sic), que vida arredia, Passados os anos, tantas lutas, tantos planos, Jogaram meus planos na periferia”.

A crítica transmutada em melodia popular, porém, não perfaz o discurso da personagem em sua totalidade. Antes, o que se observa é uma ambiguidade no modo como a participação no coral ficou gravada na história da personagem. Se há indignação com o fato de ter sido enganada, há também um certo saudosismo pela época em que tudo parecia mais simples e a esperança de “viver no Plano” ainda podia ser conservada. As críticas mais firmes e contundentes de Nancy a respeito das remoções contrastam com o olhar terno da

protagonista diante das crianças que vão interpretar a personagem e seus companheiros do coral.

O exercício de memória empreendido pela personagem tem, por uma de suas finalidades, a reconstituição da apresentação do grupo de meninos e meninas, bem como o deslocamento dessa imagem do domínio da propaganda para o domínio da crítica. Isso, porém, só fica claro ao final de *A cidade é uma só?*. Em preto e branco, o registro das crianças aparece primeiramente como um dos artefatos audiovisuais preservados em arquivo. Apenas ao final do filme, o espectador descobre que esse elemento do inventário recuperado por Queirós é, na verdade, uma cena falsificada, encenada a partir da memória de Nancy. Há, portanto, uma dobra metalinguística – e essa noção deve ser entendida não apenas como o uso da imagem para refletir sobre suas próprias condições de possibilidade, mas também como duplicação do movimento crítico concebido por Queirós. Ao denunciar o caráter construído da imagem, o diretor não se limita a apontar para a farsa do instrumento propagandista do Estado.

Num primeiro momento, com os depoimentos de Nancy e a sucessão de imagens de arquivo, o intento do longa-metragem parece ser evidenciar as incongruências de propósitos e de aspirações entre governo e cidadãos. O filme, porém, vai mais adiante ao expor a arbitrariedade e a artificialidade de toda e qualquer representação, mesmo a feita pela vítima – cuja contra-narrativa, assim como o discurso oficial do governo, também não será fundado na verdade. Queirós provoca, enfim, o desvio de uma pretensão realista que seria capaz de desvelar outros relatos, mais verídicos do que as histórias já contadas sobre Ceilândia. Para fazê-lo, recorre ao testemunho idealizado do passado – tão inverídico quanto as promessas dos que planejaram as remoções – e a um dispositivo que explicita suas próprias operações de construção fílmica e que toma a falsificação como motor próprio da obra.

Nancy encarna tanto uma “consciência esclarecida da história”, como aponta Ilana Feldman<sup>53</sup>, quanto a arbitrariedade dos relatos que se podem fazer do passado. Sobre o processo de produção do filme, Queirós lembra que, por vezes, tinha a impressão de que “tudo que ela contava era mentira”, sobretudo porque a equipe demorou a achar os arquivos com o *jingle*. Em princípio, portanto, nenhum documento atestava a veracidade de sua história – o que, como afirma o próprio cineasta, pouco importava de fato, pois o objeto de interesse

---

<sup>53</sup> Comentário feito por Ilana Feldman durante debate moderado pela mesma e promovido pela 3ª edição do Festival Adaptação, em 12 de novembro de 2011, no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro.

da filmagem se tornava cada vez mais a forma como a protagonista “interpretava a todo momento”, criando histórias e potencializando algumas de suas falas<sup>54</sup>.

Apontar que a personagem e Queirós orquestram um falseamento do real não é, em absoluto, condená-los. O que propomos é que o longa-metragem abdica do realismo documental em favor de outras sensibilidades. O termo “falso” está mais próximo aqui do que Deleuze definiu como narrativas falsificantes, ao analisar as obras de cineastas como Orson Welles, Agnes Varda, Pierre Pérrault, Alain Robbe-Grillet, mas também Federico Fellini, Fritz Lang e outros. Nos filmes desses diretores, o filósofo francês identifica uma ruptura com a lógica da verdade que atribuía à descrição e à narrativa cinematográficas a função de representar uma realidade que lhes era exterior e que lhes antecedia. Para Deleuze, no regime sensível e semântico associado ao cinema clássico e à imagem-movimento, ou se supunha a existência de uma verdade por revelar, ou subjazia à produção cinematográfica a crença num modelo naturalista de emulação do real. Não cabe retomar aqui todas as possibilidades criativas desenvolvidas pelo cinema moderno e analisadas por Deleuze, mas sim assinalar que as potências do falso compartilham a busca por uma forma dita “cristalina”, na qual o cinema deixa de se remeter a um objeto para valer pelo próprio objeto em seu arranjo particular de imagem e som. Gregory Flaxman assinala que o falso, em Deleuze, não equivale à imaginação ou à projeção de um novo “Eu”, pois esse ainda estaria atrelado a um regime da verdade no qual o “falso” valeria como a nova unidade fixa e fundamental (FLAXMAN, 2012). A reflexão desse comentador ao texto de Deleuze não se debruça sobre o cinema, mas, de nossa parte, vemos como a criação desse novo “Eu” é facilmente atribuível à ficção tradicional. Já os gestos, performances e construções falsificantes habitam o interstício próprio do devir, que funciona como um terceiro termo para a lógica dual do objeto e de sua representação verdadeira/realista.

Em *A cidade é uma só?*, o terceiro termo é a produção de uma distância entre o espectador e a dinâmica da representação, permitindo a quem assiste ao filme tomar consciência do processo de fabricação tanto da narrativa oficial, quanto da narrativa que reclama justiça. A autodenúncia metalinguística é operada em duas frentes. Primeiramente, no apagamento das mazelas do passado em um discurso que alinha Nancy às figuras fabuladoras identificadas por Deleuze na obra de Pérrault e Rouch. Aqui, porém, reiteramos que não se

---

<sup>54</sup> Reflexão apresentada por Queirós também no debate promovido pela 3ª edição do Festival Adaptação, em 12 de novembro de 2011, no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro, e conduzido por Ilana Feldman.

trata de opor um real verídico a um real falsificado. A elaboração de Deleuze sobre esses dois cineastas franceses é oportuna:

“O que o cinema deve apreender não é a identidade de uma personagem, real *ou* fictícia, através de seus aspectos objetivos e subjetivos. É o devir da personagem real quando ela própria se põe a ‘ficcional’, quando entra em ‘flagrante delito de criar lendas’, e assim contribui para a invenção de seu povo. (...) Se a alternativa real-fictício é tão completamente ultrapassada é porque a câmera, em vez de talhar um presente, fictício ou real, liga constantemente a personagem ao antes e ao depois que constituem uma imagem-tempo direta” (DELEUZE, 1990, p.183-185).

Sem querer generalizar precipitadamente as particularidades das observações do filósofo, acreditamos ser possível identificar paralelos entre as sensibilidades do cinema do vivido e do *cinéma vérité* e o longa de Queirós. A reminiscência de Nancy engendra uma reatualização do passado, que constrói, no ato de enunciação, uma identidade e uma memória individuais, mas também extensíveis a todos os outros que moravam nas ocupações. A origem comum dos habitantes de Ceilândia é a perda da terra, é o pertencimento compulsório a uma cidade artificial, criada para “limpar” os arredores e o interior de Brasília. A obsessão com o passado produz uma sobreposição de dimensões temporais: o presente de *A cidade é uma só?* é apresentado como povoado por índices da expropriação que estabeleceu, de forma mais concreta, a segregação de populações e o repartimento dos espaços. Dizer que as falas de Nancy transparecem uma visão idealizada do momento pré-Ceilândia significa indicar que, aí, criam-se lendas nem verdadeiras nem falsas sobre o passado. O que interessa a Queirós não é descobrir a verdade para propor outra história da cidade. Antes, o propósito parece ser assinalar o processo de ficcionalização para afirmar, implicitamente, a possibilidade de outras narrativas – que incluam não apenas “o antes” da ação dramática, o vivido que antecede a performance diante da câmera, mas sobretudo “o depois”. Ou seja, que o presente não se reduza ao ressentimento e à nostalgia e contemple também novos futuros:

“...apesar de eles estarem contando a história da Ceilândia, de um período que foi tenso, pauleira, eles faziam isso de forma muito nostálgica. (...) Apesar de ser uma narrativa histórica, ela é sempre contada de maneira que parece que tudo foi lindo, né? Inclusive, era um recorte de geração dos personagens: ‘a nossa geração foi linda, sofreu muito. Vocês não entendem nada’. A gente criou então novos personagens para provocar esse embate político” (ANDRADE, ARTHUSO, FURTADO, GOMES & GUIMARÃES, 2015).

Esvaziar a autoridade do contra-discurso sobre o passado é também um modo de mitigar a tendência à assepsia, à dramatização épica e à heroificação que poderia advir de um relato de vitimização, tal como descreve o próprio Queirós<sup>55</sup>. Com Dildu, o diretor constrói modos criativos de pensar e agir a partir do pertencimento problemático herdado da primeira

<sup>55</sup> Reflexão apresentada por Queirós também no debate promovido pela 3ª edição do Festival Adaptação, em 12 de novembro de 2011, no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro, e conduzido por Ilana Feldman.

geração de moradores de Ceilândia. O mote de sua campanha eleitoral é a compensação financeira para os ex-moradores da vila do IAPI, além de outras propostas para melhorar a vida da população da periferia. Subjacente às promessas, há uma urgência que precipita e trunca a própria enunciação das ideias. Ao listar de forma acelerada e engasgada os itens de uma lista infinita de pendências do Estado para com os habitantes de Ceilândia, Dildu torna indiscernível o próprio objeto de seu discurso. A forma anula o sentido, pois esse parece tanto mais descabido em uma sociedade onde a via da representatividade político-institucional não parece aberta aos colocados à margem. A empreitada do protagonista, improvisada, sem recursos e feita com a ajuda de um único companheiro, é jocosamente comparada à campanha da então candidata Dilma Rousseff, cujo aparato publicitário e eleitoral impressiona tanto pelo tamanho e pelo “profissionalismo”, quanto pela distância que parece interpor entre eleitos e eleitores. Há uma certa monumentalidade nas bandeiras e caminhões que, assim como as distâncias e prédios de Brasília, aparentam oprimir o personagem em sua miudeza. Ao final do filme, a capital permanece sendo esse espaço que só pode ser vencido e atravessado à condição de esgotar as energias dos trabalhadores vivendo na periferia.



Figura 17 - Dildu caminha na direção contrária à da carreta de Dilma Rousseff.

Pela própria forma como são apresentadas no filme, as ideias de Dildu valem mais por sua força expressiva do que por sua efetividade em serem comunicadas aos modos tradicionais de propostas eleitorais. A fabulação é levada ao extremo em falas estilizadas, exageradamente trelouçadas e carentes de sentido, emitidas numa velocidade que interdita a

compreensão. A campanha dá vazão à criatividade do personagem, que deseja romper com as sonoridades e imagens de estratégias convencionais de marketing político para incluir no *jingle* a música e os ruídos de Ceilândia. Deslocados das festas e dos guetos, o rap e o barulho de tiros ajudam Dildu a compor uma mensagem que, diferentemente da “síntese da nacionalidade” brasileira, não exclui a realidade cultural e social das cidades-satélites. O intento tem por objetivo fazer a língua da política falar a língua da periferia. O esforço, porém, é infrutífero do ponto de vista eleitoral, que é encarnado pelo parceiro do candidato na campanha. O fracasso da inusitada candidatura talvez tenha mais a ver com o fato de que as demandas e a experiência dos habitantes de Ceilândia extrapolam qualquer projeto político possível. Ou melhor, o sistema representativo é tacitamente suposto como incapaz de abarcar a multiplicidade de vivências e expressões encontradas nos distritos, cidades, estados e em todo o território brasileiro.

Com o protagonista, a função fabuladora é efetivamente levada a outro patamar, pois envolve mais do que o “delito de se pôr a ficcionar” diante da câmera. O desvario de Dildu põe em evidência a operação de “uma ‘maquinação’, de uma lógica, de um pensamento, que institui condições, regras, limites para que o filme aconteça” (LINS, 2007, p.47)<sup>56</sup>. Referimo-nos aqui ao artifício anterior à própria fabulação, ou melhor, a um filme-dispositivo que cria as condições de possibilidade para tornar visíveis e sensíveis os corpos, vozes e memórias dos protagonistas. Ao visar esses personagens do real com sua câmera, Queirós – tanto em seu primeiro longa, quanto em *Branco Sai, Preto Fica* – recorre a procedimentos para produzir uma realidade que não preexiste aos filmes. Nas duas obras, o resultado final é contingente e irremediavelmente dependente do modo como cada indivíduo se comporta diante da câmera, quer dizer, de como cada um se posicionará dentro e diante desses mecanismos artificiais que interpelam a realidade com situações fabricadas.

A fabulação incorpora, portanto, acordos prévios entre quem filma e quem é filmado – negociações que encampam o real com o imaginário. Como esclarece o próprio Queirós, o convite feito a Dilmar Durães para que participasse de *A cidade é uma só?* não envolveu um pedido para que o ator contasse sua história “verdadeira”. Ao contrário, a solicitação começou com uma proposta mais aberta do diretor: “tu quer fazer o que no filme, tu quer ser o que no

---

<sup>56</sup> A descrição de Consuelo Lins não diz respeito ao filme de Queirós e sim, a mecanismos de construção fílmica identificados em uma variedade de produções cinematográficas brasileiras contemporâneas. Se recuperamos essas aspas, é porque elas vão ao encontro da reflexão que ora fazemos sobre *A cidade é uma só?*, filme no qual uma artificialidade de base, criada por situações artificiais e nada espontâneas, enseja performances de personagens apresentados como “reais”, como retirados do mundo empírico.

filme?”<sup>57</sup>. Ao questionamento, o intérprete teria respondido que, dessa vez, queria ser um político e não mais, um operário. A partir dessa interlocução entre realizador e ator, podemos supor que o processo de construção fílmica de Queirós é aberto às contribuições dos sujeitos registrados, que intervêm na tessitura da narrativa e decidem, com certa autonomia, como seus corpos e falas serão submetidos ao ato fílmico. São protagonistas que ultrapassam a condição de meros objetos, cuja existência precisaria ser devidamente mediada pela figura do cineasta-etnógrafo – associada, por exemplo, aos diretores que Deleuze elogia pela liberdade concedida aos entrevistados em suas performances para a câmera.

Luiz Hirano lembra que o cinema de Rouch era repleto de elementos fílmicos responsáveis por denunciar a autoria e o trabalho do diretor enquanto antropólogo-realizador, incumbido de “decodificar a experiência da margem para o centro” (HIRANO, 2015, p.220). Ao lado da montagem, a voz *over* utilizada para contextualizar o que era visto nos filmes revela a presença de alguém por trás das câmeras, uma figura “de fora” do universo empírico representado e que ousava ir “adentro” desse mundo para contar ao público suas descobertas. A aposta na fabulação não estava ausente, mas não rompia uma separação entre sujeito-objeto, entre quem filma e quem é filmado, subordinando a sensibilidade dos corpos e falas a um intento individual. Ainda que, no caso de Rouch, as operações de construção fílmica transparecessem a vontade de criar uma “antropologia compartilhada” – que questionasse a própria autoridade etnográfica –, preservava-se a distância e, com isso, os limites da participação do “outro” na obra.

Para Hirano, é possível identificar a figura do mediador-diretor em diferentes momentos e movimentos do cinema documentário e de ficção brasileiro: à mesma época de Rouch, nos filmes de Nelson Pereira dos Santos e de Glauber Rocha, que problematizavam, mas mantinham a separação inerente à mediação; e também nos anos 1980 e no dito Cinema da Retomada, quando uma série de cineastas oriundos das classes média e alta interroga o outro da periferia e de regiões distantes dos centros urbanos de crescimento econômico, os que estão à margem dos regimes hegemônicos de trocas simbólicas e culturais. A lista inclui figuras como Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Júlio Bressane, Rogério Sganzerla, Carlos Diegues, Fernando Meirelles e José Padilha. Poderíamos acrescentar aí Walter Salles, João Moreira Salles, Kátia Lund, Eduardo Coutinho, Tatá Amaral, Breno Silveira, Sérgio Machado, entre outros.

---

<sup>57</sup> História dos bastidores contada por Queirós em debate conduzido por Ilana Feldman durante a 3ª edição do Festival Adaptação, em 12 de novembro de 2011, no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro.

Ao elencar um número tão grande de diretores, admitimos o risco de incorrer em generalizações. Contudo, se o fazemos, é para assinalar como todos, em maior ou menor medida, relançam a mediação como eixo da criação cinematográfica. Parece-nos que a objetificação daquele que encarna uma determinada alteridade foi reposta em algumas das obras desses nomes do cinema brasileiro – mesmo que sempre possamos identificar tensionamentos, confrontos e distensões desse movimento que se apropria do outro e de suas identidades para formular sínteses do mundo. É importante ressaltar também que o conjunto desses cineastas que se dedicaram à ficção desenvolveram, todos, uma estética muito próxima do realismo contemporâneo descrito por Rancière, Galt e Jaguaribe. Nesse regime sensível, o anedótico, o particular e o privado são o ponto de partida para criar situações que concernem o comum e que dizem respeito às disparidades da sociedade brasileira. Cria-se também um jogo cênico que recorre a locações externas e a reencenações de acontecimentos não ficcionais – o objetivo é inserir o espectador num horizonte diegético enraizado no real, tanto pela similaridade visual, quanto pela onipresença de sinais de desmanche e conflito sociais.

Ilana Feldman aponta deslocamentos nessa tendência ao assinalar a emergência de novos meios de inclusão do “outro” no cinema. São estratégias que delegam a esse “outro” a tarefa do registro fílmico e lançam mão da montagem para recolocar uma certa distância entre espectador e imagem. Com isso, desfaz-se a “pregnância da ‘ilusão referencial’ que emana dessas imagens, aparentemente tão imediatas ou tão pouco mediadas” (FELDMAN, 2012, p.53). A pesquisadora faz referência a um conjunto de obras<sup>58</sup> documentais que superpõem as “funções” tradicionalmente assumidas por quem filma e por quem é filmado, criando um novo jogo de possibilidades estéticas. Essas são marcadas por um recolhimento da enunciação do cineasta e por uma abertura mais radical à precariedade e à imprevisibilidade do que se coloca diante da câmera e do modo como ela é operada. Nos filmes citados pela autora, a condução do aparato é relegada aos próprios objetos portadores de uma alteridade que cada filme busca problematizar. Nessa manobra comum, os diretores cedem espaço a novos autores e ensinam um processo criativo compartilhado, que substitui o “mandato popular” dos documentaristas e realizadores de ficção citados por Hirano, todos eles desejosos de “falar em nome” das classes oprimidas e marginalizadas. O resultado é a passagem de um modelo representacional, que precisa da separação sujeito/objeto, a um regime performativo, em que

---

<sup>58</sup> No artigo “*Um filme de*”: *dinâmicas de inclusão do olhar do outro na cena documental*, publicado no 1º número do 9º volume da revista *Devires* (janeiro/junho de 2012), Feldman reflete sobre novos procedimentos de inclusão do “outro” no cinema contemporâneo brasileiro. Essas estratégias, segundo a autora, seriam encontradas nas obras de Cao Guimarães – *Rua de mão dupla* (2004) –, Marcelo Pedroso – *Pacific* (2009) –, Gabriel Mascaro – *Doméstica* (2012) e *Avenida Brasília Formosa* (2010) – e também em momentos de filmes de Paulo Sacramento – *O prisioneiro da grade de ferro – autorretratos* (2003).



“a performance opera como esse *movimento de inclusão* permanente, de indistinção entre o dentro e o fora, entre o privado e o público, entre a pessoa e o personagem, entre a vida e a cena” (FELDMAN, 2012, p.59).

Há um paralelo tangível entre as reflexões de Feldman e as questões suscitadas pelos dois longas de Queirós. Podemos afirmar que o cineasta leva adiante esse movimento mais recente – e radical – de inclusão do “outro” na produção cinematográfica e no próprio universo diegético, pois a criação da obra passa pelo desejo pessoal de cada personagem-pessoa filmada de aparecer de determinada forma no filme – ou melhor, de ser diante da câmera. As negociações e diálogos contados como anedotas por Queirós muito têm a nos dizer sobre o processo de construção fílmica aí implicado, pois denotam o gosto por uma criação compartilhada, que contempla os anseios e vontades de cada integrante do elenco. Evidentemente, na obra do diretor brasileiro, não há o recurso à filmagem feita pelos próprios sujeitos que representam essa alteridade genérica à qual nos referimos anteriormente. O que nos interessa assinalar é a criação de um mesmo regime performativo, no qual os corpos das vítimas, índices do real, inventam para si e para o espectador narrativas que criam uma zona de indiscernibilidade. Nesse espaço, suas identidades, na qualidade de expropriados e mutilados, são deslocadas para alçar outros voos, que levam os personagens da periferia para a tela do cinema e os convertem em protagonistas de sua própria história. Queirós, em certa medida, realiza um projeto autoetnográfico, tal como Marcelo Pedroso em *Pacific*, usando o cinema para falar sobre a própria comunidade e classe de onde veio. Contudo, abdica da condição de autor totalitário, deixando as vozes de seus *outros* pares falar por ele.

Podemos afirmar que, em *A cidade é uma só?*, há dois dispositivos fílmicos complementares. O primeiro tem por cerne de sua ação a recuperação do passado através do depoimento de Nancy e das imagens de arquivo ‘desenterradas’ pela pesquisa para o filme, ocultada e revelada no próprio longa-metragem; como já abordamos acima, é um dispositivo que revela a si mesmo para o espectador, inviabilizando a adesão plena de quem assiste ao filme à narrativa da personagem. Com o autodesvelamento, somos confrontados à idealização do que aconteceu e às possibilidades arbitrárias e infundas de jogo com a memória, passível de reconstruções – mesmo quando o passado foi devidamente fotografado e registrado por máquinas de imagens. É particularmente significativa para nossa análise a cena em que Nancy, durante visita a um arquivo do Distrito Federal, se depara com fotografias da época das remoções. Ela não é capaz de identificar precisamente quaisquer rostos ou lugares, mas aqueles índices remanescentes de um mundo anterior às remoções a comovem e são

apropriados pela personagem, passando a integrar o imaginário proposto pelo filme sobre a vida desses moradores antes da expropriação.



Figura 18 - Nancy revira os arquivos e fotografias da Campanha de Erradicação das Invasões.

O segundo dispositivo confia ainda mais na capacidade de invenção de si dos indivíduos filmados – nesse caso, Dildu. Contudo, só pode fazê-lo à condição de criar uma artificialidade de base, situações de partida radicalmente inverídicas: a candidatura do personagem a deputado distrital por um partido de um único membro. Como sabemos, a legenda não existe de verdade. Autoriza-se, então, a estilização do discurso do personagem. Ele pode abdicar de qualquer verossimilhança para incorrer numa fabulação que extravasa os limites da ação política e da via da representatividade. Em sua velocidade e intensidade enunciativas, a fala abre mão do propósito que lhe deu origem para transmitir a dimensão irreparável da dívida histórica do Estado brasileiro com as populações periféricas – tema que será mais explicitamente explorado em *Branco Sai, Preto Fica*. O resultado é uma performance inusitada, que satiriza a si mesma e corre até o risco de sabotar-se, de não ser levada a sério por quem espera de *A cidade é uma só?* um documentário enraizado na possibilidade de narrativas mais autênticas do mundo.

Há que se ressaltar que, nesse primeiro longa, Queirós separa rigidamente as imagens produzidas por esses dois dispositivos. Evidentemente, com a montagem, elas se alternam em um paralelismo que mostra a evolução da busca de cada personagem. Contudo, após um primeiro momento em que todos os personagens são apresentados numa mesma cena e têm

suas relações de parentesco devidamente explicadas, as trajetórias de Nancy e Dildu deixam de se cruzar e os modos como cada dispositivo interpela esses corpos jamais se fundirão para produzir um terceiro aparato imagético. Como veremos, em *Branco Sai, Preto Fica*, o procedimento é outro, e o filme extrai sua potência justamente do hibridismo que torna indiscerníveis os dispositivos e suas imagens. A coesão diegética de *A cidade é uma só?* é mantida sobretudo pelo uso de imagens que capturam os protagonistas, incluindo aí Nancy, em deslocamentos pelos espaços urbanos. São esses registros que permitem reafirmar e garantir para o espectador a origem e a vivência partilhadas dos personagens.

Apesar das diferenças entre cada dispositivo e da divisão consideravelmente rígida entre as imagens de cada um deles, ambos suscitam um desconforto quanto a determinados usos políticos da memória. Por um lado, temos a arbitrariedade falsificante que nos impede de escolher uma versão da história como a única capaz de orientar o entendimento. Por outro, temos um discurso que não se conforma à plasticidade e à estética do jogo democrático e que, portanto, apesar de se apresentar como uma alternativa dentro do sistema representativo, está ao mesmo tempo aquém e além dos modelos de ação política convencionais. Aquém porque não satisfaz as exigências de comunicabilidade de uma campanha publicitária. Além porque ultrapassa esses mesmos requisitos para propor algo da ordem do imensurável e, mesmo, do irrepresentável. Filmado durante a campanha eleitoral de 2010, *A cidade é uma só?* é também um prenúncio da crise de representatividade que seria exposta pelas manifestações de junho de 2013.

#### **4.3.2 Aniquilações do tempo**

Em *Branco Sai, Preto Fica*, desde o início, os personagens são inseridos pelo dispositivo fílmico em uma trama de ficção científica. São as qualidades dos arranjos de imagem e som, contudo, que desorientam o espectador a respeito de que postura deve ser adotada diante do que é exibido na tela do cinema. Conforme já assinalamos acima, Queirós filma o cotidiano de Marquinho e Sartana com uma *mise-en-scène* que pode ser identificada tanto à de um documentário, quanto à de uma ficção. A dúvida de quem assiste ao filme é agravada por alguns elementos associados à montagem e à narrativa: a interposição junto a essas imagens de testemunhos dados pelos personagens como se eles estivessem sendo entrevistados para um longa-metragem documental; a presença na tela de corpos mutilados que são descritos como os mesmos corpos marcados pela violência policial; o recurso, assim

como em *A cidade é uma só?*, a registros fotográficos que são mobilizados como provas na construção de uma história sobre o passado.

No segundo longa-metragem do cineasta brasileiro, o episódio de violência no Quarentão parece eliminar as possibilidades de habitar o tempo presente, que se reduz a lembranças do ocorrido:

“Viajo da fita, me lembro muito do Quarenta, não esqueço, não esqueço mesmo, então eu vou levar o Quarenta comigo. Me lembro do Quarenta, me recordo, tipo assim, como se eu tivesse lá, paredão de caixa, de um lado, do outro, DJ tocando”.

Curiosamente, porém, o passado só nos chega de forma fragmentada, pelas performances lacunares de Marquinho ao microfone e pelas lembranças ditas em entrevista por Sartana. A incompletude e os hiatos de sentido identificados nas falas desses personagens acentuam a impressão, já suscitada pelo dispositivo da ficção científica, de que *Branco Sai, Preto Fica* nada tem a ver com a reconstituição precisa do vivido. Retraçar o que aconteceu é a tarefa de um único personagem, Dimas, que consegue cumprir sua missão sem que, no entanto, ao final do filme, o propósito não deixe de parecer vão. Ao espectador, não são reveladas as descobertas do investigador em sua integralidade. Vemos e ouvimos apenas trechos dos testemunhos filmados, aos modos de um documentário, pelo enviado do futuro.

A tendência à fragmentação da memória é resultado tanto do modo próprio como os protagonistas contam suas histórias, quanto da montagem que não oferece qualquer suplemento mais consistente de informações, as quais só podemos supor existir. Por um lado, temos performances pouco esclarecedoras que, por seu caráter íntimo e também pela expressão particular da subjetividade que propõem, não se conjugam a uma tentativa de definir, de uma vez por todas, o que ocorreu no Quarentão. Por outro, o encadeamento do filmado também não favorece qualquer elucidação dos fatos; apenas reforça o sentimento de que as narrativas do passado são faltosas.

Embora a constatação possa soar óbvia, é necessário frisá-la, uma vez que ela se constitui somente com o transcorrer da ação dramática, que põe em evidência o alinhamento das imagens a outro modelo de relação com o real. O isolamento de Sartana e as reencenações de Marquinho servem menos à formulação de lembranças verídicas do que à representação das relações dos personagens com o corpo e com a cidade – ou melhor, à materialização das consequências da violência para esses vínculos e para a vida dos protagonistas. A batida das músicas reproduzidas por Marquinho contrasta melancolicamente com a imobilidade do locutor paraplégico, que passa os dias conduzindo multidões imaginárias ao som dos embalos de outrora.

Há, contudo, espaço para ocasionais transbordamentos dessa realidade desvelada pela câmera. A montagem combina, por exemplo, imagens de Sartana se exercitando, cuidando da casa e das próteses com depoimentos do próprio personagem nos quais ele lembra o dia em que acordou no hospital sem a perna. O arranjo traz à tona o sofrimento provocado pela mutilação, ao mesmo tempo em que inviabiliza a apresentação do personagem simplesmente como uma vítima, cuja vida se resumiria à de um incapaz. O protagonista é mostrado no presente como uma figura autônoma e forte, que se equilibra e anda com sua perna mecânica pela estrutura metálica de sua residência ainda por concluir. Posteriormente, também veremos Sartana ajudando outras pessoas com deficiência e desenvolvendo melhorias tecnológicas para a sua própria prótese. Essas situações desviam a narrativa da obsessão pelo passado encarnada sobretudo por Marquinho, ao mesmo tempo em que denunciam o fato de que a preocupação com a memória não é um dado natural, mas também fruto das intenções de Queirós.



Figura 19 - Sartana do alto de sua laje.

Se a impressão geral é de que a existência desses personagens foi irreparavelmente cindida pela ação do Estado, cabendo-lhes nada mais do que lamentar o ocorrido, é porque *Branco Sai, Preto Fica* é feito com um dispositivo que interpela seus protagonistas predominantemente, ao menos no início da trama, como os portadores de um discurso da vítima. Caberia ao filme e a Dimas recuperar essas falas para escrever a “história dos vencidos”. Essas figuras marginalizadas, porém, desejam definir por elas mesmas não apenas

o passado, mas também o futuro. Ao longo da obra, há uma inversão que é possibilitada pelo recurso à ficção científica: o governo do futuro reclama para si a memória de uma população que deverá receber as devidas compensações, mas o objeto da investigação revela-se irremediavelmente além do alcance, isto é, já está intimamente atrelado a outros projetos de sociedade e de identidade.

A insistência de Marquinho na reminiscência da noite no Quarentão merece uma atenção mais detida, pois constitui um esforço repetitivo que visa reviver mais do que lembrar. São enunciações que refazem gestos e diálogos com amigos e que se esquivam à inserção do acontecimento numa cronologia capaz de tecer sentidos entre o que passou e o que é vivido hoje. É um testemunho que não trata o episódio como objeto: o passado é recuperado à condição de ser revivido em sua literalidade e não, como abstração simbólica, fruto de uma interpretação posterior do que houve. Nesse ato de reencenar, há um jogo com a subjetividade e com o corpo que sugere um arrebatamento pelas lembranças e que nos lembra a definição de Caruth sobre o trauma:

“O evento (traumático) não é assimilado ou experimentado plenamente no momento (de sua ocorrência), mas apenas tardiamente, na sua repetida *possessão* de quem o experimenta. Ser traumatizado é precisamente ser possuído por uma imagem ou um evento (CARUTH, 1995, p.4-5)”.

Mais adiante, a autora assinala que é a natureza literal e não-simbólica do retorno do traumático que interdita a interpretação e a cura. Em sonhos e flashbacks dos pacientes que vivem com transtorno de estresse pós-traumático, bem como nas performances de Marquinho, a experiência é recuperada sem que haja distanciamento entre quem lembra e o que é lembrado. O termo reencenação vale por todo o seu significado denotativo e não puramente metafórico: diante do microfone, o protagonista de Queirós tenta se reinserir na cena, no local, no tempo em que foi agredido. Ou melhor, nas palavras de Caruth, que não tinha *Branco Sai, Preto Fica* em mente, o fato é que “essa cena ou pensamento não é um conhecimento possuído, mas ela mesma possui, à sua vontade, aquele que habita” (CARUTH, 1995, p.6).

Seria precipitado propor uma equivalência entre o personagem e o arquétipo do paciente traumatizado, elaborado pela pesquisadora a partir de ampla revisão bibliográfica da literatura sobre o trauma nos finais do século XX. A dificuldade se impõe principalmente quando consideramos que as performances de Marquinho não podem ser identificadas completamente a convulsões involuntárias da subjetividade. Ao contrário, por mais intensa que seja a entrega do personagem às lembranças, parece acertado afirmar que o exercício de memória é engendrado por um desejo consciente de reviver a noite no Quarentão. Esse tipo de

performance, porém, ainda será bem distinta das proposições mais claras de Marquinho quando questionado na entrevista feita por Dimas:

“Eu criei um trauma, mas depois eu queria ir lá de novo. Eu cheguei lá no Quarentão, eu ficava de longe olhando pra pilastra perto (de) onde eu tinha caído. Mas eu ficava passando o filme na minha cabeça todinho do que aconteceu naquele dia lá, dia 5 de março de 86”.

Em suas apresentações na rádio, é como se o personagem lesse o roteiro desse filme que passa em sua cabeça, encarnando personagens, retomando situações de encontro e agitando a pista da boate com as músicas preservadas em LPs. Se dialogamos com Caruth, é sobretudo porque acreditamos que as vivências dos dois amigos de *Branco Sai, Preto Fica* partilham com os modelos da autora um sintoma: ambos “carregam uma história impossível em seu âmago, ou melhor, tornam-se, eles mesmos, sintoma de uma história que eles não podem inteiramente possuir” (CARUTH, 1995, p.5). No longa, essa condição de ser um despossuído da própria história torna os protagonistas reféns do passado, cuja violência exige a contínua tentativa de recompor o que aconteceu. A mutilação na carne é tanto um índice da opressão que remete à real concretude dos fatos, quanto uma metonímia representativa de um Estado de destituição, que rouba narrativas, vidas e corpos. Como sugeriram as psicanalistas Gabriela Maldonado e Marta Rezende Cardoso em análise sobre as condições de possibilidade das narrativas sobre o trauma, o passado traumático apresenta-se como uma “exigência de presentificação”, através da repetição, e não como caminho para a historicização: “Ter memória é poder historicizar, o que no plano do trabalho psíquico seria equivalente de poder vir a ser ‘inscrito’” (CARDOSO & MALDONADO, 2009, p.53-54). Se o trauma, contudo, é da ordem do irrepresentável e do imemorável, ele não pode ser incorporado e sim, apenas revivido.

A missão de Dimas é tentar reintegrar essas narrativas numa totalidade que funcione como atestado da culpa do governo, sendo, portanto, capaz de redimir o sofrimento dos protagonistas. O imperativo – “*Você precisa encontrar Sartana para que a gente possa mover uma ação contra o Estado por crimes cometidos contra populações negras e marginalizadas. Produza provas, Crava-lanças!*”, diz a chefe do agente do futuro – é devidamente cumprido, mesmo com uma demora de mais de três anos. Contudo, isso não impede nem Dimas, nem os outros dois personagens de tramar contra o próprio governo que, futuramente, se colocaria do lado das vítimas. O trauma que produz lacunas nas narrativas de si também resistirá à incorporação numa narrativa oficial e arbitrária, suscetível a oscilações políticas – “*A vanguarda cristã assumiu o poder*” – e a exigências que transformam o trabalho do enviado em prestação de contas – “*Se você não construir urgentemente as provas, a missão será*

*abortada. Copiou, Dimas? Sem provas, não há passado. Sem passado, no money, ok? No money!?”.*

As contingências desse futuro imaginado por Queirós transparecem o esfacelamento da crença na via institucional como caminho redentor dos expropriados, algo já vislumbrado em *A cidade é uma só?*. Paralelamente, esboça-se outra alternativa: o atentado à bomba que deverá destruir Brasília com os sons da periferia. O alvo é a capital, mas há um simbolismo maior por trás do ataque. Destruir o Estado é também recusar qualquer mobilização arbitrária da memória e propor um mundo relacional, evidentemente ainda por construir, onde não haja uma hierarquia responsável por legitimar certas narrativas e desqualificar outras. Com a manobra conspiratória, os protagonistas rejeitam a perpetuação de uma maquinaria política que se apropria da fabulação para vertê-la – e não para subverter – numa ordem que cria novas verdades à condição de excluir outras ficções do real.

Se o retorno do passado traumático ocupa pouco mais do primeiro terço do filme e se prolonga mesmo em outras passagens, o restante do longa-metragem convida à ação e desvia a narrativa de uma paralisia da reminiscência. A repetição pode ser interpretada de outros modos – na leitura de César Guimarães, com os personagens, percorremos “outra vez o sulco cavado pelo trauma para desviá-lo da sua rota” (GUIMARÃES, 2014, p.203). Na mixagem de episódios irrealis e inventados, será possível a Marquinho “escolher outro vinil, outra trilha”, outros caminhos para a trajetória dos moradores do Distrito Federal (GUIMARÃES, 2014, p.203). É nesse sentido que Mesquita fala em um regime de historicidade capaz de articular passado e futuro – o artefato explosivo confeccionado pelo protagonista e seus “comparsas” relança no horizonte do tempo as sonoridades dos que foram, muito antes, vítimas do Estado, agora sob ataque. A ficção científica permite, ao mesmo tempo, convocar e destruir a memória, e o gesto simbólico de Marquinho – que ateia fogo a vinis e arquivos ao final do filme – é a afirmação mais contundente de uma anti-nostalgia (MESQUITA, 2015). Após a explosão, o espectador é deixado num desterro, num vácuo onde sobram apenas emaranhados de ferro distorcidos, também vítimas da combustão. É um espaço que representa a consumação da aniquilação do tempo – isso implica tanto conjurar o trauma, para que ele não seja mais uma referência na condução do presente, quanto obliterar os mitos fundantes de Ceilândia, que estão na origem desse mesmo sofrimento.





Figura 20 - Marquinho queima os arquivos e projetos da bomba, além de vinis e outras memórias.

Acabar com o futuro talvez não seja uma solução aceitável ou mesmo exequível. Aí, porém, a ficção científica cai como uma luva sobre a conclusão de *Branco Sai, Preto Fica*, pois o futurismo distópico pode abdicar de qualquer proposição desse documentário híbrido como modelo para a ação concreta. A pulsão apocalíptica é também indício de um irreparável que não pode ser compensado por qualquer reconhecimento *a posteriori*. A justificativa de Queirós é sintomática:

“O ato terrorista chama o futuro pra um diálogo, né? Vamos destruir tudo, pra que no futuro a gente sente na mesa e negocie. Porque, no *A cidade é uma só?*, embora existisse ali o partido, ele era também uma tentativa de tocar o terror. Um partido desses não teria futuro numa instituição democrática. É um partido de um homem só, que não consegue dialogar com a massa crítica, agregar pessoas que estão correndo com ele. (...) No *Branco Sai*, como a gente parte da história do Marquinho, não existia perdão. Não existia mais diálogo. (...) Na minha cabeça, a bomba era uma homenagem ao Marquinho, porque ele falava muito isso. O sonho dele era explodir aquilo tudo, porque ninguém naquele lugar realmente se importava com ele”.

Parece-nos, portanto, que a opção pelo terrorismo é também um recurso escapista que permite imaginar uma experiência de tabula rasa, na qual o ressentimento possa ser apagado e o diálogo possa ser retomado em pé de igualdade. Ironicamente, ao final de *Branco Sai, Preto Fica*, o espectador tende a identificar-se de forma inevitável à figura de Dimas, personagem que causa um estranhamento ao longo de todo o filme por não se inserir na estética documental insinuada pelas imagens. É Dimas quem sobra após a explosão, corajosamente autorizada pela sua omissão em deixar os outros protagonistas agirem. Por mais irreal que seja

o fim da trama, em sua consumação fabuladora, não deixamos de sentir o temor que é ser essa figura sem passado e sem futuro, expropriada de qualquer dimensão temporal.

A desterritorialização dos moradores de Ceilândia representada nos dois longas-metragens é, enfim, transmitida ao espectador numa potência que não seria possível num documentário tradicional; nesse, o distanciamento entre audiência e vítima seria intransponível ao menos nos termos de uma relação de escuta em que a experiência de quem fala não pode ser assumida ou vivida por quem ouve ou assiste, somente aproximada e vislumbrada enquanto representação do outro para si e para a câmera, associada ao público/diretor. O efeito sensível é produzido sobretudo pelo livre jogo de identificações permitido pela ficção cinematográfica, dotada aqui da capacidade de desbravar outros caminhos para e pelo real.

#### **4.4 Conclusão: notas sobre o realismo na ficção e no documentário brasileiros**

Nos dois longas de Queirós, somos levados a um impasse que, em última medida, envolve a recusa do discurso da vítima. Essa não será portadora de uma nova verdade, mais autêntica e potente em sua reivindicação de justiça. Ao contrário, qualquer tentativa de tomar as falas dos expropriados e mutilados de Ceilândia como uma nova narrativa oficial é subvertida pela denúncia da idealização e da arbitrariedade. O objetivo de Queirós parece ser a apresentação de uma sensibilidade particular a esses personagens, que não pode ser contida ou capturada por projetos políticos, mantendo-se sempre aberta a fabulações da memória, no caso de *A cidade é uma só?*, e a incursões na ficção científica, em *Branco Sai, Preto Fica*. Em ambos os filmes, o dispositivo opera por um constante e paradoxal mascaramento-desvelamento de suas intenções para com os corpos, imagens de arquivo e depoimentos desses moradores. Revestindo as imagens de valor documental, engana os espectadores apenas para, logo em seguida, apontar a farsa e a ficção entretecidas em conjunto com o próprio elenco.

A fabulação em Queirós se aproxima, mas também se distancia do que pode ser visto nos filmes de cineastas como Coutinho. Na obra de ambos os diretores, identificaremos o que Beatriz Jaguaribe, a respeito do segundo, descreveu como uma “poética do ser em que o ‘ser’ não é contrário à fantasia, à interpretação e a sinuosas digressões subjetivas” (JAGUARIBE, 2010, p.264). Subjacente aos intentos dos dois autores, observamos também a “suposição de que o banal, o comum e o ordinário são significativos à medida em que revelam tanto

pertencimentos coletivos, como formas únicas de experimentar o mundo” (JAGUARIBE, 2010, p.264). A partir daí, porém, não será mais possível falar em semelhanças, uma vez que o dispositivo de Queirós não implica a criação de situações de escuta nas quais a empatia suscita a fabulação. Antes, o que vemos em *Branco Sai, Preto Fica* e *A cidade é uma só?* é um arranjo anterior aos momentos do registro fílmico – um acordo do qual os entrevistados tomam parte de plena consciência e que os insere num universo diegético onde haverá espaço para a fantasia.

É preciso ressaltar, porém, que o que se passa na tela está também limitado por campos de ação pré-acordados. Nancy sabe que está ajudando Queirós na recriação de uma cena do passado, assim como Marquinho e Sartana compreendem seu papel na trama de ficção. A liberdade para o improviso e para a confecção de novas escritas de si é tensionada constantemente ao que supomos e interpretamos ser a busca de um dispositivo mais amplo, que conforma a realidade para falsificá-la. Ou seja, cria um terceiro termo para a lógica dual objeto-representação. A fabulação em Queirós é mais do que o “pôr-se a ficcionar diante da câmera” e envolve a construção de uma ficcionalidade que convoca os corpos do real a falar e a participar da elaboração da narrativa. Como diria Deleuze, “é preciso que a personagem seja primeiro real, para afirmar a ficção como potência e não como modelo” (DELEUZE, 1990, p.185). A narrativa pode até ter seu percurso mais ou menos definido pelo dispositivo, mas sua tessitura é um trabalho a muitas mãos, e o arranjo final depende das variações que cada personagem impõe à trama previamente desenhada por Queirós.

De um lado, Queirós está alinhado a Rouch e Perrault pela centralidade da fabulação e sobretudo porque, assim como os predecessores, engendra um “discurso indireto livre”: um arranjo de imagens e sons no qual se entrevê a sombra de uma autoria que toma os personagens como intercessores. Assim, a presença oblíqua do diretor é responsável por firmar os limites do representado, dando consistência ao universo da diegese. De outro, parece-nos fundamental enfatizar que o mundo filmado só toma forma no encontro com a precariedade e a imprevisibilidade das performances dos moradores de Ceilândia. Essas oscilam entre a espontânea fabulação endereçada à figura minimizada do entrevistador e as performances que, por sua qualidade dramática, aproximam as obras da ficção cinematográfica. O “dramático” aqui tem a conotação proposta por Mesquita, a de “um mundo apresentado ‘em si’, encarnado na cena e emancipado da presença de um narrador ou instância mediadora” (MESQUITA, 2011, p.55). Trata-se, portanto, de uma representação dotada dos elementos constitutivos necessários a um desdobramento autônomo, sem interdições explicativas do diretor-antropólogo. Com as conspirações eleitoreiras e terroristas,

os personagens do diretor de Ceilândia apresentam-se como objetos desgarrados, que escapam à posição do miserável e de alguém que precisa de porta-vozes. Como gostaríamos de pensar que é insinuado pelo título do segundo longa-metragem do cineasta, em *Queirós*, a figura do cineasta branco mediador sai de cena e ficam apenas os corpos negros, periféricos, livres.

## 5 Considerações Finais

Ao final desse percurso pelas terras e imagens da Palestina, do Líbano e do Brasil, será que chegamos a um destino satisfatório para nossas indagações iniciais? Talvez a questão deva ser colocada de outra forma: as respostas do cinema aos nossos questionamentos propõem que tipos de relação com os domínios do real e da representação? Ao final de cada capítulo, já vínhamos esboçando as conclusões que ora se apresentam no encerramento desse trabalho. Em Suleiman, temos o recurso ao gesto como esfacelamento da ação dramática que, destituída de seus encadeamentos e modos de identificação convencionais, suscita um distanciamento do mundo para denunciar o absurdo do que ocorre em territórios palestinos e israelenses. Em Hadjithomas e Joreige, o colapso do testemunho e da visão como motores de esclarecimento aponta para a necessidade de superação da violência, cujas ocorrências passadas perduram perigosamente no presente. Em Queirós, a fala da vítima entra em cena para denunciar seu processo de autofabricação e, assim, realizar um exercício de fabulação que pede mais do “outro” opressor, do Estado e da sociedade brasileira do que legitimação e reparações *a posteriori*; trata-se de eliminar as divisões entre centro e periferia e, sobretudo, entre as vidas e formas culturais que devem integrar ou não a síntese da identidade nacional.

As obras analisadas nessa dissertação renovam o diagnóstico de Jean-Louis Comolli, para quem o trabalho do cinema na contemporaneidade “volta a ser filmar relações, inclusive as que faltam” (COMOLLI, 2007, p.130). Ao propor que a câmera se coloque a serviço da representação dos vínculos, mesmo os ausentes, entre os homens e a sociedade, o autor acredita encontrar um caminho para resgatar o sujeito do império do individualismo: a aposta de Comolli é extrair da pessoa comum – que constitui o objeto próprio do documentário – uma potência de contrainformação, através das ficções que esses corpos inventam para si. Para o teórico e cineasta francês, isso seria capaz de romper o espetáculo e os clichês da mídia, construindo, portanto, novas narrativas e associações. Segundo Comolli, a condição pós-moderna impõe a todos, inevitavelmente, uma solidão generalizada, ao mesmo tempo em que massifica a experiência do mundo; dessa forma, caberia ao cinema reatar laços entre os sujeitos.

Em nossos filmes, o panorama é um pouco distinto. Ou melhor, em seu conjunto, os longas-metragens remetem-se a uma realidade bastante concreta e difusa, compartilhada por muitos, mas que não é, em hipótese alguma, passível de ser estendida ao “homem contemporâneo” em sua abstração mais universalista. Todas as obras descritas e pensadas abordam disputas sociopolíticas reais, cujos desdobramentos produziram histórias de vítimas

da violência de Estado. São essas violações as responsáveis pelas “ausências de relação” filmadas pelos diretores; de modo que a condição comum aos protagonistas de Suleiman, Hadjithomas e Joreige e Queirós não é simplesmente estar imerso no tempo contemporâneo, mas sim, ter vivido uma agressão que cindiu os elos com a terra, com a comunidade, com a memória e com o corpo. As consequências envolvem perturbações do pertencimento – aos espaços que são objetos das disputas e ao próprio presente. À análise, porém, não interessou compreender em sua totalidade as implicações sociais, econômicas, políticas e culturais do conflito israelo-palestino, das guerras no Líbano ou da expropriação dos moradores do IAPI e da contínua violência perpetrada pelo Estado brasileiro contra populações periféricas. Antes, a análise almejava entender as proposições de sentido e de sensibilidades contidas nas obras que refletem sobre esses contextos.

Começamos com a constatação de que as perturbações do real haviam sido traduzidas pelos cineastas em perturbações do realismo, convocado por outras vertentes do cinema contemporâneo para dar conta dessas situações. Lembremos que o realismo cinematográfico pode ser identificado à poética clássica, descrita por Rancière para explicar o potencial estético do documentário. Essa poética, de acordo com o filósofo, é a da ação e da representação, é a que se incumbe de pôr em cena “homens agindo” por meio de encadeamentos lógicos; esses são norteados por mudanças no destino ou no conhecimento dos personagens. Trata-se de um regime sensível que “constrói uma intriga cujo *valor de verdade* depende de um sistema de conveniências e verossimilhança que, por sua vez, supõe a objetivação de um espaço-tempo específico da ficção” (RANCIÈRE, 2013, p.162, grifo nosso). Nessa passagem, o autor esboça uma generalização para abarcar tanto o teatro grego e o romance moderno, quanto o cinema de ficção convencional, definido – ainda que implicitamente – como “ilustração a serviço de um sucedâneo da poética clássica” (RANCIÈRE, 2013, p.162).

Já na leitura dessa elaboração, vemos como os nossos objetos de pesquisa contradizem os postulados dessa poética. Não se pode falar em encadeamento de ações nos filmes de Suleiman, em que a distensão dos esquemas sensoriais-motores cria uma atmosfera de inércia para acentuar a percepção de que a violência contra os palestinos já perdurou por tempo demais. Também não faz sentido discutir o valor de verdade das narrativas de Hadjithomas e Joreige e de Queirós quando o que está em jogo nas três obras aqui discutidas é justamente a possibilidade da verdade como régua da experiência em contextos de conflito – entre Estados, entre segmentos dentro de Estados e entre a população e o Estado. Em certa medida, ao inserir corpos autênticos em situações artificiais que permanecem inseridas no mundo empírico, ou

ao menos flagrantemente remetendo-se a estados de coisa históricos, esses diretores mobilizam a “vocalização para o real” do documentário. Essa, para Rancière, é o que permite ao cinema documental abdicar das normas clássicas de verossimilhança e conveniência. Podemos dizer que, para o filósofo, o efeito de realidade do documentário pode ser obtido mesmo quando o modelo de emulação da percepção humana, engendrado pela imagem-movimento, é dispensado.

É necessário frisar, porém, que nem por isso a subversão desses códigos gera menos estranhamento. Do espectador, será exigido no mínimo um esforço maior para pensar outras atitudes diante da imagem. Em todos os filmes, essa posição ainda indeterminada frente ao cinema passa pela inviabilidade de uma identificação afetiva entre os protagonistas e quem assiste às obras. Nas *Crônicas* palestinas, a tendência de Suleiman a subtrair-se e abster-se da ação dramática interdita a participação do espectador no universo diegético como um agente ativo e produtor de expectativas de transformações na realidade representada. Há uma tendência à inatividade no personagem principal que só autoriza a identificação espectador=protagonista à condição de submeter o primeiro a uma pulsão puramente escópica. Essa mobiliza apenas o olhar, mas não o resto do corpo, no enfrentamento da ocupação. Com as visões, constrói-se o distanciamento para satirizar o opressor e avaliar o grau de hostilidade a que foram levados palestinos e israelenses. Em *Eu quero ver*, o conhecimento do Líbano nos chega por um nativo que não reconhece a própria terra nem a própria história. Assim como o país, sua memória foi deixada em ruínas. É a figura de uma “atriz-monumento” estrangeira que, inadvertidamente, suscita um encontro irremediável com as lacunas do passado, com as rupturas do sentido. Em *Ceilândia*, corpos mutilados e expropriados retraçam suas trajetórias, mas, ao fazê-lo, expõem a ficção intrínseca às narrativas de si, que soam tão inverídicas quanto o discurso oficial que justifica a marginalização da população pobre e operária.

A dificuldade em alcançar uma identificação Eu=Eu vem também do fato de que todos esses filmes nos levam para a “cena de um trauma”. Contudo, faz-se necessário frisar que não recorremos a autores que investigam a centralidade do trauma na cultura contemporânea porque acreditamos ser os nossos protagonistas pacientes em necessidade de terapia. Antes, é a centralidade do sofrimento nessas narrativas, e todas as complicações daí advindas para a formulação de um discurso sobre si, que nos impelem a traçar cruzamentos conceituais entre o campo da psicanálise, da antropologia, dos estudos de literatura e o das imagens. Os paralelos se justificam não por um diagnóstico *a priori* que suporia o cinema como tentativa de representar vidas traumatizadas. Ao contrário, é a própria qualidade fragmentada, repetitiva e

obsessiva das sensibilidades dos personagens (e das próprias narrativas) que suscita analogias com essa categoria clínica e cultural. Todos os protagonistas parecem assombrados por um passado no qual a violência deixou sua marca indelével. Os traços dessas violações permanecem e interditam uma vivência plena no presente, que se converte, então, em recolhimentos e abstenções, em visões que perderam sua capacidade de ler o mundo e de vislumbrar outros possíveis, em retornos arrebatadores do que aconteceu. Nossos personagens carregam “uma memória de um passado que não passa”, uma memória da ordem do traumático (SELIGMANN-SILVA, 2008, p.69). A cena do trauma, como nos lembra Márcio Seligmann-Silva, é também a que suscita a necessidade de narrar o vivido: o testemunho do traumatizado é enunciado como uma tarefa elementar, que lhe permitiria superar a singularidade radical da experiência para, enfim, religar-se ao mundo. Somente a partir da escuta de um outro que seria possível preencher o abismo que separa a vítima de quem não passou pelo mesmo episódio.

Todavia, o que se verifica nos filmes é a inviabilidade desses novos vínculos. Ou pelo menos, é isso que as obras parecem indicar numa primeira impressão. Em *Suleiman*, o tempo corre paralelamente ao esgotamento e à retração para uma intimidade melancólica que não será superada. No longa do qual participam Rabih e Deneuve, o dizível atinge seu limite para tentar explicar como é ser um cidadão libanês. Com *Queirós*, o artifício por trás do testemunho é desvelado e exposto, ameaçando as adesões que poderíamos desejar à fala dos moradores de Ceilândia. Apesar da aparente impossibilidade de conexão com os mundos desses universos diegéticos e com o espectador, as imagens persistem e as figuras desses protagonistas perduram na tela, encarando-nos e criando aos nossos olhos outras formas de lidar com seus traumas particulares.

Mais uma vez, a conceituação do traumático se mostra produtiva para nossa tentativa de compreender que posição adotar diante dessas obras. Ser testemunha implica encontrar as palavras para transmitir algo de “encriptado” que resiste à simbolização e, conseqüentemente, à integração num fluxo temporal onde conjugam-se os demais fatos da vida (SELIGMANN-SILVA, 2008, p.68). Não há garantias, porém, de que a linguagem baste para falar sobre essas experiências limítrofes que soam inverossímeis, intraduzíveis e irreais. Em nossos objetos, é a fixação a um “passado que não passa” que impede a consumação da poética clássica, pois não pode haver mudança no destino ou no conhecimento dos personagens se esses permanecem aferrados ao que aconteceu, sem mesmo compreender plenamente o que lhes sobreveio. Toda ação dramática parece irrisória e vã para operar mudanças significativas no presente.



No entanto, Suleiman continua a viajar para Nazaré e a deparar-se com um inusitado que debocha da opressão; Rabih retoma o fio do diálogo com Deneuve; Nancy consegue denunciar a farsa publicitária da campanha estatal; e Marquinho e Sartana realizam seu atentado terrorista. O trauma não imobilizou completamente os personagens. Esses se aproximam, mas não encarnam plenamente os arquétipos do paciente traumatizado. O que o cinema tem a oferecer às histórias desses povos expropriados e violados é o recurso à imaginação, uma imaginação que, longe de se configurar como alienação e escapismo, é inerente ao próprio embate com um real que parece fugir às capacidades de representação. Sobre a literatura, Seligmann-Silva escreve algo que consideramos também como da natureza do dispositivo cinematográfico: “O trauma encontra na imaginação um meio para sua narração” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p.70). Nesse trabalho, o termo narração não deve ser compreendido apenas como testemunho, mas como narrativa em um sentido mais amplo, que engloba a criação dessas situações fictícias registradas em filme pelos diretores e atores colocados em cena.

Com a artificialidade – da “falta” de ação em Suleiman, das performances de Deneuve e Mroué, dos documentos e das distopias de Queirós –, produzem-se tentativas de tornar as inscrições traumáticas do real “legíveis”<sup>59</sup>, deslocando os personagens da cena do trauma, de suas reiterações compulsórias e do que chamamos aqui de aniquilações do tempo presente. O saldo não pode ser avaliado em termos de ganhos ou perdas para fins políticos: Suleiman permanece um sujeito vidente, Mroué carrega o sintoma do colapso dessa legibilidade e os protagonistas de nossas produções brasileiras atestam para a arbitrariedade de qualquer leitura. Com isso, porém, os cineastas vão mais além, criando não imagens políticas, mas uma política das imagens, que permite refletir sobre as condições de possibilidade do cinema na contemporaneidade. Ao abster-se da ação revolucionária na Palestina ou dificultar a adesão aos discursos das vítimas da guerra no Líbano e da violência estatal no Brasil, esses longas-metragens nos lembram que o imaginário da vítima pode mobilizar o sofrimento para construir novas verdades, mas essas podem envolver a criação de novas narrativas unívocas, fechadas em si e ao outro. O desafio é como lidar com a singularidade absoluta, subjacente ao testemunho e às narrativas dos sofredores, sem recair em discursos arbitrários e autoritários. Em *Branco Sai, Preto Fica*, por exemplo, o atentado é um desses atos vingativos que pode ser interpretado ao mesmo tempo como exterminação e estímulo do diálogo, como bem indica Queirós, aproximando o filme dessa última possibilidade.

---

<sup>59</sup> Termo tomado emprestado da reflexão de SELIGMANN-SILVA. Ver SELIGMANN-SILVA, 2008.

As perturbações do realismo nesses filmes acontecem em parte porque essa estética poderia reforçar o clichê da identidade da pátria que exclui o estrangeiro – como nos alerta Suleiman em sua crítica ao imaginário da nação – ou suscitar uma adesão irrestrita aos novos protagonistas da história<sup>60</sup>. A potência transformadora das vozes e dos corpos da periferia do mundo exigiria algo mais do que a projeção de um novo Eu – para usar a terminologia de Flaxman em seu comentário a Deleuze – que se tornaria visível a partir de modelos narrativos convencionais do cinema. A ficcionalização do real que nos interessa envolve, antes, um tensionamento dos modos como narramos, agimos e compartilhamos a experiência vivida. Essa manobra contida nos filmes tem uma inclinação metalinguística e é menos propositiva quando cobramos do cinema respostas para compreender o mundo e nele nos inserirmos. Uma crítica engajada poderia diminuir um filme como *Eu quero ver* pelo fato de que a obra não oferece as coordenadas para nos posicionarmos diante da realidade libanesa ou porque escolhe-se não atribuir culpas e responsabilidades diretamente a poderes externos e internos por trás das guerras. O humor e a resistência gestual de Suleiman poderiam ser acusados de não serem respostas consistentes à ocupação, bem como o esvaziamento da narrativa de Nancy poderia ser criticado por, ao mesmo tempo e contraditoriamente, dar e tirar a voz da personagem.

Todavia, caberia perguntar: como essas obras poderiam apagar a violência se os corpos que preenchem suas imagens são, eles mesmos, traços do que deve ser condenado, criticado e historicizado? Como propusemos nos capítulos acima, a memória em nenhuma das obras analisadas é subordinada a uma tese sobre o mundo ou a um projeto de passado que recupera o sofrimento de outrora para estabelecer bases definitivas de ação no presente. Ao esquivarem-se de visões totalizantes da realidade por via do jogo ficcional com os corpos das vítimas, esses filmes deixam em aberto as possibilidades de engajamento e resistência. Ao nos lembrarem de que o privado das situações em questão é atravessado pelo político e indissociável da esfera pública, os longas percorrem também o caminho inverso. Ou seja, afirmam implicitamente que as narrativas de si – e os posicionamentos perante a sociedade que daí se desdobram – são tão múltiplas quanto as experiências subjetivas de cada vida tocada pela violência de Estado. Para dar conta dessa riqueza sensível, o realismo é

---

<sup>60</sup> Não desejaríamos incorrer aqui num equívoco determinista, segundo o qual o realismo no cinema estaria irremediavelmente associado a um modelo de relação com o mundo, com a imagem e com a ação política. Ao contrário, nosso objetivo é lançar luz sobre distensões e variações dessa estética que não deixam de confiar nos efeitos de realidade do cinema, mas os mobilizam para testá-los e esgarçá-los até que se duvide do que se vê, ou seja, até que estranhemos a capacidade de tornar verossímilante aquilo que parece irreal, artificial e construído. Nesse estranhamento, distanciamos-nos das imagens para nos darmos conta da arbitrariedade da representação e, conseqüentemente, de seus usos políticos.

perturbado por lógicas autorais que, por mais distintas que sejam entre os diferentes cineastas aqui estudados, partilham a necessidade de interpor distâncias entre espectador e imagem. O afastamento impõe, em maior ou menor medida, a percepção de que as representações são irremediavelmente frutos de construções e, portanto, arbitrárias.

Combinada à análise dos filmes, a contextualização que fizemos em cada capítulo, sobre o cinema nacional de cada país, permite-nos constatar que a “memória não é necessariamente autêntica, mas, em vez disso, útil”; e seus processos são objeto de intervenções e manipulações motivadas por propósitos urgentes no presente (SAID, 1994, p.245). Se citamos o sociólogo e historiador Edward Said, porém, é apenas para contrapor às suas conclusões a potência da imagem cinematográfica. Ou melhor, para propor uma mudança de ênfase de sua elaboração teórica, deslocando-a da denúncia da sujeição da memória para a observação do próprio autor de que “se há lembrança, tem de haver invenção”. A crítica de Said serve pertinentemente à desconstrução das narrativas nacionalistas – nos Estados Unidos, em Israel, na Índia e na Alemanha – que excluem a figura do “outro”, bem como sua história. Contudo, o mesmo raciocínio poderia ser utilizado para condenar todo e qualquer uso da ficcionalidade intrínseca à reminiscência, inclusive o trabalho poético e artístico capaz de convocar o imaginário para preencher o “buraco negro” do real traumático, como sugere Seligmann-Silva.

Se os últimos cem anos podem ser descritos como a era do trauma, seria necessário defini-los também como a era das disputas para trazer à luz o que aconteceu e escavar as ruínas da própria destruição que causou. Nada encarna melhor as dificuldades de desenterrar o passado do que a figura da vítima, inserida no interstício entre uma vivência radicalmente particular e projetos coletivos de memória. O testemunho é como um salto cego que lança o sujeito numa perigosa tentativa de reconectar-se com a comunidade. Não há, porém, quaisquer garantias de que a aterrissagem será segura: se não for bem acolhido, descrédito e descrença são riscos reais a assombrar o testemunho, mas há mais alternativas do que uma e outra. Suleiman, Hadjithomas e Joreige e Queirós parecem oferecer uma outra via: preservam a trajetória singular dos palestinos, libaneses e brasileiros em cena, tornam sensível a brutalidade da violência nas falas impossíveis, nas resistências improváveis e nos artifícios duvidosos; ao mesmo tempo, criam imagens que só existem em função da fruição estética do espectador, que pode ou não ter vivido as experiências abordadas em cada longa-metragem. A unicidade da subjetividade da vítima é mobilizada não para se autoafirmar e se isolar em si mesma, mas para mapear identificações e laços que continuam, apesar de tudo, sendo possíveis entre quem vê e quem é visto. A essas imagens, subjaz a crença de que, se as

catástrofes da contemporaneidade nos tiram a capacidade de ver o mundo, elas ainda nos deixam ver o outro e com o outro.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABU-REMAILEH, Refqa. **Palestinian anti-narratives in the films of Elia Suleimani**. Arab Media & Society. Publicado em maio de 2008. Disponível em: [http://www.arabmediasociety.com/UserFiles/AMS5%20Refqa%20Abu-Remaileh\(1\).pdf](http://www.arabmediasociety.com/UserFiles/AMS5%20Refqa%20Abu-Remaileh(1).pdf).

Acessado em 14/09/2016.

AMIEL, Vincent. **Le corps au cinema**. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.

ANDRADE, Fábio; ARTHUSO, Raul; FURTADO, Filipe; GOMES, Juliano; GUIMARÃES, Victor. Contradição permanente: uma conversa com Adirley Queirós. **Revista Cinética**. Publicado em 12 de agosto de 2015. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/home/entrevista-com-adirley-queiros/>. Acessado em 29 de abril de 2017.

BENJAMIN, Walter. **Understanding Brecht**. Londres: Verso, 1998.

\_\_\_\_\_. **Illuminations**. New York: Schocken Books, 2007.

BORDWELL, David. **Figures traced in light: On Cinematic Staging**. Berkeley: University of California Press, 2005.

\_\_\_\_\_. **Shot-consciousness**. David Bordwell's WebSite on Cinema. Publicado em 16/01/2007. Disponível em: <http://www.davidbordwell.net/blog/2007/01/16/shot-consciousness/>. Acessado em 14/09/2016.

BOURLOND, Anne. A Cinema of Nowhere: an Interview with Elia Suleiman. *Journal of Palestine Studies*. Berkeley: University of California Press, 2000. Vol. 29, No. 2. pp. 95-101.

CAMARGO, Paulo. Filme resgata violência policial em baile black. **Jornal Gazeta do Povo**. Publicado em 31 de maio de 2014. Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/especiais/olhar-de-cinema/filme-resgata-violencia-policial-em-baile-black-8wnvbkd7bk6hku49oc4or3aku>. Acessado em 30 de abril de 2017.

CARDOSO, Maria Rezende; MALDONADO, Gabriela. O trauma psíquico e o paradoxo das narrativas impossíveis, mas necessárias. **Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 1, p.45-57, 2009.

CARUTH, Cathy. Modalidades do despertar traumático (Freud, Lacan e a Ética da Memória). IN: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Catástrofe e Representação**: ensaios. São Paulo: Escuta, 2000.

CARUTH, Cathy (org.). **Trauma**: Explorations in Memory. Baltimore: The Johns University Press, 1995.

CARUTH, Cathy. **Unclaimed Experience**: Trauma, Narrative and History. Baltimore: The Johns University Press, 1996.

COMOLLI, Jean-Louis. Os homens ordinários. A ficção documentária. IN: GUIMARÃES, César; OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina (orgs.). **O comum e a experiência da linguagem**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

CORRÊA, Fábio. Contando com as narrativas. **Jornal O Tempo**. Publicado em 26 de março de 2015. Disponível em: <http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/contando-com-as-narrativas-1.1014854>. Acessado em 29 de abril de 2017.

CUTLER, Aaron. **Elia Suleiman**. Bomb Magazine. Publicado em 18/01/2011. Disponível em: <http://bombmagazine.org/article/4802/>. Acessado em 10 de maio de 2017.

DOWNEY, Anthony. **Contingency, Dissonance and Performativity**: Critical Archives and Knowledge Production in Contemporary Art. IN: DOWNEY, Anthony (org.). **Dissonant Archives**: Contemporary Visual Culture and Contested Narratives in the Middle East. Londres: I.B.Tauris, 2015.

DELEUZE, Gilles. **Cinéma I**: L'Image-Mouvement. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.

\_\_\_\_\_. **Cinema II**: A Imagem-Tempo. São Paulo: Brasiliense, 1990.

\_\_\_\_\_; PARNET, Claire. **Dialogues**. Paris: Flammarion, 1996.

DURAS, Marguerite. **Hiroshima mon amour**. Paris: Gallimard, 1972.

EL-HORR, Dima. **Mélancolie libanaise**: Le cinéma après la guerre civile. Paris: L'Harmattan, 2016.

ESMEIR, Samera. *1948: Law, History, Memory*. IN: MITCHELL, Timothy; PRAKASH, Gyan (orgs.). **Palestine in a Transnational Context. Social Context**, Durham, ed. 75, vol. 21, n. 2, p.25-48, 2003.

FASSIN, Didier; RECHTMAN, Richard. **The Empire of Trauma**: An Inquiry into the Condition of Victimhood. Princeton: Princeton University Press, 2009.

FELDMAN, Ilana. “Um filme de”: dinâmicas de inclusão do olhar do outro na cena documental. **Devires**, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p.50-65, jan/jun 2012.

FLAXMAN, Gregory. **Powers of the False**. Volume I: Deleuze and the Fabulation of Philosophy. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.

FOSTER, Hal. **O Retorno do Real**. São Paulo: CosacNaify, 2014.

FRODON, Jean-Michel. Éloge de la guérilla symbolique: Entretien avec Joana Hadjithomas et Khalil Joreige. **Cahiers du Cinéma**, Paris, n. 640, p.29-33, dez/2008.

FRANÇA, Andréa. **Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

GINSBERG, Terri; LIPPARD, Chris. **Historical Dictionary of Middle Eastern Cinema**. Plymouth: The Scarecrow Press, 2010.

GOMES, Paula; SUPPIA, Alfredo. Por um cinema infiltrado: Entrevista com Adirley Queirós e Maurílio Martins a propósito de *Branco Sai, Preto Fica* (2014). **Doc On-line**, Covinhã/Campinas, n. 18, p.389-413, set/2015. Disponível em: [http://www.doc.ubi.pt/18/entrevista\\_2.pdf](http://www.doc.ubi.pt/18/entrevista_2.pdf). Acessado em 29 de abril de 2017.

GONÇALO, Wellington. Contra-Plano Piloto. Belo Horizonte, p.209-213, 2014. IN: MINISTÉRIO DA CULTURA (BRASIL); FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA (BELO HORIZONTE). **ForumDoc.BH2014**. Catálogo. Belo Horizonte, 2014. Catálogo do 18º Festival do Filme Documentário e Etnográfico e Fórum de Antropologia e Cinema.

GRAMINIÈS, Clément. Un corps-fiction parmi les ruines. **Critikat.com**. Publicado em 2 de dezembro de 2008. Disponível em: <http://www.critikat.com/actualite-cine/entretien/joana-hadjithomas-et-khalil-joreige/>. Acessado em 30 de abril de 2017.

GUIMARÃES, César. Noite na Ceilândia. Belo Horizonte, p.195-208, 2014. IN: MINISTÉRIO DA CULTURA (BRASIL); FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA (BELO HORIZONTE). **ForumDoc.BH2014**. Catálogo. Belo Horizonte, 2014. Catálogo do 18º Festival do Filme Documentário e Etnográfico e Fórum de Antropologia e Cinema.

HIRANO, Luiz. “Branco Sai, Preto Fica”: A crise da figura do mediador humano. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 103, p.219-226, nov/2015.

HOLSTON, James. **The Modernist City: An Anthropological Critique of Brasília**. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

HUYSEN, Andreas. **Present Pasts – Urban Palimpsests and the Politics of Memory**. Stanford: Stanford University Press, 2003.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real: estética, mídia e cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

\_\_\_\_\_. Beyond Reality: Notes on the Representations of the Self in *Santo Forte* and *Estamira*. **Journal of Latin American Cultural Studies**, Londres, v. 19, n. 3, p.261-277, dez/2010.

KAGANSKI, Serge; LALANNE, Jean-Marc. Le Liban dans les yeux: Rencontre avec Joana Hadjithomas et Khalil Joreige. **Les Inrockuptibles**. Paris, n. 679, p.32-35 dez/2008.

KHATIB, Lina. **Lebanese cinema: imagining the civil war and beyond**. Londres: I.B.Tauris, 2008.

KING, Geoff. **Spectacular Narratives: Hollywood in the Age of the Blockbuster**. Londres: I.B.Tauris, 2000.

KUBITSCHKEK, Juscelino. **Por que construí Brasília**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000.

GALT, Rosalind. **Artifício, estilo e frivolidades na estética do cinema contemporâneo**. Seminário Internacional: Por uma Estética do Século XXI. Museu de Arte do Rio. Rio de Janeiro, RJ, 2015.

GERTZ, Nurith; KHLEIFI, George. **Palestinian Cinema: Landscape, Trauma, and Memory**. Bloomington: Indiana University Press, 2008.

HADJITHOMAS, Joana; JOREIGE, Khalil; LEQUERET, Elisabeth. “Et nous, où sommes nous ?”. **Cahiers du Cinéma**. Paris, n. 615, p.44-45, set/2006.

LINS, Consuelo. Eduardo Coutinho, linguista selvagem do documentário brasileiro. **Galaxia**, São Paulo, n. 31, p.41-53, abr/2016.

LINS, Consuelo. O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo. São Paulo, p.44-51, 2007. IN: ITAÚ CULTURAL (SÃO PAULO). **Sobre fazer documentários**/Vários autores. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

MEIHY, Murilo. **Os libaneses**. São Paulo: Contexto, 2016.

MESQUITA, Cláudia. Um drama documentário? – atualidade e história em *A cidade é uma só?*. **Devires**, Belo Horizonte, v. 8, n. 2, p.48-69, jul/dez 2011.

\_\_\_\_\_. Memória contra utopia: Branco sai, preto fica (Adirley Queirós, 2014). IN: 24º Encontro Nacional da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (COMPÓS), 2015, Brasília. **Anais**.

MITCHELL, W. J. T.. **What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images**. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.



MONTEIRO, Karla. Ex-jogador de futebol, Adirley Queirós virou diretor de cinema premiado. **Jornal Folha de S. Paulo**. Publicado em 31 de dezembro de 2014. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/12/1568489-ex-jogador-de-futebol-adirley-queiros-virou-diretor-de-cinema-premiado.shtml>. Acessado em 30 de abril de 2017.

MOURINHA, Jorge. Adirley Queirós filma os subúrbios de Brasília à imagem de *Blade Runner*. **Jornal Público**. Publicado em 23 de outubro de 2014. Disponível em: <https://www.publico.pt/2014/10/23/culturaipilon/noticia/adirley-queiros-filma-os-suburbios-de-brasilia-a-imagem-de-blade-runner-1673852>. Acessado em 29 de abril de 2017.

O'BALLANCE, Edgar. **Civil War in Lebanon, 1975-92**. Nova York: Palgrave MacMillan, 1998.

OZ, Amós. **Como curar um fanático**. São Paulo: Companhia das Letras/Schwarcz, 2015. Versão consultada em e-book.

\_\_\_\_\_; OZ-SALZBERGER, Fania. **Os judeus e as palavras**. São Paulo: Companhia das Letras/Schwarcz, 2012. Versão consultada em e-book.

RANCIÈRE, Jacques. A ficção documentária: Marker e a ficção da memória. IN: \_\_\_\_\_. **A fábula cinematográfica**. Campinas: Papirus, 2013a.

\_\_\_\_\_. **Aisthesis: Scenes from the aesthetic regime of art**. Londres: Verso, 2013b.

RASTEGAR, Kamran. **Surviving Images: Cinema, War, and Cultural Memory in the Middle East**. New York: Oxford University Press, 2015.

ROSEN, Miriam. The Uprooted Cinema: Arab Filmmakers Abroad. **Middle East Report**, Washington D.C., v. 19, n. 159, jul/ago 1989. Disponível em: <http://www.merip.org/mer/mer159/uprooted-cinema>. Acessado em 1º de maio de 2017.

ROTHMAN, William. **The "I" of the Camera: Essays in Film Criticism, History, and Aesthetics**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras/Schwarcz, 2001. Versão consultada em e-book.

\_\_\_\_\_. Invention, Memory, and Place. IN: MITCHELL, W. J. T. (org.). **Landscape and Power**. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narra o trauma – A questão do testemunho dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psic. Clín.**, Rio de Janeiro, v.20, n.1, p.65-82, 2008.

SINGER, Ben. **Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts**. Nova York: Columbia University Press, 2001.

SUNE, Haugbolle. **The historiography and the memory of the Lebanese civil war.** Publicado em 25 de outubro de 2011. Disponível em: <http://www.sciencespo.fr/mass-violence-war-massacre-resistance/en/document/historiography-and-memory-lebanese-civil-war>. Acessado em 10 de maio de 2017.

TOUFIC, Jalal. **Le retrait de la tradition suite au désastre démesuré.** Paris: Les Prairies Ordinaires, 2011.

WESTMORELAND, Mark. **Crisis of Representation:** Experimental Documentary in Postwar Lebanon. 2008. 247 f. Tese (Doutorado em Antropologia) – University of Texas, Austin, 2008.

## FILMOGRAFIA

**A CIDADE É UMA SÓ?** Direção: Adirley Queirós. Produção: 400 Filmes, Cinco da Norte. Brasil, 2011, 80 min.

**A SOMBRA DA CIDADE.** Direção: Jean Chamoun. Produção: Ciné-Sud Promotion, FilmNour Production Company. França, Líbano, 2000, 105 min.

**BEIRUTE A ENCONTRA.** Direção: Borhane Alaouié. Produção: Ciné Libre, Etablissement Arabe de Production Cinématographique (EAPC), Satpec. Bélgica, Líbano, Tunísia, 1981, 125 min.

**BEIRUTE OCIDENTAL.** Direção: Ziad Doueiri. Produção: 38 Productions, ACCI, Centre National de la Cinématographie (CNC), Ciné Libre, Douri Films, Exposed Film Productions AS, La Sept-Arte, Norsk Rikskringkasting (NRK), Radio Télévision Belge Francophone (RTBF). Bélgica, França, Líbano, Noruega, 1998, 105 min.

**BOSTA.** Direção: Philippe Aractingi. Produção: Fantoscope Production. Líbano, 2005, 142 min.

**BRANCO SAI, PRETO FICA.** Direção: Adirley Queirós. Produção: Cinco da Norte. Brasil, 2014, 90 min.

**CRÔNICA DE UM DESAPARECIMENTO.** Direção: Elia Suleiman. Produção: Dhat Productions. Alemanha, Estados Unidos da América, França, Israel, Palestina, 1996, 88 min.

**DOMÉSTICA.** Direção: Gabriel Mascaro. Produção: Desvia. Brasil, 2012, 76 min.

**EM VOLTA DA CASA ROSA.** Direção: Joana Hadjithomas, Khalil Joreige. Produção: Djinn House Productions, Les Ateliers du Cinéma Québécois, Mille et Une Productions. Canadá, França, Líbano, 1999, 92 min.

**EU QUERO VER.** Direção: Joana Hadjithomas, Khalil Joreige. Produção: About Productions, Mille et Une Productions. França, Líbano, 2008, 68 min.

**EU, UM NEGRO.** Direção: Jean Rouch. Produção: Les Films de la Pléiade, CNRS Images. França, 1959, 72 min.

**O GRANDE HOTEL BUDAPESTE.** Direção: Wes Anderson. Produção: Fox Searchlight Pictures, Indian Paintbrush, Studio Babelsberg, American Empirical Pictures. Estados Unidos/Alemanha, 2014, 99 min.

**HIROSHIMA MON AMOUR.** Direção: Alain Resnais. Produção: Argos Films, Como Films, Daiei Studios, Pathé Entertainment, Pathé Overseas. França, Japão, 1959, 90 min.

**ICI ET AILLERUS.** Direção: Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, Anne-Marie Mieville. Produção: Gaumon, Sonimage. França, 1976, 53 min.

**INTERVENÇÃO DIVINA.** Direção: Elia Suleiman. Produção: Ognon Pictures, Arte France Cinema, Gimages Films, Soread 2M, Lichtblick Film- und Fernsehproduktion. Alemanha, França, Marrocos, Palestina, 2002, 92 min.

**JAGUAR.** Direção: Jean Rouch. Produção: Les Films de la Pléiade. França, 1967, 91 min.

**MEMÓRIA FÉRTIL.** Direção: Michel Khleifi. Bélgica, Holanda, Palestina, República Democrática Alemã, 1980, 99 min.

**NÚPCIAS NA GALILEIA.** Direção: Michel Khleifi. Produção: Marisa Films, LPA. Bélgica, França, Palestina, 111 min.

**O PRISIONEIRO DA GRADE DE FERRO – AUTORRETRATOS.** Direção: Paulo Sacramento. Produção: Olhos de Cão Produções Cinematográficas. Brasil, 2003, 123 min.

**O QUE RESTA DO TEMPO: CRÔNICA DE UM AUSENTE PRESENTE.** Direção: Elia Suleiman. Produção: The Film, Nazira Films, France 3 Cinema, Artemis Productions, RTBF, Belgacom, BIM Distribuzione, Corniche Pictures. Bélgica, França, Itália, Palestina, Reino Unido, 2009, 109 min.

**O TORNADO.** Direção: Samir Habchi. Líbano, 1992, 90 min.

**O VENTO DA NOITE.** Direção: Philippe Garrel. Produção: Classic, Les Films Alain Sarde, Vega Film, Why Not Productions. Alemanha, França, Suíça, 1999, 95 min.

**PACIFIC.** Direção: Marcelo Pedroso. Produção: Símio Filmes. Brasil, 2009, 73 min.

**PEQUENAS GUERRAS.** Direção: Maroun Baghdadi. Produção: Lyric International. França, Líbano, 1982, 108 min.

**RUA DE MÃO DUPLA.** Direção: Cao Guimarães. Produção: XXV Bienal Internacional de São Paulo. Brasil, 2002, 75 min.

**UM DIA PERFEITO.** Direção: Joana Hadjithomas, Khalil Joreige. Produção: About Productions, Mille et Une Productions, Twenty Twenty Vision Filmproduktion GmbH, Alemanha, França, Líbano, 2005, 88 min.

**UMA VIDA SUSPensa.** Direção: Jocelyne Saab. Produção: Aleph Production, Balcon Production, Cinévidéo. Canadá, França, Líbano, 1985, 90 min.

## ANEXOS

## ANEXO I – ENTREVISTA COM RABIH MROUÉ

**PEDRO ANDRADE:** Em *Je veux voir*, os diretores Joana Hadjithomas e Khalil Joreige gravam sua primeira viagem ao sul do Líbano após você ter se ausentado por muito tempo. No filme, você mesmo confessa que não desejava realmente ir lá e visitar o vilarejo onde sua família morava. Apesar da sua relutância, você acaba indo àquela parte do país, com Catherine Deneuve e com a equipe de produção do filme. Por que o filme fez você mudar de ideia em relação a voltar àquela região?

**RABIH MROUÉ:** Primeiramente, eu preciso te dizer, *Je veux voir* não é um documentário. É um filme de ficção, mas tem a forma de um documentário e possui muitos espaços em que eu e Catherine Deneuve pudemos improvisar, mas é essencialmente um filme de ficção, foi escrito pelos diretores Khalil e Joana. E sim, claro, eles basearam o roteiro deles, o *script*, em mim e na Catherine Deneuve. Apesar disso, é um filme escrito. De todo modo, eu realmente não queria ir e uma das minhas razões é que, normalmente, quando as guerras terminam, há sempre muitas pessoas que querem ir até lá, tirar fotos, olhar, é uma espécie de *voyeurismo*, de turismo, de um *tour* pelo país. Mesmo as pessoas que vão para visitar a região querem ver. Então, eu não queria participar desse espetáculo. No filme, eles propõem que eu vá com Catherine Deneuve e, você sabe, Catherine Deneuve representa o cinema de certo modo, ela não está representando ela mesma, como nós poderíamos pensar. Você sabe aonde ela vai, e as câmeras a acompanham para poder filmá-la. De certo modo, trata-se da ideia de que nós não vamos lá para tirar fotos ou fazer imagens, mas para entrar nas imagens, mas não em uma imagem documental e sim, ficcional, que é o cinema.

**PEDRO ANDRADE:** Então, você acha que a presença de Catherine cria, instantaneamente, uma ficção de certo modo, pois ela representa, ela incorpora o cinema?

**RABIH MROUÉ:** Porque ela representa, porque ela é um ícone do cinema... Não é porque... É uma questão muito, muito complexa entre o documentário e a ficção. Como eu te disse, o filme é um filme de ficção, é uma ficção, mas assume a forma de um documentário.

**PEDRO ANDRADE:** Eu li muitas entrevistas e, na época em que o filme foi lançado, você e os diretores não queriam admitir que era uma ficção; vocês queriam “jogar” com a dúvida dos espectadores, certo?

**RABIH MROUÉ:** Sim, e nós ainda gostaríamos de esclarecer isso porque, na verdade, é uma mistura. O que significa documentário? O que significa ficção? Eles se confundem, se entremeiam. Mas a ideia principal, mais uma vez eu digo, é que é uma ficção. Havia cenas escritas, e eu e Catherine Deneuve seguimos as cenas. Mas a forma como filmamos as cenas e o que acontecia, surgiam surpresas conforme nós filmávamos. De certo modo, isso tornou o filme um filme experimental, o que eu prefiro, talvez seja um filme experimental, mas não tenho certeza, não sei (*risos*). Mas a ideia é que não é um documentário, não é uma ficção, não é um filme experimental, é um filme e é interessante porque brinca com todas essas noções, com esses termos, e nós não sabemos realmente em qual “caixa” colocar esse filme.

**PEDRO ANDRADE:** O fato de que você viaja com Deneuve parece obrigar vocês dois a criar um certo tipo de relacionamento. Ela é a estrangeira que quer aprender sobre a guerra e sobre o seu país. E você é o ator local que vai esclarecer as dúvidas dela. Mas você mesmo parece não reconhecer o seu país, e todos os seus comentários parecem fragmentados e não soam satisfatórios. Como a presença de Deneuve o afetou e afetou a sua tentativa de falar sobre o seu país?

**RABIH MROUÉ:** Há meio que dois níveis principais. Num primeiro nível, é como quando você não tem uma visão clara ou você não tem respostas ou, ainda, quando você não assume uma posição de ensinar ou esclarecer ou explicar. Você é você mesmo, você tem suas próprias confusões, suas próprias dúvidas, suas próprias incertezas. Então, como é que você pode explicar e esclarecer algo para alguém que vem entender? Além disso, Catherine Deneuve veio, na verdade, em 2008 e ela queria ver vestígios do que aconteceu em 2006 e, nesses dois anos, a reconstrução dos vilarejos destruídos e dos subúrbios de Beirute começou. É por isso que você vê, por exemplo, aquela cena com os ferros, com o prédio em que eles estão retirando os escombros. Isso não tem a ver com a guerra, é o lixo, é o entulho da guerra. Então, ela está lá e quer ver algo, mas esse algo não está lá. Há, na verdade, outra coisa.

O outro nível é a fratura da linguagem. Não era permitido no filme que eu falasse com Catherine Deneuve em inglês, ainda que ela fale inglês muito bem e eu também fale inglês muito bem. Mas ambos os diretores estabeleceram a condição de que nós não falássemos inglês. Então, ou nós falávamos em árabe, ou em francês. E é claro que ela não falava uma única palavra em árabe (*risos*), de modo que nós tivemos de nos comunicar em francês, que não é bem a minha língua. Eu sei francês, mas não muito bem, e isso tornou muito difícil para mim explicar minhas ideias e meus pensamentos. Então, eu estava sempre procurando palavras, expressões e, algumas vezes, eu me enganava ou não conseguia, mas é claro que não era possível saber, porque aquilo que eu queria dizer saía de uma forma diferente. E você consegue ver algumas vezes em que Catherine Deneuve tenta me ajudar a encontrar palavras. Então, esse foi outro obstáculo em relação a como nós podemos explicar alguma coisa e mostrar alguma coisa a alguém que busca ver, como Deneuve.

**PEDRO ANDRADE:** Mas os diretores sabiam da sua dificuldade com o francês?

**RABIH MROUÉ:** Sim, claro.

**PEDRO ANDRADE:** Então, isso foi proposital?

**RABIH MROUÉ:** Sim, foi parte do filme, claro.

**PEDRO ANDRADE:** O Líbano é uma antiga colônia da França, certo? Você acha que os diretores quiseram resgatar isso? Essa história de dependência, porque isso colocou o Líbano em uma posição subalterna, não?

**RABIH MROUÉ:** Não, não, não tem nada a ver com o mandato francês, na verdade não foi uma colônia. Não tem nada a ver porque a presença da França não é mais politicamente importante como era antes. Com certeza, Catherine Deneuve não veio por qualquer uma dessas razões. Você sabe que Khalil Joreige e Joana Hadjithomas são ambos libaneses, então eu não acho que tenha alguma relação com o mandato francês.

**PEDRO ANDRADE:** Então, faz parte do dispositivo do filme, certo, fazer você falar em francês, uma língua com a qual você não se sente confortável?

**RABIH MROUÉ:** Era porque eu tinha que me comunicar com a Catherine Deneuve. Catherine não fala árabe. Mas também foi assim porque eles queriam tornar as coisas difíceis de explicar. Você quer ver, você quer explicar alguma coisa, mas a língua não ajuda, de modo que isso era parte do conceito do filme.

**PEDRO ANDRADE:** Os diálogos eram em francês. Isso ajudou os diretores a obterem financiamento para o filme? Porque isso tem sido uma questão na produção libanesa...

**RABIH MROUÉ:** O filme teve um orçamento bem baixo. Catherine Deneuve aceitou, generosamente, fazer o filme sem receber cachê e eu também, claro, nós não recebemos cachê pelo filme. O filme foi gravado em seis dias, o que é extremamente curto para fazer um filme como esse. Foi realmente um orçamento muito baixo, então a questão da língua francesa não tem nada a ver com o orçamento. Como eu te disse, o francês foi uma escolha para dificultar as coisas, para tornar difícil explicar a alguém. Mesmo que eles quisessem explicar em inglês e tornar a explicação óbvia para os espectadores, há tantos obstáculos. Se alguém vem do Brasil para explicar a essa pessoa o que está acontecendo no Líbano, tem um pano de fundo político, social, e tem a língua. Mesmo que você fale inglês muito bem, mesmo assim, isso é um obstáculo. Para acentuar esses obstáculos, eles pediram que eu falasse apenas em francês.

**PEDRO ANDRADE:** No começo do filme, Hadjithomas e Joreige explicam, de forma bem explícita, aquilo que nós estamos prestes a ver. Segundo eles, as imagens que nós veremos são apenas a gravação de diálogos e situações autênticos e espontâneos entre você e Deneuve. No entanto, à medida que o filme avança, nós tendemos a desconfiar do que nós vemos ou pelo menos a acreditar que há um certo grau de artificialidade e ficção no filme. Essa dúvida ressalta a impossibilidade de distinguir o que é encenado do que é autêntico, real. Em vez de insistir nessa oposição, o filme nos convida a lidar com essas imagens de maneiras diversas. Como você acha que os espectadores devem se identificar com essas imagens e com sua performance como um ator que interpreta a si mesmo?

**RABIH MROUÉ:** Acho que eu te respondi antes, mas, apenas para acrescentar, nós fazemos uma suposição sobre o espectador, nós não o conhecemos, não sabemos quem ele é, nós não sabemos a reação dos espectadores porque cada espectador é diferente do outro, mesmo que eles sejam da mesma cidade. Mas nós pensamos que, desse jeito, colocaríamos o espectador em uma situação incômoda, como numa condição instável em que você sempre duvida e fica pensando “isso é verdadeiro ou não? Isso é ficção ou não?”. Com isso, nós fazemos com que você crie uma distância em relação àquilo a que você está assistindo e esse distanciamento te torna capaz de pensar, por conta própria, sobre o que você vê e ouve, de modo que você pode formular suas próprias ideias, sem que preenchamos (*a sua cabeça*) com as nossas. É essa a importância dessa ambiguidade com as cenas. Não é para enganar o público, para perguntar aos espectadores: “vocês acham que isso é verdade ou não? Vocês acham que isso é ficção ou não?”. Não tem nada a ver com isso. Na verdade, é ter sempre em mente essas questões sobre aquilo a que nós estamos assistindo, sobre aquilo que é encenado, sobre o que está em cena, não apenas no filme, mas também na realidade.

**PEDRO ANDRADE:** Quando você chega ao vilarejo da sua família, nós vemos a dificuldade de falar sobre o passado e sobre o vínculo que você tinha com a terra. Essa dificuldade parece atingir seu ápice quando você chega lá. E a reação é o silêncio. Essa situação coloca você em um estado de mudez e horror. Até a tela fica branca depois de um tempo, como se as palavras e as imagens não pudessem mais transmitir qualquer significado. Você acha que existe um

limite para a representação da perda e do sofrimento? Chega um determinado momento em que imagens e palavras não são mais suficientes para ajudar a tratar desses assuntos. Você acha que esse limite existe?

**RABIH MROUÉ:** O filme propõe que você não caia nessa armadilha. Ao te fazer questionar, a todo tempo, o que é ficção, o que não é ficção, o que é real, o que não é real, na verdade, o filme não quer te colocar nessa situação em que você não pode mais usar as palavras e a linguagem. Essa cena da qual você falou faz parte do roteiro do filme. Seja ela verdadeira ou não, é claro que ela propõe que, naquele momento, nós não somos capazes de nos expressarmos, mas, ao mesmo tempo, essa não é a proposta dos diretores – nem dos atores. Na verdade, é o oposto, trata-se de discutir como lidar com essas imagens de um modo diferente, de não deixar esse tipo de imagem ou esse tipo de catástrofe nos bloquear, bloquear nossa capacidade de pensar, nos deixar em um estado emocional que bloqueie nossa mente.

**PEDRO ANDRADE:** No final do filme, você fala que “você quer ver, mas que você não consegue realmente ver”. Por que você não consegue mais ver?

**RABIH MROUÉ:** Não sei, é um pouco metafórico. Talvez esteja relacionado à ideia de que, quando você é bombardeado com imagens de guerras, catástrofes, atrocidades, etc., todos os dias, pela mídia e pelas redes sociais, como você pode resistir ou como você pode pôr um fim a isso e aguentar todas essas imagens? A única forma é se tornar cego, inconscientemente, e incapaz de ver, caso contrário você morre, se você realmente enxergar. Eu acho que é demais para aguentar, tamanha a violência que nós vemos nas guerras e em fotos. Também está relacionado à ideia de que o que você vê é também seu ponto de vista, o seu ângulo, onde você se posiciona; mas você não pode se posicionar em todos os lugares, então a perspectiva pela qual você vê não é tudo, você vê parte do que acontece. No final, você não enxerga tudo. Você vê, mas você não vê. É uma questão realmente dialética. Eu não sei se te respondi.

**PEDRO ANDRADE:** Você já disse que havia um roteiro no filme. Então o filme evita oferecer ao espectador uma explicação sobre o que está acontecendo no Líbano ou sobre aquilo que o Líbano sofreu, quero dizer, você explica, mas o filme não propõe uma interpretação fixa do contexto libanês.

**RABIH MROUÉ:** Certo, não é uma explicação. Na verdade, eu tento não explicar. Ao explicar, o filme está tentando não explicar.

**PEDRO ANDRADE:** Muito do seu trabalho lida com a impossibilidade da verdade em narrativas sobre conflitos. Eu até mesmo ousaria dizer que isso é uma tendência entre artistas libaneses contemporâneos, se nós considerarmos os trabalhos de Walid Raad, Hadjithomas e Joreige, Jalal Toufic, e outros. Nos trabalhos de todos esses artistas e no seu próprio trabalho, seja quando falamos de fotografia, seja quando falamos de colagens, arquivos antigos ou vídeos amadores, a imagem é sempre privada de autoridade. Quero dizer que a imagem é sempre privada de sua capacidade de revelar qualquer tipo de verdade no mundo. E, no entanto, a imagem documental e sua estética são sempre resgatadas, trabalhadas, desejadas e almejadas. Em *The Pixelated Revolution*, você lida com “imagens do real” produzidas por pessoas reais. Em *So little time* e *Riding on a cloud*, você recupera os relatos de vítimas e mártires. Você está sempre buscando corpos e artefatos “autênticos” do mundo. O que você busca com essas especulações e falsificações do real?



**RABIH MROUÉ:** É claro que há pontos comuns entre todos esses artistas que você mencionou e outros também, mas tenho que dizer que isso não significa que todos os artistas e toda a cena artística no Líbano sejam assim, porque nós não representamos a arte e os artistas no Líbano. Nós somos uma minoria, nós não somos a maioria lá, então o que nós fazemos não representa as características da arte do Líbano. Além disso, o ponto é que, claro que a sua análise e a sua pergunta estão corretas, mas, apenas para acrescentar, o que nós de fato fazemos, nas nossas palavras, não é contar o que aconteceu, não é explicar o que aconteceu, não é ensinar o que aconteceu, é, na verdade, usar o que aconteceu como material para refletir e formular ideias, ideias e pensamentos inacabados e questões para serem moldadas junto com o público. Então, não se trata de assumir uma posição superior em relação ao público, em que nós detemos o conhecimento e queremos dar a você como espectador. Não, é totalmente o contrário. Nós temos os mesmos direitos que o público e tentamos compartilhar com ele nossas ideias e reflexões para que os espectadores possam, a partir das nossas ideias, refletir sobre as suas situações em São Paulo, Buenos Aires, Berlim, etc. Não se trata de explicar ou ensinar sobre a história do Líbano, trata-se de usar a história do Líbano, o que aconteceu no Líbano, como pretexto para formular ideias e questões.

**PEDRO ANDRADE:** Eu acho que a minha suposição de que essa é uma grande tendência na arte libanesa vem da influência da crítica dos Estados Unidos e da Europa e dos trabalhos de Walid Raad e do seu trabalho, que foram de certo modo considerados representativos da arte libanesa contemporânea, por isso que eu supus isso.

**RABIH MROUÉ:** Sim, sim. Infelizmente, não é verdade, você vai ao Líbano e não é o caso. Mas também porque nós somos amigos e discutimos bastante juntos, não como um grupo, nós nunca fomos um grupo de artistas tentando promover uma corrente ou um movimento, nem um pouco. Nós estamos sempre tentando enfatizar as características, a individualidade e a autonomia de cada um, o que é muito importante para nós.

**PEDRO ANDRADE:** Vou passar para a próxima pergunta, que vai seguir tratando desse tema. Vou falar sobre o conceito de trauma porque esse conceito tem sido amplamente empregado por críticos e acadêmicos para discutir o cinema e a arte libaneses. Por um lado, porque artistas e diretores têm estado obcecados com temas relativos ao passado violento do Líbano. A recorrência da guerra na arte contemporânea tem sido vista como sintoma de uma sociedade traumatizada. Por outro lado, muito da arte contemporânea se debruça sobre a representação daquilo que parece fora de alcance, fora da linguagem, de qualquer possibilidade de discurso. Você pensa em trauma quando pensa na história libanesa? E quando você pensa na sua própria história?

**RABIH MROUÉ:** Isso faz parte bem do período inicial do nosso grupo, era uma proposta de grupo. Mas, hoje em dia, se você falar com Walid Raad, ele vai te contar coisas diferentes, ele não concorda mais com isso. Eu só quero que você saiba que isso não tem nada a ver com trauma, nada a ver com esse choque psicológico. Como eu te disse, o trabalho não busca explicar a alguém. Não se trata de ensinar ou de curar e cicatrizar, não é uma cura. Na verdade, tem a ver com pegar esse passado ou esse presente, do Líbano ou de outro lugar que não seja o Líbano, como material para refletir, para formular ideias e pensamentos a serem compartilhados. É de certo modo um processo filosófico. Não é nem um pouco uma coisa mágica ou psicológica. Não tem nada a ver com isso. O principal exemplo que eu te dou é o trabalho *Riding on a cloud*, com o meu irmão, que não tem nada a ver com o trauma, vai além

do incidente, da violência do que aconteceu com meu irmão, Yasser. Quando ele fica fazendo perguntas, o tempo todo, ao público ou a si próprio, trata-se de perguntas para as quais não há resposta, como “seria melhor sonhar ou não sonhar?”, por exemplo. Ou o que eu estou atuando aqui? Quando eu interpreto a mim mesmo ou interpreto um personagem que de certo modo parece comigo, eu estou atuando ou não estou atuando? São essas as perguntas para as quais nós não temos respostas concretas e, a todo tempo, essas ideias e questões devem ser discutidas pelo público, então não tem a ver com trauma.

**PEDRO ANDRADE:** Isso complica um pouco as coisas para o meu lado, porque eu discuto trauma na minha dissertação, mas eu diria que não tentei impor essa categoria. Quando eu penso em trauma, não penso exatamente na doença em si, mas mais na impossibilidade de falar sobre o passado, que traz consigo um grau acentuado de violência, você entende?

**RABIH MROUÉ:** Sim, sim, mas, para mim, com certeza não é sobre o trauma, não tem nada a ver. Não é sobre esse choque psicológico, mesmo num sentido filosófico ou artístico, não, não tem nada a ver com isso. Na verdade, é sobre política e sobre o seu posicionamento político, sobre você questionar seu posicionamento todo o tempo, como ser político, num sentido aristotélico.

**PEDRO ANDRADE:** Eu gosto do que você disse, é bom ter essa visão oposta para o trabalho.

Em um artigo para o jornal brasileiro Folha de São Paulo, que foi publicado em março, quando você veio ao Brasil, você disse que, no Líbano, as pessoas são confrontadas com a impossibilidade de existirem como indivíduos nessa parte do mundo. No entanto, as pessoas *existem* no Líbano. Como você descreve esse tipo de existência?

**RABIH MROUÉ:** Mais uma vez, estou falando em um sentido político, o que significa que, como indivíduo, você tem direitos civis e que há uma Constituição cujas leis você segue. O que acontece no Líbano é que você segue sua facção comunitária, então, mesmo se você declarar que você é ateu, se você disser “sou ateu, não acredito em Deus”, mesmo assim, quando você morrer, você deverá seguir sua religião original, é assim que acontece no Líbano, você sempre segue a comunidade. Você não é um indivíduo, você não tem uma voz como indivíduo. Então, é isso que eu quero dizer. Não é verdade que o indivíduo não existe, mas não foi ainda conquistado, está lá, mas não foi ainda alcançado, como na Europa, por exemplo, e talvez também no Brasil. A família, a comunidade, a religião são muito fortes e isso interfere na nossa vida diária e nas nossas escolhas pessoais.

**PEDRO ANDRADE:** No mesmo artigo publicado pela Folha de São Paulo, você critica o fato de que somos bombardeados todos os dias por um infindável fluxo de imagens. É esse excesso que nos faz perder nossa habilidade de enxergar, segundo você. A arte também é parte desse fluxo. Como ela poderia nos fazer enxergar de novo? Ou enxergar de uma outra maneira?

**RABIH MROUÉ:** Se você reparar em meus trabalhos, eu estou sempre lidando com imagens já existentes e imagens de arquivo. Em outras palavras, eu não produzo imagens. Eu prefiro trabalhar com imagens já existentes. Eu uso o que já está lá, retrabalho e apresento para o espectador. Você analisa essas imagens e as desconstrói. Então, há imagens que nos impedem de ver, de pensar e essas se tornam icônicas e um tabu em diferentes níveis, político, social.

São essas as imagens que eu gostaria de trazer e dessacralizar, analisar, trazê-las de volta para um nível humano. É nisso que eu trabalho.

**PEDRO ANDRADE:** Então, de certo modo, a sua decisão de não criar e adicionar imagens ao fluxo de imagens é uma decisão política.

**RABIH MROUÉ:** É uma decisão política e artística também.

**PEDRO ANDRADE:** Acho que essa vai ser minha última questão. Eu acho que trata tanto da sua participação em *Je veux voir*, quanto de outros trabalhos feitos por você. Eu penso que, às vezes, a arte no Líbano se ocupou de tentativas de preservar o passado, de preservar vestígios da guerra, vestígios que foram objeto de uma “limpeza”, como sabemos, porque o país vai sendo reconstruído. Quando eu penso no seu trabalho *The Old House* e quando eu penso no final de *Je veux voir*, há sempre uma tensão entre reconstrução e esquecimento, porque a reconstrução pode produzir o esquecimento. Em contrapartida, a arte tenta preservar. Por exemplo, no final de *Je veux voir*, você diz a Catherine “claro que nós vamos reconstruir, claro que nós vamos viver de novo”, mas você não está propondo – eu suponho, essa é a minha interpretação do filme – você não está propondo que nós devemos esquecer a história, claro que não. Mas, ao mesmo tempo, há uma certa aposta em um futuro melhor, há uma esperança de que o Líbano não passará por mais guerras. Como você se coloca diante dessa tensão entre esquecer e lembrar, entre a reconstrução e a preservação do passado concreto?

**RABIH MROUÉ:** Eu gostaria de comentar sobre a relação entre lembrar e esquecer. Existe a ideia de que nós temos de lembrar, de que nós temos de lembrar o passado. Mas o ponto é: o que nos é permitido lembrar? Nos é permitido lembrar tudo? Nos é permitido mencionar tudo o que aconteceu ou não? Então, isso significa que, às vezes, nós somos forçados a não lembrar, a esquecer. E, algumas vezes, na verdade, nós gostaríamos de esquecer, certo? É exatamente essa via dupla, não se trata de lembrar *versus* esquecer. Ao contrário, eles são complementares, de modo que, quando você lembra, você deve esquecer ao mesmo tempo, caso contrário não significa nada lembrar, se você não esquece. Mas, mais uma vez, a questão tem a ver com o direito de esquecer, assim como o direito de lembrar. E isso está relacionado a quem decide o que lembrar e o que esquecer. Se você quiser ter esse poder, essa autoridade, o que você gostaria de lembrar e o que você gostaria de esquecer? Imagine que você diga que queira se lembrar da sua vida, sua vida pessoal. O que você gostaria de censurar? O que você gostaria de remover? Coisas sobre as quais você pensa “isso eu não quero que ninguém saiba sobre mim e não é bom para a minha biografia, então vamos tirar fora, vamos esquecer isso e talvez eu me concentre nisso e naquilo, vamos lembrar isso e aquilo”. Então, essa tensão entre lembrar e esquecer, é isso que é interessante.

**PEDRO ANDRADE:** Eu acho que era isso que eu queria perguntar, sobretudo porque temos a impressão de que as políticas de reconstrução escolheram pelas pessoas, escolheram o que elas devem esquecer e o que vai permanecer.

**RABIH MROUÉ:** Exatamente.