

## A MISE-EN-SCÈNE E O RETORNO DO EXÍLIO EM *CRÔNICA DE UM DESAPARECIMENTO*

Maria Inês Dieuzeide Santos Souza<sup>1</sup>

**Resumo:** Esta comunicação pretende desenvolver uma análise da *mise-en-scène* do primeiro filme da trilogia palestina de Elia Suleiman, *Crônica de um desaparecimento* (1996). Neste filme acompanhamos o diário do retorno à terra natal de um palestino auto-exilado, interpretado pelo próprio diretor. Esta análise busca identificar o modo como o cineasta torna visível o cotidiano palestino, os tensionamentos e problematizações colocados nas relações entre corpos e espaços, e as formas de diálogo com a condição do exílio/retorno, que acreditamos ser central na construção fílmica aqui investigada. Partimos da hipótese de que as opções de enquadramento, composição do plano e encenação estão em relação com o processo de desterritorialização enfrentado pelos palestinos, e com a questão de construir, ou restituir, um espaço e uma imagem aos palestinos, por meio da ficção. A partir da composição dos quadros, buscamos observar como os personagens ocupam (ou por vezes esvaziam) e se movimentam no quadro, e como essas ocupações cênicas podem estabelecer diálogo com a questão de fundo: a ocupação e expulsão territorial, e as possibilidades de reconfigurações e rearranjos espaciais.

**Palavras-chave:** *mise-en-scène*, Elia Suleiman, exílio, cinema palestino.

**Contato:** maridieuzeide@gmail.com

Neste trabalho, desenvolveremos algumas considerações sobre a *mise-en-scène* e a construção fílmica do espaço em sua relação com o exílio a partir da análise do primeiro filme da trilogia palestina de Elia Suleiman, *Crônica de um desaparecimento* (1996). Composta ainda pelos longas *Intervenção divina – uma crônica do amor e da dor* (2002) e *O que resta do tempo – crônica de um presente ausente* (2009), a trilogia elabora, de maneira bastante peculiar, o cotidiano dos árabes residentes em Nazaré ou Jerusalém.

Dando início a uma estrutura que se desenvolverá e consolidará nos filmes posteriores, *Crônica de um desaparecimento* valoriza as pequenas situações cotidianas, marcado pela fragmentação e repetição de episódios, e mediado por referências e citações a outros filmes ou gêneros cinematográficos, aproximando-se especialmente do burlesco. Assim como

---

<sup>1</sup> Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG, com bolsa da FAPEMIG. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da UFSCar, e graduada em Comunicação Social pela UFES. Faz parte do grupo de pesquisa Poéticas da Experiência, da UFMG, e do Grupo de Estudos Audiovisuais - GRAV, projeto de extensão da UFES.

Tavares, Mirian. 2016. "Todos os diálogos de amor se parecem". In *Atas do V Encontro Anual da AIM*, editado por Sofia Sampaio, Filipe Reis e Gonçalo Mota, 324-335. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-4-5.

outros diretores dessa tradição (Jacques Tati e Buster Keaton, por exemplo, são referências confessas), o diretor cria para si um personagem com quem partilha não só o corpo, mas também o nome, a profissão, alguns episódios biográficos. Nos três filmes acompanhamos o personagem Elia Suleiman (às vezes identificado como E. S.), um palestino auto-exilado interpretado pelo próprio diretor, na tentativa do retorno à terra natal. Interpelado pelas situações cotidianas, ele não esboça reação. Sua figura impotente parece apenas observar os episódios, a partir de uma certa distância (não só espacial, mas encarnada em sua postura/atuação) que o coloca num lugar quase à parte, deslocado, como se fosse vedada ao exilado a reintegração a uma suposta “pátria”.

Essa é uma tentativa sucinta de caracterização da trilogia, mas se fazem necessárias algumas palavras acerca da questão do exílio palestino antes de continuarmos. Suleiman nasceu na década de 1960 na cidade de Nazaré, território que desde 1948 pertence a Israel. Ali, o árabe-palestino vive numa condição que o pensador Edward Said chamou de “presença ausente”, um exílio interno decorrente da tentativa política de apagamento da existência do povo palestino, desprovido de direitos básicos como o da própria terra. Dois terços da população palestina foram expulsos de suas terras no *Naqba*, o grande desastre para os palestinos, também chamado de Guerra de Independência de Israel, em 1948. Além da expulsão, todas as propriedades foram tomadas e, de acordo com Said (2003, 292), “fizeram com que não existíssemos lá, nos tornaram invisíveis, e a maioria de nós foi expulsa e rotulada como não-povo; uns poucos ficaram dentro de Israel e foram chamados juridicamente de ‘não-judeus’, em vez de ‘palestinos’”.

É ainda Said quem ressalta, diante desse contexto, a necessidade constante de afirmar a existência de sua própria história:

‘Não existem palestinos’, disse Golda Meir em 1969, e isso estabeleceu para mim e muitos outros o desafio algo absurdo de refutá-la, de começar a articular uma história de perda e expropriação que tinha de ser deslindada, minuto a minuto, palavra por palavra, polegada por polegada, da verdadeira história da criação, da existência e das realizações de Israel. Eu trabalhava quase que

inteiramente com elementos negativos, com a não-existência, a não-história que eu precisava de algum modo tornar visível apesar das oclusões, representações erradas e negações. (Said 2003, 310)

Elia Suleiman saiu de Nazaré na década de 1980, vivendo entre Estados Unidos (onde começou sua carreira de cineasta) e Europa, e de alguma forma compartilha com Said, por meio do cinema, a necessidade de construir uma imagem, uma história, para essa “presença ausente” comum aos árabes habitantes de Israel, condição que faz do exílio algo bastante peculiar ao povo palestino.

A questão palestina, sobre a qual traçamos essas sucintas linhas, tem múltiplas facetas e complicadores. O que nos interessa é refletir sobre as formas encontradas para a organização e narração da experiência presente, uma ficção possível para essas vidas marcadas pelo exílio – e o exílio nesta dupla perspectiva: ele não se restringe aos que foram obrigados a sair, mas se estende também aos que ficaram, expatriados em sua própria terra. Como construir imagens para o cotidiano de um povo que teve seu espaço suprimido? Para tentar responder a essa pergunta, seguimos para uma primeira análise de *Crônica de um desaparecimento*.

Exposta essa questão inicial, ressalta no cinema de Suleiman uma preocupação com a construção de cada plano, com enquadramentos simétricos, ponto de vista bem marcado e movimentação rigorosamente desenhada dentro do quadro. Assim, parece-nos pertinente a opção por uma análise da *mise-en-scène*, que nos permita investigar esses aspetos da construção espacial do filme. Ainda que Jacques Aumont (2004, 162) venha a dizer que “ninguém sabe de maneira segura e universal o que faz a *mise en scène*”, partimos de uma caracterização sumarizada pelo pesquisador Victor Guimarães, que ressalta

a *mise-en-scène* como um processo expressivo – e não apenas técnico – dotado de certa globalidade. Essa característica permitirá aos estudiosos do cinema [...] considerar de forma conjunta, em um mesmo movimento analítico, aspectos fílmicos como o enquadramento, a construção do espaço interno ao plano – via

profundidade de campo e variação das distâncias entre os elementos em cena –, a iluminação, a performance dos atores – ou dos sujeitos filmados –, a gestão dos deslocamentos dentro do quadro, entre outros. (Guimarães 2013, 110)

Jacques Aumont, em outro momento, irá destacar que o pensamento sobre a encenação no cinema deve reportar ao quadro: “os movimentos, os gestos, as mímicas dos atores, o aspeto do local de representação (*plateau*) só têm existência no retângulo do quadro” (Aumont 2006, 84). Assim, buscaremos, por meio da análise dos enquadramentos e das construções do espaço interno ao plano, identificar o modo como o cineasta torna visível o cotidiano palestino.

Em *Crônica de um desaparecimento*, como já dissemos, acompanhamos pela primeira vez o retorno de E. S. à casa dos pais. O filme está dividido em duas partes: “Nazaré – diário pessoal”, e “Jerusalém – diário político”. No fim, há uma espécie de epílogo intitulado “A terra prometida”. Sem se deter em apresentações de personagens ou construções de intrigas, o filme se desenrola em planos fixos que dão conta de pequenos episódios e situações recorrentes, às vezes acompanhados de brevíssimos comentários digitados em uma tela de computador. O comentário, na maior parte das vezes, se restringe à marcação temporal “no dia seguinte”, inscrição que ganha conotação irônica ao indicar, meramente, a passagem dos dias, em uma sucessão que não trará nenhuma novidade ou revelação.

Durante todo o filme, predomina, na imagem, um distanciamento vinculado ao personagem principal, que tudo observa sem nunca pronunciar uma palavra. De modo recorrente, acompanhamos a sua figura que apenas olha o que se passa a sua volta.<sup>2</sup> A postura observativa do protagonista expande-se para toda a *mise-en-scène*, refletindo-se na imobilidade da câmera e no constante enquadramento frontal próximo ao ângulo da percepção humana.

---

<sup>2</sup> É interessante notar aqui o diálogo com um outro importante personagem palestino, dessa vez do cartoon: Handala, a criança refugiada criada em 1975 pelo desenhista Naji Al-Ali. Ela também está sempre de costas para o espectador/leitor, observando, com os braços cruzados nas costas, os episódios absurdos da ocupação.

Na primeira parte de *Crônicas de um desaparecimento*, os pequenos episódios cotidianos, que se desenrolam sem estabelecer alguma relação de causalidade, estão relacionados à vida da família e a um pequeno universo de vizinhos e amigos. O interior da casa paterna é cenário majoritário do diário pessoal, com o espaço cênico arquitetado para manter os personagens restritos a determinados cômodos, muitas vezes reenquadrados por móveis, portas ou janelas. A composição dos planos prioriza a centralidade e a simetria, mas os reenquadramentos acabam por obstruir a vista. São frequentes os quadros em que só podemos ver partes do corpo do pai ou da mãe, da mesma forma como essas múltiplas mediações fragmentam o próprio espaço da casa. É importante notar ainda como o espaço interno não estabelece conexão com o exterior, com a cidade. Ainda que vejamos portas e janelas abertas, elas não deixam que os ambientes dialoguem, obstruídas por cortinas ou pela luz estourada.

Nos espaços externos, o que vemos é uma cidade quase esvaziada de corpos. Não há outras presenças que não aquelas estritamente necessárias. A cidade é como que um espaço não demarcado: há uma esquina, uma escada que dá acesso à casa, uma rua em frente a um bar, mas não se apreende, em sua totalidade, a configuração do lugar. Os enquadramentos isolam e recortam da paisagem fragmentos de edificações, confinando nosso olhar a pequenas porções do espaço. É recorrente a cena do exterior da loja de *souvenires* e artigos religiosos, onde Suleiman e um amigo passam grande parte do tempo, contemplando uma rua apenas cortada, vez ou outra, por algum passante desinteressado. A composição sempre frontal do plano quase impede a profundidade de campo: temos a rua no primeiro plano, cortando o quadro numa diagonal suave, com a fachada da loja logo atrás; a movimentação dos personagens se dá de uma lateral à outra, numa vista estática e sem horizonte.

A fixidez da câmera e a repetição de uma mesma perspectiva do olhar, com a composição simétrica dos quadros, parecem querer traduzir em imagens a imobilidade, imutabilidade do contexto. Mesmo os planos que têm uma movimentação interna são lentos e repetitivos, com uma coreografia marcada e equilibrada que reforça a morosidade do cotidiano.

A segunda parte se desenrola em Jerusalém. O diário político traz para a cena a presença militar, ausente durante toda a primeira parte do filme, colocando em jogo as possibilidades da existência árabe submetida ao poderio israelense. A construção espacial continua muito semelhante, com planos que exacerbam a fragmentação e a impossibilidade do horizonte ou do conjunto. A sensação de repressão é constante, tornada imagem pela presença física dos soldados ou pelos elementos de resistência encontrados na labiríntica e escura casa de Adan, uma jovem e misteriosa mulher que cruza o caminho de E. S.

Ao colocar em cena a ocupação israelense, o diretor opta por uma encenação que escancara o componente absurdo do funcionamento da repressão, quebrando a ordenação do mundo e oferecendo a possibilidade de novas compreensões ou novas configurações do visível/dizível. Parece haver uma preocupação em colocar o “inimigo” em cena, mas deslocado de sua aparição recorrente: os soldados israelenses aparecem no lugar do derrisório, diminuídos em seu poder, personagens que, na figuração do cotidiano proposta por Suleiman, não são muito mais que corpos que engrenam a máquina da ocupação, carentes da percepção da inconsciência dos seus próprios gestos. Os corpos dos policiais são agentes importantes do tom burlesco no filme, obedecendo a uma gestualidade autômata que fica evidente na cena em que o furgão policial para em uma esquina, todos os soldados descem correndo enfileirando-se ao longo de um muro onde fazem xixi ao mesmo tempo, desfazendo a fila coreograficamente ao voltarem ao furgão que parte em velocidade.

Em uma sequência posterior, vemos dois policiais invadindo e revistando a casa alugada por E. S. em Jerusalém, movidos no ritmo de um mambo que, descobrimos depois, toca no próprio aparelho de som da casa. A figura de Suleiman nessa casa materializa a ideia de uma “presença ausente” evocada no início deste texto: totalmente ignorado pelos policiais durante a invasão, sua presença é posteriormente relatada no rádio ao fim de uma longa lista de elementos, um homem de pijama que é só mais um objeto cênico. Sua inadequação ao espaço é tal que ele esbarra no marco da porta e tem sua autoridade desafiada inclusive pela lâmpada, que ousa reacender mesmo

depois de desligada. A interação com outros habitantes da cidade se resume a uma troca de olhares com um mímico que passa repetidamente em frente a sua janela, e é visto por entre as barras da grade que acentuam o confinamento do personagem.

Acreditamos que as opções de enquadramento estão em relação não só com a imobilidade do personagem principal, já destacada, mas também com o processo de desterritorialização enfrentado pelos palestinos, e com a aparente impossibilidade, enfrentada pelo diretor, de construir, ou restituir, um espaço aos mesmos. Mesmo nos três planos em movimento distribuídos ao longo do filme, três sequências em que a câmera desenvolve um *travelling* na estrada, o que temos são campos vazios e desabitados que não constroem sensação de pertencimento ou acolhimento. O primeiro plano da segunda parte do filme é da entrada de Jerusalém: a cidade está ao fundo, vista por entre árvores, e a estrada vai margeada por muros de pedras. A câmera percorre a descida sinuosa, até que o caminho é interrompido por um camelo parado no meio da estrada. Mais uma vez, destaca-se um trabalho com o espaço engendrado sutil e decisivamente pelo diretor: qual o lugar de um povo sem território? Como dar lugar a essa gente?

Por outro lado, o diretor propõe intervenções fantasiosas sobre a realidade, que também dizem respeito aos modos de ocupação do espaço. É o caso da sequência em que Adan, a mulher sobre quem sabemos muito pouco, toma posse de um rádio comunicador da polícia israelense e arma uma espécie de vingança sobre Israel, orquestrando uma dança confusa com as viaturas, que se deslocam perdidas pelas ruas da cidade. Aqui também o que temos são vistas externas de Jerusalém, mas absolutamente fragmentadas, a desorientação dos carros refletida na descontinuidade dos planos e na ubiquidade de Adan, que está em diferentes ruas e em casa ao mesmo tempo. Por fim, ela ordena a desocupação de Jerusalém, afirmando a não unificação da cidade e colocando em jogo as ideias de nação, território, bloqueio.

Parece-nos que são esses sutis jogos de câmera, corpo e espaço que traduzem uma outra apreensão do contexto político que cerca a realização do filme. Com esta análise ainda incompleta da *mise-en-scène* de *Crônica de um*

*desaparecimento*, esperamos contribuir para o estudo dos “[...] filmes que, em sua escritura, engendram um trabalho político que desestabiliza as construções ideológicas dominantes”, como propõe Victor Guimarães (2013, 116). Se há aqui um forte componente político, no sentido mais tradicional do termo, uma vez que se trata de um cinema realizado em uma região de conflito, de disputa por território e autonomia, não há, por outro lado, um tratamento usual ao tema. Como nos lembra Jacques Rancière, o que está em jogo é a maneira como o cineasta trabalha com a ficção e com os dois significados da palavra política que a caracterizam:

a política como aquilo de que trata um filme – a história de um movimento ou de um conflito, a revelação de uma situação de sofrimento ou de injustiça – e a política como estratégia própria de uma operação artística, vale dizer, um modo de acelerar ou de retardar o tempo, de reduzir ou de ampliar o espaço, de fazer coincidir ou não coincidir o olhar e a ação, de encadear ou não encadear o antes e o depois, o dentro e o fora. (Rancière 2012, 121)

Em *Crônica de um desaparecimento*, o cineasta elabora um jogo de complexas relações entre olhar e corpo – distante fisicamente, mas implicado na cena – empenhado em construir uma forma cinematográfica que, ao nos oferecer o mundo, o faz em afinidade com a condição do exílio e do retorno. O filme tematiza o retorno a uma suposta terra natal, mas de que pátria se trata? Como colocamos no início, refletir sobre a situação palestina nos termos do exílio e do retorno é uma tarefa que não se coloca sem problemas: a terra natal do diretor e de sua família, Nazaré, é hoje pertencente ao Estado de Israel, e os árabes aí residentes (resistentes?) podem ser vistos como exilados em sua terra, ainda que continuem vivendo no mesmo território. Assim, como pensar, tematizar, construir imagem para esse retorno que é sempre incompleto?

O epílogo, chamado de “a terra prometida”, nos leva de volta a Nazaré, à casa dos pais. O filme termina com um plano dos pais em frente à televisão, que encerra a programação diária com a bandeira e o hino de Israel. Os pais dormem, alheios. A figura do pai dormitando no sofá nos leva ao primeiro plano do filme, um super *close* no rosto envelhecido que cochila. Por fim, a dedicatória: “aos meus pais, a última pátria”. Nesta crônica do



desaparecimento, nos espaços confinados, o que ganha importância são os corpos. No entanto, no fim do último filme da trilogia, ambos estarão mortos. Mas isso é tema de um próximo trabalho.

#### **BIBLIOGRAFIA**

- Aumont, Jacques. 2006. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Texto&Grafia.
- Aumont, Jacques. 2004. *O olho interminável* [cinema e pintura]. São Paulo: Cosac Naify.
- Gertz, Nurith, and George Khleifi. 2008. *Palestinian Cinema: Landscape, trauma and memory*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Guimarães, Victor. 2013. “*Mise-en-scène: questão estética, questão política*”. In *Comunicação e desafios metodológicos*, organizado por Cristiane Lima, Carlos Jáuregui, Polyana Inácio R. Silva e Tiago Barcelos P. Salgado, 108-121. Belo Horizonte: FAFICH/UFMG, 2013.
- Rancière, Jacques. 2012. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Said, Edward. 2012. *A questão da Palestina*. São Paulo: Unesp.
- Said, Edward. 2003. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras.

#### **FILMOGRAFIA**

- Crônica de um desaparecimento* [*Chronicle of a Disappearance*]. Realização de Elia Suleiman. Centre National de la Cinématographie (CNC) / Independent Television Service (ITVS) / Media Programme of the European Community, 1996.
- Intervenção divina* [*Divine intervention*]. Realização de Elia Suleiman. Arte France Cinéma / Filmstiftung Nordrhein-Westfalen / Gimages / Lichtblick Film- und Fernsehproduktion (II) / Ness Communication & Productions / Ognon Pictures / Soread-2M, 2002.
- O que resta do tempo* [*The time that remains*]. Realização de Elia Suleiman. The Film / Nazira Films / France 3 Cinéma / Artemis Films / Radio Télévision Belge Francophone (RTBF) / BIM Distribuzione / Belgacom TV, 2009.