

## ***O QUE RESTA DO TEMPO, OU A RETOMADA BURLESCA DE UMA VIDA OCUPADA***

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

**Resumo:** Desenvolvemos uma análise de *O Que Resta do Tempo – Crônica de Um Presente Ausente* (2009), o último filme da trilogia palestina de Elia Suleiman, buscando compreender como o burlesco provoca reconfigurações na escrita da história da ocupação israelense sobre a Palestina. Por meio da análise de alguns procedimentos da *mise-en-scène*, buscamos desvendar o jogo ficcional de redistribuição e refiguração do cotidiano, que permite outras compreensões da ocupação. O diretor propõe uma observação atenta do cotidiano palestino – e duplica esse olhar no personagem interpretado por ele mesmo –, encontrando os absurdos que foram naturalizados por sua constância. A partir da mediação do jogo burlesco, esse absurdo é estampado na tela e ressignificado. Se o personagem é impassível, Suleiman projeta nos enquadramentos uma *mise-en-scène* precisa, que desnaturaliza o cenário, para afirmar que a posta em cena dessa vida passa pelo deslocamento, pela reinvenção possibilitada pela ficção – de si e do mundo.

**Palavras-chave:** Burlesco; ficção; *mise-en-scène*; Elia Suleiman; cinema palestino.

**Contato:** maridieuzeide@gmail.com

Nessa comunicação, pretendemos desenvolver uma análise de *O Que Resta do Tempo – Crônica de Um Presente Ausente* (2009), o último filme da trilogia palestina de Elia Suleiman, buscando compreender como o burlesco provoca reconfigurações na escrita da história da ocupação israelense sobre a Palestina. Na trilogia, composta ainda pelos anteriores *Crônica de Um Desaparecimento* (1996) e *Intervenção Divina* (2002), o diretor cria para si um personagem que carrega seu nome próprio e compartilha de sua experiência biográfica: um cineasta palestino autoexilado na tentativa do retorno à terra natal. *O Que Resta do Tempo*, filme sobre o qual nos debruçamos nesta análise, elabora uma espécie de *flashback* emoldurado pela chegada do personagem (que designaremos pelas iniciais E.S., de modo a diferenciá-lo da figura do diretor) à casa agora habitada unicamente pela mãe (a morte do pai é narrada no segundo filme), numa viagem de táxi do aeroporto à cidade de Nazaré, percurso que é interrompido por uma grande tempestade. Entre o início da tempestade

---

<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.

Souza, Maria Ines Dieuzeide Santos. 2017. “*O Que Resta do Tempo*, ou a retomada burlesca de uma vida ocupada”. In *Atas do VII Encontro Anual da AIM*, editado por Ana Balona de Oliveira, Catarina Maia e Madalena Oliveira, 92-100. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-8-3

e a calmaria desenrola-se a história da ocupação palestina, desde a criação do Estado de Israel até os dias de hoje.

Dividido meio frouxamente em quatro partes, o filme desfila episódios importantes da história do lugar, contados por meio de acontecimentos vividos, na primeira parte, pelo pai do personagem, e depois por E.S. criança, adolescente e finalmente adulto, sempre calcados na banalidade de situações cotidianas da família e dos absurdos a que são submetidos pela repressão israelense. Com grandes elipses demarcadas por alguns segundos de tela preta, em *O Que Resta do Tempo* sublinha-se a fundação do Estado de Israel em 1948<sup>2</sup> e a resistência palestina, que leva à prisão de Fuad (pai de Elia); a infância do diretor, marcada pelo recrudescimento da ocupação israelense após a Guerra dos Seis Dias;<sup>3</sup> a juventude, correndo ao lado da Primeira Intifada,<sup>4</sup> quando Elia é associado aos manifestantes árabes e aconselhado a deixar o país; e os dias atuais, quando Suleiman visita sua mãe durante as festas de fim de ano. Nesse último segmento, o personagem transitará entre Nazaré – a casa materna, agora sob os cuidados de um vizinho policial e uma empregada asiática – e Ramalá – onde presencia a atual resistência árabe. Por fim, temos uma espécie de posfácio que encerra a viagem de táxi do início do filme, levando o personagem ao encontro da mãe, agora no hospital, em seus últimos momentos de vida.

Para efeitos de análise, enumeramos e contextualizamos os episódios essenciais que pontuam a narrativa. Eles não são, no entanto, de modo algum explicados pelo diretor, mas apenas apreendidos de passagem – uma notícia vista na televisão (a morte de Gamal Abdel Nasser) ou um acordo caricatamente assinado e “imortalizado” em fotografia (o acordo entre as forças militares israelenses e o governo de Nazaré em 1948). *O Que Resta do Tempo* valoriza as pequenas situações cotidianas, caracterizando-se por uma estrutura baseada na fragmentação e repetição

---

<sup>2</sup> Em 29 de novembro de 1947, depois do fim da Segunda Guerra Mundial, a Organização das Nações Unidas aprova a divisão da Palestina (então sob administração britânica) em dois estados: um judeu e outro árabe. Em 14 de maio de 1948, o presidente da Agência Judia para a Palestina, David Ben-Gurion, anuncia a fundação do Estado de Israel. Os palestinos, com o apoio de países árabes vizinhos, não reconhecem o novo país e tem início a chamada Guerra de Independência de Israel, que os palestinos denominam *Nakba*, a grande catástrofe. A guerra termina em 1949. Israel desrespeita a divisão proposta, ampliando o Estado judeu para cerca de 70% do território e expulsando dois terços da população palestina.

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

<sup>4</sup> A Intifada é um levante espontâneo da população da Palestina, armada com pedras e paus, contra a presença israelense nos territórios ocupados. A Primeira Intifada, à qual o filme faz referência nesse momento, se dá no fim da década de 1980, e a Segunda se passa nos anos 2000.

de episódios. Ao longo do filme, o ponto de vista da câmera cada vez associa-se mais diretamente ao olhar do personagem E.S., cuja figura impotente parece apenas observar os episódios, sem a eles reagir, a partir de uma distância (não só espacial, mas encarnada em sua postura/atuação) que o coloca num lugar quase à parte, deslocado, como se não fosse mais possível a integração ao cotidiano para alguém que retorna do exílio. Parece-nos que a experiência de exílio e retorno é fundamental na elaboração da obra de Suleiman e, tal como equacionada no filme, permite um olhar distanciado, mas não desimplicado, dirigido ao presente.

Para essa apresentação, escolhemos trabalhar com uma cena destacada da última parte do filme, que se passa em Ramalá. A cena é montada a partir de dois planos fixos que se alternam: no primeiro, a câmera frontal nos mostra E.S. atrás de um muro, apenas a cabeça para fora, olhando impassível para frente (Imagem 1); no segundo, uma câmera lateral em plano aberto (que se associa pela montagem ao ponto de vista do personagem) enquadra um grande tanque de guerra que movimenta seu canhão de acordo com os passos distraídos do morador da casa em frente (Imagem 2). Esse homem sai de casa para levar o lixo ao latão do outro lado da rua; ao voltar, seu telefone toca, e ele começa uma conversa banal, andando de um lado para o outro, ignorando completamente a mira do tanque que o acompanha ostensivamente. O som exagerado que ouvimos na cena – o rangido do giro do canhão, mais alto até que a voz do morador – acentua os movimentos da máquina, e torna mais notável a indiferença do homem que fala ao telefone. Quando o morador entra novamente em casa, a mira do tanque varre a rua até apontar diretamente para a câmera – parece apontar para E.S., mas também nos mira, espectadores.





Imagem 1 e 2 – Fotogramas do filme *O Que Resta do Tempo* (Suleiman, 2009).

Concentremo-nos, para começar, no primeiro fotograma: o personagem E.S. assiste silencioso, meio escondido, à ação arbitrária do exército israelense. O muro emoldura o olhar do personagem, e a sequência é montada num esquema de plano e contraplano que reforça a separação e a posição imóvel do espectador impassível.

Parece-nos interessante marcar esse procedimento do quadro dentro do quadro, limitado aqui pelo muro. Uma das características mais marcantes da trilogia de Suleiman é a fixidez da câmara compondo planos quase sempre frontais, abertos e obstaculizados por elementos cênicos, impondo pequenas barreiras ao espectador. No desenrolar de *O Que Resta do Tempo*, esses quadros fixos, com a posição marcada da câmara, reforçam as separações, as distâncias físicas entre a câmara e o que vemos; eles enquadram sequências banais e que se repetem, ressaltando ou “estranhando” a morosidade da vida que transcorre em Nazaré, o cotidiano oprimido dos palestinos que experimentam o exílio em sua própria casa, como diz Janet Abu-Lughod (1988, 64):

“Enquanto permaneceram em seu solo nativo (ainda que não necessariamente em seus lares ou vilas ancestrais, algumas das quais foram destruídas ou tomadas por novos judeus imigrantes), eles experimentam exclusão da sociedade geral e sofrem discriminação na educação, no emprego e no direito de comprar terras. Eles constituem uma anomalia num sistema político que reconhece apenas judeus como plenos membros da comunidade social e

política. Eles são os ‘exilados em casa’ por excelência.” (Abu-Lughod 1988, 64. Tradução nossa)<sup>5</sup>

No primeiro plano analisado, entretanto, o que se emoldura para nós não é essa vida oprimida e repetitiva, mas o que está destacado é a própria atividade do olhar, característica de E.S., esse personagem perplexo e silencioso que observa. Vemos alguém que vê, o olhar é sublinhado pelos filmes. De maneira ainda tateante, queremos lançar algumas notas acerca desse personagem.

Priorizando os gestos e composições mais que o texto falado, Suleiman dialoga com a tradição burlesca (podemos pensar especialmente em Jacques Tati) e cria para si um personagem que testemunha o cotidiano sob ocupação militar. E.S. é uma figura impassível, que nunca fala ou nunca ri (assim como Buster Keaton), mas que intervém no presente por meio de artifícios e engrenagens cinematográficos. Aproveitando a formulação do pesquisador Luiz Carlos de Oliveira Jr, em sua tese acerca da teoria artística de Hitchcock, o “ato de olhar” se torna operador da ficção: “o olhar *produz* a ficção” (Oliveira Jr 2015, 13). Não há contemplação despreziosa: a visão reconfigura, enquadra, altera os espaços e propõe formas de transfigurar o cotidiano mirado.

Se o diretor se apropria da perspectiva burlesca, E.S., por sua vez, é quase uma negação do corpo burlesco. Numa espécie de subversão dessa tradição, sua ação se concentra no olhar e é esse olhar que nos oferece as contradições do mundo. Voltemos ao segundo plano analisado: acompanhamos o olhar de E.S., que enquadra a indiferença do jovem em relação ao grande tanque de guerra, a banalidade da conversa entabulada, e reforça o componente absurdo da repressão israelense, a desproporção de forças, o exagero da ocupação militar.

Nos filmes de Suleiman, o acúmulo das funções de ator, personagem e cineasta complexifica a operação de narrar. A instância mediadora se adensa pelo jogo proposto entre personagem e posição da câmera, pela indecidibilidade entre os papéis de personagem e diretor encarnados num mesmo corpo. Parece-nos importante pensar nessa primazia do olhar articulado à construção de um testemunho distanciado – a observação no lugar da participação ativa. A presença de E.S. na cena não é, como

---

<sup>5</sup> No original: “While they remain on their native soil (although not necessarily in their ancestral homes or villages, some of which have been destroyed or taken over by new Jewish immigrants), they experience exclusion from the general society and suffer discrimination in education, employment and the right to buy land. They constitute an anomaly in a political system that recognizes only Jews as full members of the social and political community. They are the 'exiles at home' par excellence.”

no burlesco tradicional, diretamente responsável pelo desmantelamento da situação, pela instauração do caos. Mas ela instaura o olhar astuto que revela as contradições, inconsistências e aporias do mundo concreto (é importante destacar a expressão do rosto do personagem, sempre impassível). Se, como nos dizia Rancière (2013), o corpo burlesco seria um instrumento de desregulamento da fábula, o corpo de E.S. materializa o olhar “produtor” de ficção, que destaca as rupturas na lógica estabelecida.

A ação burlesca se dá sempre pelos extremos: o excesso de movimentação ou a movimentação nenhuma, a gestualidade exagerada ou a extrema impassibilidade. Suleiman, na caracterização de seu personagem, parece se apropriar do burlesco para propor não o exagero do gesto, mas o exagero da sua quietude. O diretor propõe uma observação atenta do cotidiano palestino – e duplica esse olhar no personagem interpretado por ele mesmo –, explorando absurdos que foram naturalizados por sua constância. A partir da mediação do jogo burlesco, esse absurdo é estampado na tela e ressignificado. Assim, se o personagem é impassível, Suleiman projeta nos enquadramentos uma *mise-en-scène* precisa, que joga com e redispõe os objetos do cotidiano. Profundamente aderido ao mundo concreto da ocupação, sua encenação o desnaturaliza, “[...] faz tremer o mundo em suas bases” (Tessé 2007, 65. Tradução nossa).<sup>6</sup>

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

“se o cômico burlesco tem toda a aparência da gratuidade, as imitações, transposições e *mise-en-abîme* que ele propõe vão além do simples jogo para fazer rir. Elas são imagens insólitas que destroem duradouramente toda espécie de vaidade e perturbam irremediavelmente toda forma de certeza. Assim o autor burlesco não se reduz jamais ao simples papel de divertir, mas se impõe, mais ou menos diretamente, como uma figura subversiva da estranheza,

---

<sup>6</sup> No original: “[...] il fait trembler le monde sur ses bases” (Tessé 2007, 65).

seja ela fantástica, grosseira ou propriamente inquietante.” (Dreux 2007, 29. Tradução nossa)<sup>7</sup>

Os quadros fixos dialogam com a imobilidade do protagonista, este retornado do exílio que não encontra lugar em sua terra natal – ou não encontra a possibilidade de uma terra natal, ocupada pelo Estado de Israel. De acordo com Dreux, a *mise-en-scène* do filme burlesco consiste em oferecer o espaço de ação (ou inação) para seu personagem. É o gesto do ator “[...] que determina a *mise-en-scène* do filme, a qual se coloca a serviço de um modo particular de se fazer ver, de ser e de se movimentar” (Dreux 2007, 87. Tradução nossa).<sup>8</sup> No filme aqui investigado, o gesto, o modo particular de ação do ator Suleiman é justamente a perplexidade, a não ação do personagem E.S.. Essa imobilidade guia o posicionamento e as operações da câmera, a escolha dos pontos de vista e de enquadramento, e esses quadros configuram o espaço para o confronto entre a postura passiva e observativa de E.S. e a atuação coreografada e controlada dos outros personagens. Nesses enquadramentos, Suleiman desenvolve arranjos gráficos utilizando elementos cênicos e figurantes geometricamente posicionados, em composições bastante equilibradas, em meio às quais a (in)ação irá se desenrolar.

Assim, os planos fixos configuram o espaço para o desenvolvimento de pequenos esquetes que são organizados de modo a promover um deslocamento, desmontando uma ordem narrativa ou uma lógica “natural” no fluxo do cotidiano. Como argumenta o filósofo Henri Bergson, no livro *O Riso – Ensaio Sobre a Significação da Comicidade* (2001), é risível aquilo que mostra a rigidez mecânica no lugar da maleabilidade e da flexibilidade de uma pessoa viva. A comicidade, para o autor, vem de um desvio da naturalidade da vida que promove o imbricamento entre o vivo e o mecânico, o corpo e a coisa: “A comicidade é esse lado da pessoa pelo qual ela se assemelha a uma coisa, aspecto dos acontecimentos humanos que, em virtude de sua rigidez de um tipo particular, imita o mecanismo puro e simples, o automatismo, enfim o movimento sem a vida” (Bergson 2001, 64-65). A relação

---

<sup>7</sup> No original: “Mais si le comique burlesque a toutes les apparences de la gratuité, les imitations, transpositions et mises en abîme qu'il propose vont bien au-delà du simple jeu pour rire. Elles sont des images insolites qui détruisent durablement toute espèce de vanité et troublent irrémédiablement toute forme de certitude. Ainsi l'auteur burlesque ne se réduit jamais au seul rôle d'amuseur mais s'impose, plus ou moins directement, comme une figure subversive de l'étrangeté, qu'elle soit fantaisiste, bouffonne ou proprement inquiétante”.

<sup>8</sup> No original: “[...] il détermine la mise en scène du film qui se met alors au service d'une façon particulière de se faire voir, d'être et de se mouvoir”.

indiferente do jovem com o tanque de guerra, no plano destacado, ressalta o caráter mecânico, autômato, dos soldados, que desautoriza suas ações e lhes diminui o poder.

Essa particular apropriação do burlesco proposta por Suleiman, que expõe as mediações do meio cinematográfico na encenação do cotidiano de ocupação, é em grande medida responsável pela distância construída pelo filme em sua apresentação de episódios do passado. A atuação, que privilegia o gesto autômato ou mecanizado, a repetição da montagem e a atenção exagerada ao cotidiano podem fazer saltar a distância em relação aos episódios narrados, e estimular uma perspectiva crítica sobre os acontecimentos históricos. Por isso, é importante reforçar que, ainda que mediados por esses artificios cinematográficos, os episódios narrados não se desvinculam de seu referente. O distanciamento proposto por *O Que Resta do Tempo* parece ter relação com essa atenção exagerada ao banal, ao menor, que o tira do lugar comum para apontar seu caráter mecânico, não natural. É importante lembrar que o estranhamento provocado por essa distância é gerado, em grande parte, por sua aderência ao mundo concreto, cotidiano, em sintonia com a tradição burlesca. Esta não se liga ao universo do fantástico, mas é antes “[...] uma arte da imanência, uma composição com o mundo sensível em sua dimensão mais concreta” (Tessé 2007, 55. Tradução nossa).<sup>9</sup>

Este “mundo sensível”, no entanto, está sempre em xeque graças à ação (ou ao olhar) do personagem. O personagem burlesco, herdeiro da tradição das trucagens do primeiro cinema, aposta na dissonância que ele pode gerar ao confrontar as leis do mundo exterior com as soluções “miraculosas”, com as intervenções fantásticas que desordenam esse mundo. Essas *gags*, permitidas por gestos ilusionistas, são “[...] aberturas de possíveis suplementares na medida em que elas contestam as leis deste mundo, se opondo ao que é comumente admissível como possível para lhe impor o próprio impossível” (Dreux 2007, 124. Tradução nossa).<sup>10</sup>

No final de *O Que Resta do Tempo*, vemos o personagem transpondo, com a ajuda de uma vara para salto em altura, o muro ilegal que separa os territórios israelenses e palestinos. Na trilogia de Suleiman, as soluções fantásticas, claramente imaginativas e irônicas, reforçam o absurdo a que são submetidos os palestinos. Suleiman, sem propor resoluções ou escapes ao conflito, parece afirmar a ideia do cinema como possibilidade de elaborar e dar forma a um testemunho particular,

---

<sup>9</sup> No original: “[...] un art de l'immanence, une composition avec le monde sensible, dans sa dimension la plus concrète.”



mediado pelo burlesco e apostando na “[...] recusa permanente dos limites sobre a qual o gênero se funda” (Dreux 2007, 124. Tradução nossa).<sup>11</sup> A forma do filme nos leva a pensar que, para Suleiman, o lugar do cinema face ao cotidiano de exceção (criado pela ocupação israelense) só pode ser um lugar “exilado”, um lugar que aproveita o distanciamento conquistado no exílio e o transforma em imagem: como se a distância formal se configurasse como distanciamento crítico por meio da ficção, da reconfiguração deliberadamente ficcional da experiência histórica.

## BIBLIOGRAFIA

- Abu-Lughod, Janet L. 1988. “Palestinians: Exiles at Home and Abroad.” *Current Sociology*. Vol. 36, n. 2, Summer, 61-69.
- Bergson, Henri. 2001. *O Riso. Ensaio Sobre a Significação da Comichidade*. São Paulo: Martins Fontes.
- Dreux, Emmanuel. 2007. *Le Cinéma Burlesque ou la Subversion par le Geste*. Paris: L’Harmattan.
- Oliveira Jr., Luiz Carlos Gonçalves de. 2015. *Vertigo, a teoria artística de Alfred Hitchcock e seus desdobramentos no cinema moderno*. [Tese] Departamento de Cinema, Rádio e Televisão / Escola de Comunicações e Artes / USP. São Paulo.
- Rancière, Jacques. 2013. *A Fábula Cinematográfica*. Campinas: Papiрус.
- Tessé, Jean-Philippe. 2007. *Le Burlesque*. Paris: SCÉRÉN-CNDP, Cahiers du Cinéma.

## FILMOGRAFIA

- Suleiman, Elia. 1996. *Crônica de Um Desaparecimento [Chronicle of a Disappearance]*. Centre National de la Cinématographie (CNC) / Independent Television Service (ITVS) / Media Programme of the European Community.
- Suleiman, Elia. 2002. *Intervenção Divina [Divine Intervention]*. Arte France Cinéma / Filmstiftung Nordrhein-Westfalen / Gimages / Lichtblick Film- und Fernsehproduktion (II) / Ness Communication & Productions / Ognon Pictures / Soread-2M.
- Suleiman, Elia. 2009. *O Que Resta do Tempo [The Time that Remains]*. The Film / Nazira Films / France 3 Cinéma / Artemis Films / Radio Télévision Belge Francophone (RTBF) / BIM Distribuzione / Belgacom TV.

---

<sup>10</sup> No original: “[...] ouvertures de possibles supplémentaires dans la mesure même où ils contestent les lois de ce monde-ci, s’opposent à ce qui y est communément admis comme possible pour y imposer l’impossible même.”

<sup>11</sup> No original: “[...] le refus permanent des limites sur lequel est fondé le genre.”