



# **Cenas de um cotidiano instável em três filmes documentários sobre o conflito Israel/Palestina\***

THALES VILELA LELO

Doutorando em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas. Membro do Grupo de Pesquisa em Jornalismo, Narrativas e Práticas Comunicacionais (UFOP) e do Núcleo de Estudos em Trabalho, Saúde e Subjetividade (UNICAMP).

**Resumo:** Nas duas últimas décadas, proliferam filmes documentários centrados na apreensão da cotidianidade das vidas de palestinos residentes nos arredores dos “muros de segurança” edificados pelo Estado de Israel nas fronteiras com a Cisjordânia. Procura-se compreender os motivos éticos que regem tais obras analisando três filmes realizados no período, enfatizando a disposição testemunhal do *sujeito-da-câmera* nas cenas e a composição da *mise-en-scène* dos sujeitos filmados pelo filtro de suas rotinas instáveis.

**Palavras-chave:** Documentário. Ética. Cotidiano. Israel. Palestina.

**Abstract:** Over the past two decades, documentary films focused on apprehending the daily lives of Palestinians residing in vicinity of the “security walls” built by State of Israel on the borders of West Bank have proliferated. It is sought to understand the ethical reasons that govern such works by analyzing three films made in the period, emphasizing the testimonial disposition of the *subject-of-the-camera* in scenes and the *mise-en-scène* composition of the subjects filmed by the filter of their unstable routines.

**Keywords:** Documentary. Ethics. Everyday life. Israel. Palestine.

## I



\* Este artigo é uma versão substancialmente modificada de texto apresentado e debatido no ST “Sociologia e Antropologia da Moral” do 40º Encontro Anual da ANPOCS.

A família palestina Amer, moradora do vilarejo de Masha (situado a poucos quilômetros de Tel Aviv, como os créditos nos informam), na Cisjordânia, é composta de oito membros (dois adultos e seis crianças). Descobrimos logo nas primeiras cenas de *The Colour of Olives* (Carolina Rivas, 2006) que a região onde se situa a residência deles fora considerada arbitrariamente território militar pelo Estado de Israel, e que a população local fora incitada a abandonar suas terras. A recusa dos Amer em partir forçou o governo israelense a edificar uma extensão do “muro de segurança”<sup>1</sup> nos arredores da construção, separando a família do resto do mundo por uma cerca vigiada por soldados, convenientemente disposta entre o vilarejo de Masha e os assentamentos de colonos judeus recém-construídos nas imediações. Para que os Amer possam se dirigir ao seu campo de cultivo de oliveiras, todas as manhãs o patriarca, Hani, deve aguardar que os oficiais israelenses abram os portões que o separam de seu local de trabalho.

Nas primeiras tomadas do longa-metragem já nos deparamos com esse entrave cotidiano. Ao amanhecer, Hani está em sua charrete na expectativa de que o exército libere a passagem. Não há vigilantes do outro lado dos portões. O morador de Masha permanece ali por quase três horas, queixando-se com os raros militares que passam pelas adjacências da cerca que sua passagem estava sendo obstruída sem qualquer justificativa. Sem respostas, Hani retorna para casa frustrado e é recebido por sua esposa Monira. Passam-se mais algumas horas até que ele possa regressar ao portão e ter seu caminho enfim liberado pelos

1. Estes muros começam a ser erguidos pelo Estado de Israel ao longo da Segunda Intifada (2000-2005), como uma barreira entre o território árabe da região da Cisjordânia e o povo judeu. A justificativa para a construção do muro, idealizada pelo então primeiro ministro israelense Ehud Barak, seria a de que ele poderia garantir segurança aos cidadãos israelenses. Contudo, críticos a estas barreiras indicam que elas servem unicamente para segregar os palestinos de seus vilarejos e expandir o território de Israel por uma área mais ampla.

militares. Essa cena tão característica do cotidiano dos Amer se repete em *The Colour of Olives* em outras duas circunstâncias, representando a banalidade de uma das muitas instabilidades à manutenção das rotinas diárias dessa família.

## II



Em determinado momento da trama de *Palestine Blues* (Nida Sinnokrot, 2005), testemunhamos o encontro do diretor palestino radicado nos Estados Unidos, Nida Sinnokrot, com um agricultor do vilarejo de Jayyous (localizado na fronteira da Cisjordânia com Israel) chamado Abu Azzam. O cineasta acompanha o aldeão até as estufas onde são plantados os legumes e frutas consumidos pela população local. Abu se orgulha da diversidade da flora que conseguiu cultivar naqueles campos ao longo de sua vida, dando prosseguimento à herança de seu pai, que também fora agricultor. Ao findar do dia, retornamos à sua casa na companhia da câmera de Nida, e presenciamos quando Abu recebe um comunicado do Estado de Israel notificando, sem aviso prévio, que suas terras seriam confiscadas no dia subsequente pelo Exército. O nítido transtorno dos primeiros momentos cede lugar, nas cenas seguintes, a uma inconfundível resiliência, que possibilita ao agricultor se reunir com seus concidadãos na associação de moradores buscando alternativas ao confisco; participar de protestos nos territórios tomados no ímpeto de impedir o avanço das escavadeiras israelenses; ou mesmo confortar o diretor do filme – visivelmente desconsolado com a decisão unilateral tomada pelo Estado de Israel.

As interlocuções entre Abu e Nida pontuam a narrativa fragmentária de *Palestine Blues*, na qual despontam, intermitentemente, cenas de manifestações em vilarejos que sofreram represálias similares do governo israelense. O morador de Jayyous conta parábolas, serve chá, fala em revolução, e culmina com uma síntese das formas de resistência reticulares praticadas pelos palestinos para inviabilizar o avanço da ocupação israelense:

Então, os israelenses querem confiscar as terras, querem confiscar a água subterrânea, querem confiscar nossos recursos, nossos sonhos, nossas vidas, nossa história. Por causa disso, nós pensamos que devemos ter uma relação entre os agricultores e as fazendas. Nós temos que construir um campo aqui. Se tivermos sucesso nesse campo, e se tivermos um relacionamento com os agricultores, isso significa que o Muro de Separação não irá significar nada. Porque durante todo o tempo, os israelenses querem a terra sem o povo. Se o povo permanecer na terra, o que significa o Muro de Separação? Nada. Essa é nossa opinião.

### III



5 *Broken Cameras* (Emad Burnat, Guy Davidi, 2011), narrado em primeira pessoa pelo cineasta palestino Emad Burnat, acompanha o avanço abrupto dos muros de separação israelenses sobre o seu vilarejo, Bil'in, localizado a oeste de Ramallah, na Cisjordânia. Somos apresentados logo no início da trama a cada um dos quatro filhos desse personagem-diretor e aos moradores do povoado onde ele vivia com sua família, e observamos as

transformações dessas pessoas comuns em militantes aguerridos ao longo dos cinco anos que compreendem a narrativa. Nas entrelinhas desta trama principal o espectador assiste aos primeiros anos de vida de Gibreel, filho mais novo de Emad que tem sua infância marcada pela intensificação dos conflitos.

Entre as cenas de protestos organizados pelos moradores de Bil’In contra os militares israelenses – que progressivamente vão gerando reações cada vez mais ostensivas da parte dos soldados (incluindo prisões sem mandado, invasões noturnas às residências, disparos em pessoas desarmadas e lançamento desmoderado de bombas de efeito moral e de gás lacrimogênio) – acompanhamos, em filmagens quase caseiras, os efeitos da passagem do tempo em Gibreel, que pouco a pouco vai se tornando mais consciente dos eventos que o rodeiam. Tomadas características dos momentos tradicionais da infância se mesclam aos traços peculiares àquele contexto demarcado por impedimentos e instabilidades às rotinas de vida. O filho caçula de Emad pronuncia suas primeiras palavras em frente à câmera (segundo o diretor) em uma circunstância de parcial descontração. Ouvimos “muro”, “cartucho”, “exército”, ou seja, termos ligados às experiências que configuram as vidas dos moradores de Bil’In. Enquanto brinca, Gibreel se assusta quando um jipe do exército se aproxima, e corre desesperado com seus irmãos com medo de que possa ser alvejado. Aos três anos, começa a ser levado por Emad aos protestos, e vemos a criança orgulhosa ao fim do dia ao contar para sua mãe as experiências que vivenciou e sua bravura em não fugir quando os oficiais lançaram bombas de gás lacrimogêneo nos aldeões. E por fim, aos cinco, após perder seu amigo Phil (assassinado no transcorrer de uma das tomadas do filme, na ocasião de uma das manifestações do vilarejo), o menino diz ao seu pai que gostaria de assassinar todos os israelenses com uma faca.

#### IV

Nas últimas duas décadas têm se multiplicado o número de obras em cinema documentário enfocadas em apreender as nuances (sejam elas históricas, políticas, econômicas ou sociais) do conflito entre israelenses e palestinos do ponto de vista dos moradores de Gaza ou da Cisjordânia, como salientam Tamar Ashuri e Amit Pinchevski (2010). Tal como *The Colour of Olives*, *Palestine Blues* e *5 Broken Cameras*, que abriram o presente artigo,

uma miríade de outros filmes também produzidos para uma audiência internacional encorpam essa torrente de produções adotando posturas variadas no tocante à disposição do *sujeito-da-câmera*<sup>2</sup> nas cenas, nas formas de endereçamento do espectador e ainda no campo ético ao qual suas narrativas se alinham.

Uma tendência majoritária perfila obras como *Palestine Is Still The Issue* (John Pilger, 2003); *Death in Gaza* (James Miller, 2004); *Peace, Propaganda & the Promise Land* (Sut Jhally e Bathsheba Ratzkoff, 2004); *Occupation 101* (Sufyan e Abdallah Omeish, 2006); *Children of Gaza* (Jezza Neumann, 2010), entre outras. Concebidos segundo as prerrogativas da modalidade expositiva, na terminologia de Bill Nichols (1997), esses documentários dispõem o mundo captado pelas lentes da objetiva como ilustração de uma *voz over* (ou *voz-de-Deus*, se seguirmos novamente a trilha de Nichols [1983]), apartada das ocorrências que filma e ocupada em defender um argumento julgado como moralmente relevante para uma audiência que se encontra supostamente distanciada dos eventos narrados. Essas obras evocam como força motriz da projeção uma assimetria de saber sobre o mundo que implica na configuração de um modelo pedagógico de narração: a voz over, previamente sensibilizada e portadora de conhecimentos acerca de uma situação problemática que conclama por mobilização coletiva, quer corrigir o intervalo que há entre sua sabedoria e o desconhecimento dos públicos, conseguindo, se bem-sucedida, sintonizá-los às suas expectativas. Para tal intento, a narração oferece do mundo as inscrições que corroboram seu ponto de vista, e a *mise-en-scène* dos personagens é circunscrita à função de oferecer evidências que embasam a linha de raciocínio da trama. Homens e mulheres ordinários se transmutam em figuras exemplares aglutinadas por uma mesma identificação étnica, vítimas indefesas de uma violência perpetrada por agressores (nomeadamente o Estado de Israel) movidos por interesses escusos dissimulados em justificativas infundadas (o retorno à Terra Prometida;<sup>3</sup> a contenção das agressões sofridas pelos cidadãos israelenses em decorrência de ataques terroristas,<sup>4</sup> etc), e ao espectador é reservada a possibilidade de engajamento em face do sofrimento alheio através das tópicas da denúncia (instigando a indignação pelo agressor responsável por causar dor às vítimas) ou da sensibilidade (movida pela compaixão

2. Segundo Fernão Ramos (2008) o sujeito-da-câmera é o corpo fora da cena que sustenta a câmera e interage de modo particular com os outros corpos em cena e com o espaço fora-de-campo. de um desequilíbrio ligado às condições de trabalho.

3. Na perspectiva de Gresh (2002), esse discurso está frequentemente atrelado ao movimento sionista, que propõe o “renascimento nacional do povo judeu” através de seu estabelecimento em Jerusalém, centro espiritual do Estado de Israel.

4. As ofensivas palestinas decorrem, sobretudo, das ações do Hamas (Movimento da Resistência Islâmica), como explica Gresh (2002). Nas últimas décadas o movimento se consolidou com o apoio de uma estrutura clandestina e por meio do controle de mesquitas e da população mais pobre da Faixa de Gaza. Suas brigadas assumem uma postura de não reconhecimento do Estado de Israel e continuamente lançam mão de ataques-surpresa e atentados civis em resposta à estratégia militar israelense.

pela situação dos sofreadores e simpatia por aqueles que vão ao seu socorro ou se preocupam genuinamente com sua miséria – a exemplo do próprio sujeito-da-câmera), segundo a tipologia proposta por Luc Boltanski (2004).

Uma segunda orientação também expressiva de produção cinematográfica acerca dos conflitos entre Israel e Palestina aproxima documentários como *Gaza Strip* (James Longley, 2002); *Jenin, Jenin* (Mohammad Bakri, 2002); *Checkpoint* (Yoav Shamir, 2003); *Budrus* (Julia Bacha, 2009); *To Shoot an Elephant* (Alberto Arce, 2009), para ficar em alguns poucos exemplos. Tais filmes se identificam com a “ética do recuo” detectada por Fernão Ramos (2005). Mas a despeito de colocarem o sujeito-da-câmera em corpo a corpo com o real como testemunha ocular dos acontecimentos – empregando recursos técnicos que salientam esse “efeito de presença” (GUMBRECHT, 2010) do cineasta na cena filmada (e por procuração o espectador), como ruídos sonoros, tremulações na câmera, tomadas fragmentárias e imagens desfocadas –, essas obras não dispõem explicitamente o diretor como *sujeito-em-cena*. Vemos pessoas em trânsito pelas muitas barreiras que recortam o território da Palestina serem retidas por soldados que agem sem qualquer respeito pelos transeuntes; perseguimos, contíguos às vítimas dos bombardeios em Gaza pelas forças militares, o desespero de uma equipe médica tentando socorrer crianças mutiladas pelos explosivos; somos dispostos junto às fileiras dos que se manifestam contra o avanço dos “muros de segurança” pelas fronteiras da Cisjordânia...

Mas por mais que tais filmes instiguem um suposto gesto de avizinhamento do espectador com o mundo visível que transpira pela escritura fílmica, ainda reside nesse filão um esforço por endereçar diretamente o público a adquirir uma responsabilidade moral pelas imagens que transcorrem na tela. Ora, o “olhar em perigo” (SOBCHACK, 2004) do *sujeito-da-câmera* que nos coloca em face das expressões mais cruéis da violência perpetrada por seres humanos se justifica moralmente pelo “dever” de provocar no espectador um sentido de urgência para a gravidade das experiências que matizaram seu encontro com uma porção do mundo vivido.<sup>5</sup> Não são as imagens, mas a missão crítica que as alimenta e antecede a própria circunstância da tomada (por mais accidental que ela possa parecer) o fio condutor da narrativa que as coliga em uma mesma escritura. E

5. O “dever-saber” que permite a veiculação das imagens da catástrofe coincide com o “dever-saber” que obriga Abraham Bomba a relatar, em testemunho involuntário para Claude Lanzmann, no filme Shoah, sua experiência nos campos de concentração (cena analisada com sutileza por Jacques Rancière [2010]).

se a política é o ponto de partida desses documentários, não se espera do espectador nada menos que a comoção ou a indignação moral suscitada por sua devida sintonia com a sensibilidade do realizador que propiciou a feitura do filme. Nesse gesto, cabe aos sujeitos filmados se enquadrarem nos papéis de antemão definidos: figuras que exemplificam um sofrimento indelével, agentes de sua própria inanição que denunciam o intolerável da consternação vivida na dramaticidade de seus gestos ou na imobilidade de seus corpos em cena.

*The Colour of Olives*, *Palestine Blues* e *5 Broken Cameras* (mas outras obras poderiam encorpar essa lista, como *Promises* [Justine Shapiro, B.Z.Goldberg, Carlos Bolado, 2001]; *Encounter Point* [Ronit Avni e Julia Bacha, 2006]; *Sobre futebol e barreiras* [Arturo Hartmann, Lucas Justiniano, José Menezes e João Carlos Assumpção, 2011]) não parecem se enquadrar em nenhuma dessas duas vias majoritárias. O espaço reservado aos seus espectadores não é nem o de audiência desprovida de conhecimentos sobre o mundo alhures (já que tais filmes não se ocupam de oferecer explicações irretocáveis acerca da conjuntura histórica, política e econômica que sustenta a violência espalhada nas relações entre israelenses e palestinos), e muito menos o de público visivelmente consternado ou compassivo diante das imagens de corpos despedaçados, construções em ruínas e vítimas desconsoladas que clamam por amparo mirando diretamente para as lentes da objetiva (imagens estas que se isentam da acusação de *voyeurismo* em decorrência de sua gravidade moral). Nos documentários supracitados o *sujeito-da-câmera* assume, em *encenação-direta* detonada pela presença da câmera (RAMOS, 2008), a perspectiva de testemunha ocular (e mesmo participante) dos modos de sociabilidade e manutenção das rotinas diárias dos moradores de diferentes localidades situadas nas moveiças fronteiras entre Israel e Palestina. Diante da enigmática especificidade que permeia a escritura fílmica dessas obras, coloca-se uma questão fulcral: quais motivos éticos governam as narrativas desses filmes quando privilegiam o corriqueiro às vidas dos palestinos ao invés de manifestações mais visíveis das iniquidades as quais estão frequentemente submetidos pelo exército israelense?

No intento de nos acercarmos das respostas possíveis a essa questão, duas pistas parecem encaminhar o curso da discussão: 1) a exposição reflexiva, nas imagens, do *antecampo* que compõe a escritura narrativa e a condução do *sujeito-da-câmera*

à posição de *sujeito-em-cena*, possibilitando ao documentário se assumir como “testemunha do presente” (GUIMARÃES, 2009); 2) a disposição dos filmes de se debruçarem mais detidamente na duração dos gestos e das práticas cotidianas que compõem a *mise-en-scène* dos sujeitos filmados, permeadas (ou não) por interdições inerentes ao contexto inconstante e fraturado ao qual esses sujeitos pertencem.

## V

A narrativa de *The Colour of Olives* é pontuada por créditos que indicam a passagem dos dias de uma semana completa – período em que a equipe de filmagem da diretora Carolina Rivas permaneceu em contato com a família Amer em Masha. O emprego desse recurso formal de contextualização da trama não só justifica a reiteração de algumas cenas (os entraves diários que Hani vivencia para conseguir cruzar o portão que o leva até suas plantações de oliveira; o tortuoso trajeto das crianças até a escola; a preocupação diária de Monira com os jovens judeus que disparam pedras contra sua residência) como traços da instável cotidianidade daquele conjunto familiar, mas também circunscrevem o *sujeito-da-câmera* como testemunha circunstancial dos hábitos de vida daqueles que se encontram em um entre lugar. E muito embora a equipe permaneça em recuo em privilégio à composição da *mise-en-scène* dos personagens do documentário, em tomadas curtas alocadas de modo intermitente ao longo da trama presenciamos sua fortuita transformação em agente da narrativa, como quando, ao rodar um plano aberto nas imediações de uma cancela sob guarda do exército israelense, presenciamos a diretora ser interrogada por oficiais que perguntam o porquê da filmagem e pedem que ela e o operador da câmera se afastem pelo menos um quilômetro do local onde estavam trabalhando.

De modo ainda mais acentuado, Nida Sinnokrot de *Palestine Blues* e Emad Burnat de *5 Broken Cameras* se imiscuem nas situações deflagradas no seu contato com os moradores de Jaiyous e Bil’In, respectivamente. No primeiro caso, presenciamos os efeitos de uma câmera obstruída de enfrentar o mundo visível. Por duas vezes, quando nas fronteiras de Jerusalém e Tel Aviv, Nida é duramente interrogado pelos militares israelenses em guarda, que não só o questionam cinicamente sobre suas motivações para transitar entre Israel e Palestina, como também o impedem de

gravar, forçando-o a guardar a câmera em uma mochila com uma fresta aberta pelo próprio diretor para prosseguir as filmagens. Sua voz transparece não só na cena em interação com seus interlocutores, mas também preenche a narração em *off* que encadeia as tomadas e se impregna nas estratégias de composição dos planos. Essa configuração das cenas nos convoca, enquanto espectadores, a ver o mundo pelo olhar situado de Nida.

Já em *5 Broken Cameras*, não só temos acesso ao mundo visível pela perspectiva circunstancial de seu diretor, Emad Burnat, bem como assistimos, simultaneamente aos eventos dos protestos dos moradores de Bil'in (que persistem e se expandem no transcorrer dos cinco anos de filmagem que compreendem o longa-metragem), a um filme caseiro sobre o amadurecimento de Gibreel e a outro sobre a vida no vilarejo ao qual Emad pertence. As transformações nos hábitos e nas histórias dessas pessoas, decorrentes dos interditos que vão contaminando seu dia-a-dia, são da mesma natureza daquelas que obrigam Emad a ter de substituir em cinco oportunidades a câmera que utilizara nas filmagens em função de disparos de soldados ou estilhaços de bombas que se chocaram contra as lentes.

Estamos diante de um fenômeno similar aos “efeitos de presença” (GUMBRECHT, 2010) detectados na seção anterior como resultantes dos recursos formais adotados pelas narrativas fílmicas que se focam na sordidez da violência que assalta as vidas dos moradores de Gaza ou da Cisjordânia. Os ângulos de nitidez escassa obtidos nas gravações, os efeitos de tremulação da câmera conduzida nos ombros pelo cinegrafista e a carência de foco em algumas cenas nos distanciam de certa “mirada privilegiada do espectador” antevista por John Ellis (2000) quando sinalizara que a característica central dos dispositivos audiovisuais modernos seria nos colocar em contato com acontecimentos distantes propiciando a visualização de detalhes inacessíveis ao olhar humano. Pelo contrário: a deficiência técnica nos enquadramentos emula um contato afetivo do público com o olhar em primeira pessoa do *sujeito-da-câmera*, um olhar acostado aos acontecimentos que narra encenando a presença física em uma situação contingente em seus desenlaces. Um “olhar em perigo” que denota profundo engajamento na cena (para recuperar a definição de Vivian Sobchack (2004) supracitada), bem como transpira os traços materiais do processo de mediação por meio da inscrição fílmica.

Entretanto, as inconsistências e obstruções que permeiam as filmagens de *Palestine Blues*, *The Colour of Olives* e *5 Broken Cameras* e nos acomodam, enquanto espectadores, na perspectiva do sujeito-da-câmera (suscitando, de modo vicário, nossa imersão física em uma situação a qual só temos contato por meio dos próprios documentários), não atendem a uma ética do recuo que se projeta sobre as vicissitudes do real dissimulando, em contrapartida, sua perspectiva crítica em face do mundo vivido. O tipo de encenação construído agora serve aos propósitos de conduzir o *sujeito-da-câmera* a *sujeito-em-cena*,<sup>6</sup> reflexivamente atento às situações acionadas em função de sua presença naquela porção do real. A manifestação dos componentes do procedimento de filmagem nas imagens (ou *antecampo*, segundo André Brasil (2013)) não só evidencia mais claramente o ponto de vista daqueles que realizam a obra e constroem as *mise-en-scènes* dos que são filmados, mas também instiga um movimento profícuo de mútua implicação entre ambos.

6. Esse reposicionamento reflexivo do *sujeito-da-câmera* na cena também é tematizado em incursão à produção documentária do cineasta israelense Avi Mograbi, levada a cabo por Fernando Resende e Roberto Robalinho (2014).

Emad Burnat, Nida Sinnokrot e Carolina Rivas, cada qual ao seu modo, assumem uma precária atitude de “testemunhas” de um presente vivido (ao invés de adotarem a confortável posição do enunciador epistêmico). Mas qual tipo de testemunho um filme documentário é capaz de conceder? Há um sensível desacordo nas possibilidades de abordar essa questão. Em primeira instância, há um destaque para a natureza efêmera e transitória do testemunho, sempre colada a um contexto material que permitiu sua emergência. Reportamo-nos aqui às discussões de Márcio Seligmann-Silva (2008) sobre a fonte etimológica do testemunho enquanto *Superstes*, evento dotado de uma singularidade absoluta inerente à presente situação que o originou; mas também à obra de Giorgio Agamben (2008) sobre os relatos das vítimas de *Auschwitz*, que assumiriam um papel vicário ocupando o lugar daqueles que não sobreviveram aos campos de concentração; e, sobretudo, ao texto seminal de John Durham Peters (2009), que assinala a intransponível corporeidade implicada no ato. Para o autor, testemunhar algo é projetar, involuntariamente, o corpo em um acontecimento que o consome, de tal modo que em muitas ocasiões só percebemos, a posteriori da ocorrência e recobrando em nossa memória pormenores do que se passou, o caráter transformador da experiência e sua potência de nos tornar testemunhas dela, conduzindo-nos a produzir um relato autorizado do vivido para

aqueles que não estiveram presentes no contexto de emergência de tal excepcionalidade. Nesse triângulo comunicacional que caracterizaria o testemunho (agente; expressão e públicos), não há garantias de que as audiências irão vislumbrar da expressão do depoente as experiências pelas quais ele passou. Além disso, as reverberações do relato, gradativamente distanciadas do “estado de exceção” (PETERS, 2009) que o canalizou, acarretariam no enfraquecimento de seu poder de revelação. Ou seja, o vigor heurístico do conceito residiria em sua materialidade.

Essa dimensão implicada do testemunho se faz notoriamente presente nos filmes documentários que estão no centro dessa investida crítica. Suas narrativas nos compelem a sermos sensivelmente tocados pelos corpos dos *sujeitos-da-câmera* postos em cena e pelos de seus personagens, e presenciamos as transformações desses corpos inscritos sob a égide de um “olhar em perigo” no transcorrer das tramas. Sem esse componente “material” do testemunho potencializado pela exposição do *antecampo* na escritura fílmica, dificilmente as obras conseguiriam emular os “efeitos de presença” que nos colocam em um contato quase físico com as imagens. Mas nos parece que essa leitura carece de ser complementada por uma segunda via de conceituação do testemunho, debruçada especificamente em sua comunicabilidade transpassada pela mediação de dispositivos sócio técnicos.<sup>7</sup>

A literatura de referência nesse eixo tem como fonte comum a obra de John Ellis (2000) que, ainda na virada do milênio, apregoara que estaríamos adentrando no “século do testemunho” devido a sua ininterrupta reprodutibilidade nos *media* e sua capacidade de afetação moral de audiências espalhadas pelo globo. A influência de seu marco explicativo nos conduz a apreender a comunicabilidade do testemunho não só como a “transmissão” de uma experiência mediada discursivamente para uma audiência apartada do contexto de origem, mas como uma “performance” que só adquire pleno sentido quando vocalizada. Nesse feixe, Tamar Ashuri (2010) irá afirmar que as vítimas de acontecimentos dolorosos expõem seus corpos em cena como atores no palco, convocando suas audiências a participarem com elas do evento transformador que esculpiu o testemunho; e Paul Frosh e Amit Pinchevski (2014) advogarão pela simultaneidade entre a singularidade e a reprodutibilidade

7. Há aqui uma determinação recíproca entre mediação e testemunho, pois, como assinalam Paul Frosh e Amit Pinchevski (2009), todo testemunho implica uma mediação, já que a experiência precisa ser posta em palavras para ser narrada; enquanto que toda mediação pressupõe um tipo específico de testemunho, particularmente o emprego da tecnologia como substituto de uma audiência ausente.

8. “The potential recovery of all time – of every one of an increasing number of mediated instants – as retrospectively critical, made microscopically searchable and isolable through technologically enabled techniques of temporal and representational manipulation”.

9. Na perspectiva de Roger Odin (2008), em qualquer produção documental a amadora reside uma intenção prévia do diretor traduzida em sua vontade de comunicar algo deixando um testemunho para o futuro (que abarca sua família, embora se destine, sobretudo, a um público amplo).

do processo testemunhal midiático (distintamente das proposições dos autores supracitados que presumiam uma relação de precedência entre as dimensões). Para eles, é essa simultaneidade contemporaneamente difundida que cria um sentido de permanente recursividade do presente registrado pelos dispositivos audiovisuais, motivando “a recuperação potencial de todo o tempo – de cada um do número crescente de instantes mediados – como retrospectivamente crítico, feito microscopicamente pesquisável e isolável por meio de tecnologias disponíveis de manipulação temporal e representacional” (FROSH, PINCHEVSKI, 2014, p. 599, trad. do autor).<sup>8</sup>

Percebemos o caráter performático dos testemunhos concedidos nas narrativas de *Palestine Blues*, *The Colour of Olives* e *5 Broken Cameras* em seus esforços por estabelecer nossa mirada da perspectiva situada do *sujeito-da-câmera*, recorrentemente disposto fisicamente e reflexivamente na cena enquanto personagem de uma narrativa que não só relata, mas também participa como ator submetido às mesmas contingências de seus interlocutores – ambos tecendo suas *mise-en-scènes* nessa partilha comum de um tempo e de um lugar. Em igual medida, e nos acercando aqui da questão norteadora do presente trabalho (que interroga sobre os motivos éticos que capitanearam as produções em tela), parece que há nas filmagens, sejam nas mais íntimas e caseiras (como nas celebrações familiares dos Amer ou dos Burnat)<sup>9</sup> ou naquelas que transparecem a completa contingência das filmagens ou ainda evocam a passagem sucessiva dos dias, uma consciência tácita da potencial comunicabilidade dos eventos testemunhados, que adquirem pleno significado em sua composição enquanto narrativa fílmica reproduzível para um sem número de espectadores suscetíveis a dedicar seu tempo a percorrer, pela mediação das imagens, a tessitura de um presente encapsulado. Resta então saber o que esses cineastas anseiam comunicar para além das próprias experiências.

## VI

Muito embora os aldeões de Bil’In, Jayyous e Masha estejam expostos nos filmes de Burnat, Sinnokrot e Rivas a toda sorte de violências deflagradas pelo processo de expropriação arbitrária de seus terrenos pelo Estado de Israel, o que salta ao olhos em *5 Broken Cameras*, *The Colour of Olives* ou *Palestine*

*Blues* é menos esse anseio por captar, nas filmagens, evidências explícitas das iniquidades aos quais os palestinos são vítimas, e mais um movimento que se prolonga sobre a cotidianidade dessas pessoas, por mais instável que ela seja.<sup>10</sup>

A cotidianidade se transmuta então em ato de resistência contra as ocupações – nas palavras que o agricultor Abu Azzam compartilha com o diretor de *Palestine Blues* (mencionadas ainda nos prolegômenos desse texto). Permanecer na terra, ainda que os reservatórios de água sejam obstruídos, as colheitas separadas dos vilarejos por muros, e os armazéns que guardam os estoques da produção agrícola demolidos abruptamente. Ao findar de uma das manifestações contra a ocupação dos campos de cultivo de oliveiras em Jayyous, o *sujeito-da-câmera* se demora sobre moradores organizados no replantio das árvores arrancadas do solo pelas escavadeiras do exército de Israel. Em um dos muitos créditos que atravessam a narrativa de *The Colour of Olives* essa chave interpretativa também adquire corpo em citação a uma fala de Hani Amer, que atesta: “podem me matar e fazer o que quiserem comigo, mas essa terra é meu sangue e minhas raízes e enquanto estiver vivo permanecer aqui defendendo minha terra”. Aliás, a própria permanência dos Amer em uma região tão inhospita à sua estadia é por si só uma afronta ao confisco imposto pelo Estado de Israel. E a câmera que repousa sobre as atividades aparentemente mais triviais dessas pessoas (ir ao trabalho, à escola, fazer um passeio ao zoológico) se avizinha, pela via das imagens, dessa silenciosa resiliência que nos possibilita vislumbrar o direito a “continuar vivendo” como gesto político. Em vista disso, o prosseguimento das filmagens também adquire feição crítica, como a narração de Emad Burnat já nas últimas sequências de *Broken Cameras* permite entrever:

A cura é um desafio na vida. É a única obrigação de uma vítima. Mas quando sou ferido vezes sem conta, esqueço as feridas que regem a minha vida. As feridas esquecidas não podem ser curadas. Por isso filmo, para me curar.

As lentes que acompanharam a escalada ostensiva dos atos de ocupação do território ora pertencente à Bil’in, as prisões arbitrárias de diversos aldeões do vilarejo (incluindo

10. Fernando Resende e Roberto Robalinho (2014) refletem sobre esse privilégio conferido à duração da cotidianidade também no cinema de Avi Mograbi. A narrativa de *Avenge but one of my two eyes* (Avi Mograbi, 2005) fabularia, enquanto gesto político, uma territorialização criativa dos espaços de fronteira entre a Faixa de Gaza e Israel – locais originalmente planejados para aniquilar qualquer tipo de relação possível. Nas produções analisadas neste trabalho a resistência à desocupação também emerge sob o traço da cotidianidade (a persistência afetiva em não abandonar a terra tomada mesmo em condições inhospitas à sobrevivência), muito embora nossa análise enfatize essa resiliência, sobretudo, como um meio das imagens reestabelecerem a cognoscibilidade das vidas dos palestinos cercados pelo Estado de Israel.

aqui o próprio Emad), os acidentes que deixaram marcas no corpo do diretor, e a morte de seu amigo Phil, são as mesmas que presenciaram o abrupto amadurecimento de Gibreel, as celebrações em família, as festas comunitárias, e até mesmo as conversas íntimas com a esposa do diretor, Soraya – que em certo ponto implora para que ele interrompa as gravações por julgar que elas haviam ocasionado todos os infortúnios que incidiram sobre eles nos últimos anos. A súplica não é atendida já que, por mais sinuoso que seja o processo de prosseguir as filmagens, elas são a forma que Emad encontrou para enfrentar a vida.

Argumenta-se então que a questão candente para os realizadores das produções cinematográficas arroladas nesse artigo é menos a de causar consternação aos públicos de suas narrativas por meio da retratação explícita das consequências da investida israelense nos corpos desamparados de palestinos, e mais em reconfigurar, não diretamente, os marcos morais que banalizam a violência física sofrida por esses sujeitos, restaurando a cognoscibilidade de suas vidas em um quadro normativo no qual a responsabilidade pela alteridade emerge de um senso de vulnerabilidade comum (ou seja, da constatação de que estas vidas carecem das mesmas condições básicas de assistência que necessitamos).

É preciso esmiuçar um pouco mais esse argumento: a cognoscibilidade, na esteira do raciocínio de Judith Butler (2010), é uma forma de conhecimento ligada à percepção, que possibilita que os danos desmesurados a uma forma de existência até então não contabilizada como tal sejam inteligíveis no gesto mesmo de tomar nota de sua presença. Nesse processo, os quadros morais que enquadram diferencialmente a cognoscibilidade das vidas são desestruturados pela “aparição” dessa interrupção à demarcação integral (que governa nossa compreensão estabelecida das coisas). Assim, uma forma de existência até então “naturalmente” submetida a determinadas condições passa a ser apreendida como uma vida vulnerável (como a nossa) e negligenciada, de modo tal que a percepção adquire a potência de se converter na base para uma crítica das normas assimétricas vigentes de apreensão do humano.

Butler (2004, 2010) se ocupa também de efetuar uma imersão empírica nos elementos visuais e narrativos das imagens para inferir acerca dos quadros que asseveram (ou negam) a cognoscibilidade a certas figuras humanas nesses espaços. Assim,

propõe que a disposição do espectador para ver frontalmente as figuras de desvalidos pode significar que o sofrimento desses sujeitos não instiga empatia ou indignação para sua situação de penúria, pois suas vidas não preenchem os critérios mínimos de cognoscibilidade que as tornariam moralmente dignas de amparo e de luto em caso de perda. Percebe a autora:

quando tomamos nosso horror moral como signo de nossa humanidade não notamos que esta humanidade está, de fato, implicitamente dividida entre aqueles pelos quais sentimos uma urgente e razoável preocupação e aqueles cujas vidas e mortes simplesmente não nos afetam, ou não aparecem como vidas em primeiro lugar. (BUTLER, 2010, p. 79, trad. do autor)<sup>11</sup>

11. “Cuando tomamos nuestro horror moral como signo de nuestra humanidad no notamos que dicha humanidad está, de hecho, implícitamente dividida entre aquellos por quienes sentimos una urgente y no razonada preocupación y aquellos cuyas vidas y muertes simplemente no nos afectan, o no aparecen como vidas en primer lugar”.

Em outras palavras, algumas mortes não são contabilizadas porque suas vidas já sofreram, antes mesmo de morrer, a violência da desrealização (não há injúria ou negação imputável a uma vida que não conta). O diagnóstico de Butler ressoa, por exemplo, na discussão de Susan Sontag (2011) quando esta assevera que a presença massiva de imagens de vítimas de violência em países considerados subdesenvolvidos (como os territórios palestinos) conferiria coró à crença de que a tragédia seria inevitável em determinadas regiões do globo. Destarte, o problema das imagens de vítimas de guerra não seria propriamente a exposição de mutilações ou de corpos sofreadores, mas sim o fato de que esses sujeitos sejam reduzidos à condição de vítimas encurtadas em sua passividade. Indivíduos sem nome sofreriam a violência simbólica de serem dessingularizados em prol de sua associação direta a uma ocupação ou uma etnia, algo que, como vimos, ocorre com recorrência nas duas principais trilhas de produção documentária sobre os conflitos entre Israel e Palestina.

Por isso, é no cotidiano, e não nas mais visíveis iniquidades, que se assenta o gesto político e ético mais notável das narrativas de *5 Broken Cameras*, *The Colour of Olives* ou *Palestine Blues*. Afinal, são os entraves à possibilidade de manutenção das rotinas de vida que tornam mais explícitas as circunstâncias desiguais às quais os seres humanos estão submetidos – uma vez que os limites radicais da existência (guerras, calamidades e desastres) são em geral absolutamente outros para aqueles que não os vivenciam

na carne. Nas palavras de Resende e Robalinho, “a violência do conflito Israel/Palestina não se dá apenas através da terra ocupada, das limitações econômicas, do país impossibilitado de existir, mas principalmente das vidas impossibilitadas de viver” (2014, p. 11). É no movimento em direção à cotidianidade que esses filmes instigam, na melhor das hipóteses (pois as imagens não são guias para ação política, como nos alertara Jacques Rancière [2010]) um florescimento, no espectador, de sensibilidade moral pelos danos desiguais incrustados nas rotinas de vida de seres humanos, danos estes que os impelem a alçar a marco de resistência política um direito tão básico como o de “continuar vivendo”.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ASHURI, Tamar. I Witness: Re-presenting Trauma in and by Cinema. *The Communication Review*, v.13, n. 3, p. 171-192, 2010.
- ASHURI, Tamar; PINCHEVSKI, Amit. Media witnessing in asymmetric conflict. *Dynamics of Asymmetric Conflict*, v. 3, n. 2, p. 111–124, 2010.
- BRASIL, André. Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. *FAMECOS*, n. 3, p. 578-602, 2013.
- BOLTANSKI, Luc. *Distant Suffering: morality, media and politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- BUTLER, Judith. *Precarious Life: the powers of mourning and violence*. New York: Verso, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- ELLIS, John. *Seeing things: television in the Age of Uncertainty*. London: I.B. Taurus, 2000.
- FROSH, Paul; PINCHEVSKI, Amit. Why Media Witnessing? Why Now? In: *Media witnessing: Testimony in the age of mass communication*. New York: Palgrave Macmillan, 2009. p.1-19.
- \_\_\_\_\_. Media witnessing and the ripeness of time. *Cultural Studies*, v. 28, n. 4, p. 594-610, 2014.
- GRESH, Alain. *Israel, Palestina: verdades sobre um conflito*. Porto: Campo das Letras, 2002.
- GUIMARÃES, César. Documentário, testemunha do presente. In: FURTADO, Beatriz. (Org.) *Imagem contemporânea: cinema, tv, documentário, fotografia, videoarte, games...* São Paulo: Hedra, 2009. p. 33-49.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.
- NICHOLS, Bill. The Voice of Documentary. *Film Quarterly*, v. 36, n. 3, p. 17-30, 1983.
- \_\_\_\_\_. *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997.

ODIN, Roger. El film familiar como documento. Enfoque semiopragmático. *Revista de estudios históricos sobre la imagen*, v. 2, n. 57-58, p. 197-217, 2008.

PETERS, John. Witnessing. In: FROSH, Paul; PINCHEVSKI, Amit. (Orgs.) *Media witnessing: testimony in the age of mass communication*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009. p. 23-41.

RAMOS, Fernão Pessoa. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In: *Teoria Contemporânea do Cinema*. São Paulo: SENAC, 2005. p. 169-226.

\_\_\_\_\_. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008.

RANCIÈRE, Jaques. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

RESENDE, Fernando; ROBALINHO, Roberto. Eu, na fronteira dos teus olhos: Sujeitos, territórios e resistência no conflito Israel/Palestina a partir de um filme de Avi Mograbi. *ECO-Pós*, v. 17, n. 2, p. 1-13, 2014.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma - a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

SOBCHACK, Vivian. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2004.

SONTAG, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Bogotá: Ediciones Generales, 2011.

## FILMES

5 BROKEN Cameras. Direção: Emad Burnat, Guy Davidi. Palestina, Israel, França: Kino Lorber, 2011. 1 DVD (90 min.), son., color., legendado.

PALESTINE Blues. Direção: Nida Sinnokrot. Estados Unidos, Palestina, 2006. 1 DVD (80 min.), son., color., legendado em inglês.

THE COLOUR of Olives. Direção: Carolina Rivas. México, Palestina: Arab Film Distribution, 2006. 1 DVD (97 min.), son., color., legendado.

Data do recebimento:  
05 de dezembro de 2016

Data da aceitação:  
12 de junho de 2017