

A cena do conflito, o processo na montagem:
*reflexões sobre Cinco câmeras quebradas*¹

Maria Ines Dieuzeide²

¹A primeira versão deste trabalho foi apresentada no Seminário “Subjetividade, ensaio, apropriação, encenação” no XIX Encontro da Socine – 2015. Agradeço as questões levantadas pelos participantes do seminário, assim como as leituras e contribuições de Cláudia Mesquita e Bernard Belisário.

² Doutoranda em Comunicação Social pela UFMG, com bolsa da FAPEMIG. É integrante do grupo de pesquisa Poéticas da Experiência e atua na produção e edição da Revista Devires - Cinema e Humanidades, publicação dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação e Antropologia da UFMG.

E-mail: maridieuzeide@gmail.com

Resumo

A partir da noção de filme-processo, este artigo propõe uma análise do documentário palestino-israelense *Cinco câmeras quebradas* (CINCO, 2011). Neste filme, acompanhamos imagens registradas durante seis anos, posteriormente montadas e narradas em primeira pessoa por Emad Burnat. Atentando para a cena e os procedimentos de montagem, buscamos compreender como o processo – marcado pela violência – se instaura nas imagens (suas falhas, defeitos e lacunas) e rege a concepção do filme.

Palavras-chave: documentário; filme-processo; conflito; cinema palestino.

Abstract

Starting from the notion of film-process, this article proposes an analysis of the Palestinian-Israeli documentary *Five broken cameras* (CINCO, 2011). In this film, we follow images that were recorded for six years, posteriorly edited and accompanied by a first-person narration on the voice of Emad Burnat. Attentive to the scene and the procedures of montage, we seek to understand how the process – marked by violence – is established in the images (including their flaws, defects and gaps) and governs the conception of the film.

Keywords: documentary; film-process; conflict; palestinian cinema.

Este trabalho propõe uma análise do documentário palestino-israelense *Cinco câmeras quebradas* (CINCO, 2011), de maneira a compreender as formas como a violência que ensejou a gravação está posta em cena e determina a montagem. Ao longo de seis anos – de 2005 a 2011 –, o palestino Emad Burnat registrou em vídeo as manifestações pacíficas dos habitantes da aldeia Bil'in contra a construção de um muro circundando Modi'in Ilit, um assentamento judeu vizinho à aldeia na região da Cisjordânia. A construção do muro desrespeitava a "linha verde", demarcação internacional que limita as regiões de Israel e Palestina, avançando sobre 60% do território de Bil'in, ocupando e desapropriando terras cultiváveis dos palestinos habitantes do lugar. Tal como grande parte da população local, Emad Burnat e sua família viviam como pequenos agricultores, dependentes das oliveiras centenárias que foram destruídas e perdidas para a colônia israelense. A população de Bil'in, em 2005, dá início, então, a manifestações pacíficas semanais com o intuito de evitar a construção e reaver as terras, protesto que ainda não tinha terminado em 2011, época da finalização do filme – os israelenses afastaram o muro em relação à aldeia, mas não devolveram a totalidade das terras ocupadas aos moradores.

O início da construção da barreira – e das manifestações – coincide com o nascimento de Gibreel, o quarto filho do diretor. Como cinegrafista amador, Burnat começa a filmar seu cotidiano, dividindo os registros entre o ambiente familiar e os protestos, sem pretensões de realizar o filme. O intuito inicial de registrar as manifestações era o de tentar proteger a população, registrando provas de abusos, violências ou arbitrariedades do exército israelense. Burnat era, então, o único cinegrafista local, e acaba sendo convidado a gravar também festas ou outros eventos populares. Nas imagens caseiras, o cotidiano familiar vai se mostrando inseparável do contexto social da aldeia, que sofre e luta contra a ocupação israelense. Em 2009, já com mais de 500 horas de material gravado, Burnat associa-se ao documentarista e ativista israelense Guy Davidi, e o processo de roteirização e edição do filme tem início. Nos dois anos seguintes (entre 2009 e 2011), Emad Burnat ainda registra material que será incorporado ao corte final.

Cinco câmeras quebradas (CINCO, 2011), o filme resultante da montagem

dessas imagens, é estruturado pela sucessão de episódios violentos que têm como alvo não apenas os manifestantes, mas tais episódios buscam também impedir o próprio ato de filmar. A destruição de uma câmera depois da outra determina a montagem. Aqui, a forma do filme não pode se dissociar do processo de realização, marcado pela violência da repressão militar israelense. Veremos como isso se dá nas análises e considerações que seguem, mas gostaríamos de reter como norte para a reflexão as pistas abertas pela ideia de filme-processo oferecida por Cláudia Mesquita (2014: 216-217):

São filmes cuja feitura, em resumo, se desdobra no tempo, por circunstâncias várias, resultantes de sua interseção com o vivido, e cuja escritura acolhe – e se modifica por – esses percalços históricos [...]. Destaquemos então mais essa característica radical dos ditos filmes processuais: o cinema não é apenas tangido e modificado pela experiência histórica, mas intervém e altera, participando da mudança.¹

A cena que abre *Cinco câmeras quebradas* (CINCO, 2011) é composta por planos de uma câmera abatida: turvas e *pixeladas*; abstratas; em fuga. As imagens captam o chão, a fumaça, pedaços do céu. Como veremos, essas cenas se repetirão ao longo do filme, estruturando os cinco blocos que o compõem. Organizados cronologicamente, cada bloco dá conta do material registrado por cada uma das câmeras usadas por Burnat e destruídas à força durante o uso.

No interior dos blocos, a montagem articula as imagens domésticas com as imagens do conflito até terminarem, sempre, com o momento de destruição da câmera e um letreiro que informará o período de tempo registrado pelo equipamento. As câmeras serão quase sempre alvejadas por soldados israelenses num momento de confronto, com duas exceções: a segunda câmera, que é

¹ Cláudia Mesquita usa a noção de filme-processo como ponto de partida para a análise do filme *A família de Elizabeth Teixeira*, de Eduardo Coutinho (2014), lançado como extra do DVD de *Cabra marcado para morrer* (IMS, 2014). De acordo com a autora, *A família de Elizabeth Teixeira* poderia ser visto como uma retomada, um novo capítulo para o filme de 1984. Sua análise busca ver como o filme “reabre a história e nos permite sondar aquele ‘futuro’ (hoje presente) que voltava a ser possível (para Elizabeth, para Coutinho, para o país), no limiar da redemocratização” (MESQUITA, 2014: 216).

quebrada por um civil israelense morador do assentamento vizinho à aldeia – nesse caso, a imagem é subitamente cortada, no momento em que o judeu se aproxima dela, e não teremos informações do acontecido –; e a quarta câmera, que se quebra num acidente de carro sofrido por Emad. Os blocos incorporam as imagens gravadas pelo aparelho no momento do confronto, acentuando seu estatuto de alvo e sofrendo, ela mesma, a ação violenta.

Em 2013, em função das grandes e múltiplas manifestações que se espalharam pelo Brasil naquele ano, o *forumdoc.bh* – Festival do Filme Documentário e Etnográfico – organizou a mostra “O inimigo e a câmera”, com o objetivo de exibir e debater parte do vasto e variado material audiovisual produzido no embalo desses acontecimentos, além de outras obras que, sem a urgência do conflito da rua, também engendram maneiras particulares de “filmar o inimigo” (QUEIROZ, 2013: 83). No ensejo do debate, a pesquisadora Ivana Bentes publicou um artigo no qual analisava as imagens produzidas pelos *mediativistas* e seus possíveis impactos no campo estético do audiovisual. Como característica comum a dar certa coesão ao conjunto, a autora observa que “[...] são imagens que carregam a marca de quem afeta e é afetado de forma violenta, colocando o corpo/câmera em cena e em ato” (BENTES, 2013: 305). Para pensar a cena exposta em *Cinco câmeras quebradas*, o diálogo com a análise de Bentes parece profícuo, ainda que os contextos sejam bastante distintos. Isso porque o imperativo para a gravação se assemelha: a tentativa de usar a câmera como escudo e ao mesmo tempo como ferramenta de ação.

Usando a câmera como arma de combate, o filme carrega a presença do corpo no confronto, materializando na imagem a situação do risco: os planos tremidos, os enquadramentos *obstaculizados*, a falta de foco. Ao longo do documentário vemos incorporados planos que trazem ao espectador a consciência do lugar do corpo em luta e em risco: os movimentos de fuga e de respiração, a imagem e o cinegrafista cegos ou ensurdecidos pelo ataque, os planos desnorreados pelo ambiente hostil. Vemos também a própria máquina como alvo a ser destruído:

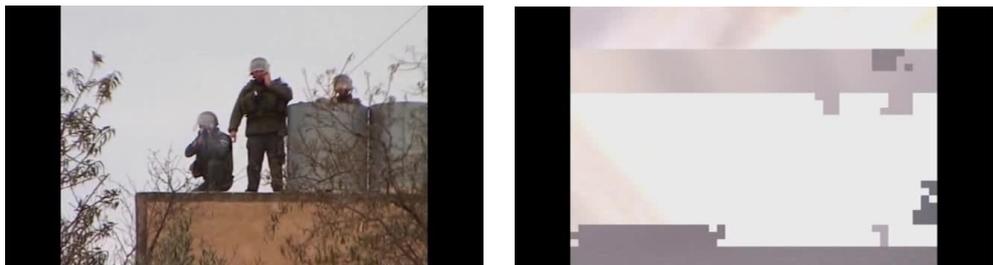
A câmera usada como arma de combate, ostensiva ou escondida, é um dos principais alvos dos inimigos. Câmera que é atacada diretamente ou tapada, quando usada ostensivamente como salvo-conduto para testemunho de uma

ação arbitrária ou violenta da polícia. As imagens provocam situações de segurança/insegurança. São o salvo-conduto para que um manifestante ou o próprio cinegrafista não seja atacado ou detido, mas as imagens são também o “inimigo” a neutralizar (BENTES, 2013: 311).

Em *Cinco câmeras quebradas* (CINCO, 2011) é o próprio gesto de filmar que se coloca como tentativa de intervenção sobre o evento filmado – e como tentativa de impedir as mortes e repressões levadas a cabo no conflito. Há a participação direta nos eventos, mas às vezes a única possibilidade de ação é o impulso por tentar salvar pela imagem, imagem que afeta e é afetada por aquele que filma. É o caso, por exemplo, do registro do tiro disparado pelos soldados em Daba, irmão do cinegrafista, depois que aquele já fora detido pelo exército. Ao lado do camburão, vemos o militante de pé, cercado por três soldados. O cineasta não pode chegar perto fisicamente, mas se aproxima do acontecimento pelo *zoom* da câmera. Daba está vendado, um dos soldados mira em sua perna e rapidamente dispara. A câmera, que acompanha a movimentação, não consegue evitar o abalo no momento do disparo: a imagem treme, vira para o chão, se recompõe em seguida.

Aqui, o registro da violência só parece possível se deixar na imagem as marcas do próprio risco enfrentado pelo cineasta. Detenhamo-nos na montagem do registro da última câmera quebrada: a sequência começa com o próprio Burnat em cena, filmado por outro cinegrafista, a caminho da manifestação. Nesse dia, os manifestantes tinham alcançado uma pequena vitória: os limites do muro haviam recuado um pouco, o que devolveria parte das terras tomadas. O diretor e outros homens conversam sobre a cerca que está sendo derrubada, comemorando o fato de que, naquele dia, não haveria bombas de gás. Em seguida voltamos ao registro feito por Burnat, acompanhando os manifestantes que cortam os arames e forçam a cerca em direção ao chão. Ouvimos algumas explosões, e o corte nos mostra uma chuva de bombas e fumaça. Aqui, a câmera se distancia, e vemos a correria dos manifestantes. Outro corte para um plano frontal, aproximado pelo *zoom* da câmera, que nos mostra três soldados sobre um muro, um deles apontando a arma para o centro do quadro. A arma é disparada, ouvimos o som e vemos a fumaça, mas a montagem intervém no tempo, dilatando-o, e corta antes que testemunhemos o destino da bala. Segue um conjunto de 18 planos, todos em

câmera lenta, de diversos registros de momentos cruciais das manifestações, todos tomados no instante do perigo: armas apontadas e engatilhadas, bombas que se aproximam da câmera ou que chovem sobre os manifestantes, corpos caídos, imagens impedidas por uma mão que se coloca frente à lente. Essas imagens são acompanhadas de uma música suave, que contrasta com ruídos manipulados de gritos guturais e explosões distorcidas. Na narração, o cineasta antecipa o fim da sequência: “a velocidade de uma bala de M16 é de 8.500 metros por segundo. Uma bala leva 3 milissegundos e acerta minha câmera. Nesse espaço de tempo, antes da experiência se tornar memória, tudo o que sei desaparece” (CINCO, 2011). Em seguida, o plano dos três soldados sobre o muro retorna, e a ação se completa: logo depois do disparo, os ruídos de defeito da câmera, os *pixels* que tomam conta do quadro, a instabilidade, a turbulência e o corte para o plano preto (fig. 1 e 2). Um letreiro informa: “a quinta câmera durou do inverno de 2009 à primavera de 2010. Foi quebrada por um soldado e consertada antes de ser baleada” (CINCO, 2011).



Figuras 1 e 2: frames de Cinco câmeras quebradas - a câmera na mira do soldado e a imagem abatida.
Fonte: Cinco, 2011.

Articuladas pelas estratégias de montagem engendradas no filme, as marcas da câmera como personagem do combate permitem que a posta em cena da violência – sofrida pelo diretor e pelos outros – ganhe outros sentidos para além do choque. Percebe-se uma dimensão ética que ressalta a condição de ameaça ou impotência sofrida também pelo cinegrafista. Para compreender melhor essa dimensão, é proveitoso lembrar da reflexão de Vivian Sobchack acerca das posturas éticas que fundamentam a visão documentária “em seu engajamento especular com a morte e o morrer” (SOBCHACK, 2005: 128). De acordo com a autora,



Seja por necessidade, acidente ou desígnio, o cinegrafista de documentários representa – e assim codifica – seu ato de visão como o signo de uma postura ética perante o evento de morte que ele testemunha. Dado, entretanto, que nossa presente cultura fez da morte um tabu visual e tentou removê-la da vista e dos locais públicos, como é que o cinegrafista pode confrontar visualmente esse evento, e representá-lo visivelmente, de modo que a representação seja justificável, em seu modo de ver o “proibido”? Parece que, em todos os casos, a inscrição da atividade visual do cinegrafista deve indicar visivelmente que não tem parte alguma na morte que vê [...]. Além disso, deve indicar visivelmente que sua atividade visual de modo algum substitui uma possível intervenção no evento, ou seja, deve indicar que ver o evento da morte não é mais importante do que preveni-lo (SOBCHACK, 2005: 148).

Como dissemos, a presença da câmera nesse filme deixa de ter um papel de observação para ser ela mesma parte que intervém no conflito. A atividade de filmar é a própria intervenção no evento, que busca prevenir a morte e deter a opressão. O personagem/diretor interage com os sujeitos filmados e a montagem preserva, nos planos e cortes, as marcas da presença do corpo que opera a câmera, como aquele que registra, mas que também sofre os acontecimentos. Aqui, poderíamos nos aproximar da reflexão de André Brasil a respeito dos filmes que, ao invés de ocultarem o antecampo, o fazem aparecer como parte constituinte da imagem: “[...] a exposição do antecampo torna o olhar situado, participante, engajado; olhar que não apenas contempla, mas que sofre, concretamente em cena, os afetos do mundo. Aquele que filma compartilha com aqueles que são filmados uma mesma *mise-en-scène*” (BRASIL, 2013a: 250-251). Ainda de acordo com o autor, com a exposição do antecampo na cena, “a representação é fendida, passa a abrigar, processualmente, uma relação de mútua implicação e alteração entre quem filma e quem é filmado, entre mundo vivido (extra-diegético) e mundo fílmico (diegético)” (BRASIL, 2013b: 2). Esta proposição parece importante na reflexão sobre o filme que aqui nos interpela. O olhar (do realizador/da câmera) é literalmente afetado pelos elementos em cena nos momentos do conflito, posiciona-se junto aos militantes e abre-se à interação e ao diálogo com os manifestantes ou com os inimigos. Ao mesmo tempo, os procedimentos da montagem são determinados por essa cena afetada, reforçando a construção desse lugar e deixando que o filme seja atravessado pelos (e também incida sobre

os) eventos vividos.

Assim, se a cena de violência de *Cinco câmeras quebradas* pode, em certa medida, dialogar com as imagens de combate produzidas pelos *mediativistas* brasileiros de 2013, é pela montagem que talvez os filmes tomem distância. Os registros das manifestações brasileiras, naquele momento, circularam, em grande parte, em estado bruto pela internet, muitas vezes num fluxo de transmissão ao vivo, ou divulgadas nas redes sociais como denúncia ou motivação para a ação.² No documentário que nos interessa, as imagens estão montadas de maneira a organizar uma narrativa do confronto ao longo desses seis anos, ainda que, como veremos, o filme preserve a irresolução própria do conflito em questão.

Em *Cinco câmeras quebradas* (CINCO, 2011), temos como grandes eixos estruturadores duas espinhas dorsais: de um lado, a sucessão das câmeras quebradas, que marcam interrupções e orientam a organização do filme em blocos; de outro, o crescimento de Gibreel, o filho caçula, que expõe a passagem do tempo e articula estes blocos, possibilitando a costura entre as manifestações políticas e o ambiente privado da família do realizador. É interessante notar as motivações distintas desses registros: as imagens das manifestações servem à denúncia, e têm um cunho jornalístico – Burnat inclusive as vende para agências de comunicação e redes de televisão –, enquanto que as outras, a princípio, não têm outro destino que não o doméstico, o arquivo de família. Articuladas no filme, essas imagens diversas alternam-se entre a urgência do confronto e a reflexão sobre o imperativo do filme: se a grande estrutura da montagem opta por enfatizar as interrupções violentas impostas pela destruição e troca das câmeras – e nos leva sempre ao centro das manifestações e dos confrontos que compõem a maior parte do filme –, os planos domésticos permitem ao diretor/narrador articular reflexões e analisar a conjuntura, o que situa e amplia o sentido das imagens,

² As imagens das ruas foram montadas em alguns filmes que trataram das manifestações de 2013, tais como *20 centavos* (Tiago Tambelli, 2014) ou *Rio em chamas* (Daniel Caetano, Eduardo Souza Lima, Vinícius Reis, Cavi Borges, Diego Felipe Souza, Luiz Claudio Lima, Ana Costa Ribeiro, Ricardo Rodrigues, Vítor Gracciano, Luiz Giban, Clara Linhart e André Sampaio, 2014). No entanto, estamos aqui dialogando com as análises de Ivana Bentes (2013), que se detiveram especialmente sobre as transmissões ao vivo feitas por *mediativistas* ou *midialivristas* na internet.

jogando-as além da violência espetacular e do choque imediato que elas podem reforçar.

De maneira esquemática, percebemos que os blocos começam com imagens do âmbito familiar, apresentando ou situando o avanço das manifestações em relação à etapa da vida de Gibreel. No início do primeiro bloco, logo depois de apresentar a aldeia e o assentamento israelense vizinho, o filme propõe uma montagem paralela que relaciona o corte das oliveiras com o nascimento da criança (morte/nascimento). Em seguida, a narração apresentará cada um dos quatro filhos do diretor, situando sua infância ao lado dos episódios políticos enfrentados pelos palestinos: o primeiro filho nasce nos anos de esperança que se seguiram ao Acordo de Oslo; em 1998, quando chega o segundo, a situação era novamente incerta e instável; o terceiro nasce junto com a eclosão da Segunda Intifada, dividindo o hospital com os feridos que se multiplicavam; Gibreel, por fim, testemunhará a construção do muro que separa israelenses de palestinos em seu vilarejo.

Além da criança, outros dois personagens serão fundamentais tanto para a construção da cena quanto para a montagem: Phil e Adeeb, amigos do realizador e figuras centrais na liderança comunitária. A câmera está sempre a acompanhá-los, e estes se aproveitam desta presença para construir discursos ou *performarem* atos de resistência – como quando Adeeb, na presença da câmera, abraça uma oliveira dizendo que nasceu e morrerá naquela terra, e ninguém pode impedi-lo. Se Gibreel, ainda muito pequeno, só intervém na imagem gravada por sua figura de inocência e encarnação de uma esperança – e dá espaço para que o próprio realizador apareça, na narração, com sua reflexão –, os dois amigos de alguma forma dominam a cena, colocando em centralidade seu ativismo. Ambos estão sempre a discutir com os soldados, tomando a frente nos confrontos e instaurando a cena para o filme.

Aproximando-nos do fim dos registros montados, a câmera testemunhará o momento em que Phil é atingido no peito por uma bomba de gás, o que leva a sua morte, antes mesmo de chegar ao hospital. Esse acontecimento acirra a tensão na comunidade, os protestos ganham força e Adeeb, mais uma vez desafiando os soldados, será preso, estando ainda confinado quando da finalização do filme.

Este final trágico, marcado pela morte e pela prisão, parece ser determinante para a montagem do material, num gesto que, em retrocesso, se debruça sobre as imagens gravadas e pode fazer reviver a figura de Phil. A tensão entre uma promessa de futuro encarnada na criança e o embate com a morte e a realidade do conflito será questão central a guiar a narrativa do filme.

Girando em torno desse eixo estruturador, os blocos se caracterizam pela repetição: o filme configura uma espécie de movimento em espiral, mostrando pequenos avanços e retrocessos da luta. Os blocos estão organizados a partir de uma mesma ideia: o imbricamento da vida familiar com os protestos, a inserção nos confrontos, a câmera inevitavelmente quebrada. Os próprios episódios se repetem: são várias cenas de prisão (incluindo todos os irmãos do cineasta, e ele mesmo), várias câmeras quebradas, vários personagens fisicamente atingidos. A montagem estruturada pela repetição parece, de alguma forma, dialogar com o próprio processo histórico vivido – a vida sob ocupação.

A experiência do tempo, ou da narração do tempo, para os palestinos, é profundamente marcada por uma espécie de permanência do passado no presente. A pesquisadora Lena Jayyusi, no artigo *“Iterability, Cumulativity, and Presence: the relational figures of Palestinian memory”* (2007), descreve como cada novo evento de violência conflagrada na ocupação militar de Israel sobre a Palestina (tal como a invasão das terras na vila de Bil’in) é relacionado a um evento anterior, fundador. Desde 1948, quando os palestinos viveram a *Nakba*, a “destruição catastrófica de lar, terra e pertença” (BUTLER, 2017: 34) – que significa para o movimento sionista a Guerra de Independência de Israel –, eles vivem sem um estado soberano em suas terras, e precisam diariamente enfrentar o apagamento deliberado de sua história e de sua existência.³

³ Dando prosseguimento a um programa de colonização que se iniciou no fim do século XIX, o movimento Sionista consolida a fundação do Estado de Israel após a resolução da ONU, firmada em 1947, que previa a divisão da Palestina em dois Estados, um para os árabes e um para os judeus. No entanto, a Liga Árabe não aceitou a divisão proposta, ao mesmo tempo em que o projeto sionista almejava a expansão dos limites determinados, o que ensejou a primeira guerra entre árabes e israelenses. O Estado de Israel, governado naquele momento por David Ben-Gurion (que o idealizou fundamentalmente sobre pressupostos militares), saiu vitorioso da guerra de 1948, expulsando mais de

A partir desse evento inicial, o estudo de Lena Jayyusi acerca dos trabalhos de memória palestinos nos mostra como cada novo evento é visto, experimentado e narrado como o mesmo, ainda que diferente do anterior, apontando para uma experiência cumulativa e trágica do tempo e da memória. A autora observa que, a partir da década de 1980, o registro consciente da memória palestina acontece simultaneamente ao registro dos eventos que acontecem no “aqui e agora”, de forma que passado e presente se alimentam e se relacionam intimamente.

Nos trabalhos analisados por Jayyusi, chama a atenção “[...] a consciência existencial de que eles estavam *fazendo* história, ou que eles estavam pelo menos envolvidos e vivendo nos mecanismos viscerais da história-em-processo” (JAYYUSI, 2007: 127).⁴ É como se a ruptura, a expropriação e a revolta de 1948 se repetissem numa saga contínua e desdobrada de desapropriações, negações e apagamentos. Cada novo episódio é relacionado à ruptura original, reconstituindo, na fabricação do presente, as saliências do passado. No documentário em questão, a repetição dos confrontos e das câmeras quebradas parece sinalizar para essa direção, ainda que o passado não seja explicitamente mencionado: as marcas do processo de filmagem, as imagens em combate, colocam o filme na urgência do presente, mas, a montagem nos conduz pela dinâmica da história, enfatizando suas interdições e seu inacabamento. De maneira significativa, o filme não apresenta solução: ainda que tenham conseguido uma pequena vitória, a construção do muro não foi interrompida, e as manifestações não cessaram.

Essa estrutura espiralada da repetição articula os momentos intensos da tomada, que situam o realizador como presença física no momento da captação, com uma narração regular, pouco emotiva, na voz *over* de Emad Burnat. Gravadas ao longo de seis anos, as imagens serão retomadas no momento da montagem,

dois terços da população palestina (que se tornou refugiada) e expandindo seus limites sobre 70% do território. Há uma importante bibliografia publicada sobre a questão. Para um aprofundamento da leitura, podemos destacar a vasta obra de Edward Said, intelectual palestino, e os estudos de Ilan Pappé (1999, 2011), Walid Khalidi (1992), Avi Shlaim (2014) e Judith Butler (2017), entre outros.

⁴ Tradução nossa. No original: “[...] *the existential sense that they were making history, or that they were at least enfolded and living within the very visceral mechanisms of history-in-the-making*” (JAYYUSI, 2007: 127).

propondo, por meio da narração, uma reflexão sobre os momentos gravados. Mas a força da presença física no momento do combate singulariza cada episódio, de modo que, se a montagem é lugar de repetição e reflexão, a cena nos leva para o evento único e indeterminado do presente.

Mais uma vez vamos nos valer de diálogos com outras obras e análises. Jean-Louis Comolli, no artigo “Depois, antes da explosão. O cinema de Avi Mograbi”, reflete sobre a produção do israelense Avi Mograbi, obras nas quais o presente político e militar de Israel se imbrica ao presente afetivo e doméstico do diretor, e, a questão em jogo é a de como filmar aquele que não se cessa de odiar.⁵ Os filmes de Mograbi também estão marcados por uma narração em primeira pessoa que reflete sobre o filme em construção, sempre sob ameaça. Comolli (2014: 127) observa, detendo-se em *Como eu aprendi a superar meu medo e amar Ariel Sharon*, que “[...] dois tempos governam o percurso do filme ao longo deste cenário de declínio. [...] Um tempo enterrado, onde tudo já foi jogado; e um tempo em devir, um destino ainda não realizado”. O primeiro, o tempo do relato verbal (a narração, não apenas em voz *over*, mas também encenada quando Mograbi aparece em cena fitando a câmera, comentando o vivido, confessando seus dilemas), propõe a análise dos acontecimentos e do próprio gesto de filmar, a partir do distanciamento que possibilita a retomada das imagens gravadas; o segundo, tempo de um presente da tomada, é o que dispõe o cotidiano marcado pela

⁵ Jean-Louis Comolli analisa neste artigo quatro longas do diretor: *Como eu aprendi a superar meu medo e amar Ariel Sharon* (1996), *Feliz aniversário, Sr. Mograbi* (1998), *Agosto, antes da explosão* (2001) e *Vingue tudo, mas deixe um de meus olhos* (2005). São obras que se realizam a partir do imperativo de filmar, no interior de Israel, o presente da ocupação política e militar sobre a Palestina. É importante lembrar que, ao contrário do palestino Emad Burnat, Mograbi é judeu israelense, e isso lhe permite filmar espaços e situações interdidas, muitas vezes, à simples presença palestina. Seu corpo nesses espaços é ator e catalisador de eventos, ao mesmo tempo em que se debate sobre as interdições, sobre as dificuldades para fazer os próprios filmes. Nas palavras de Comolli (2014: 125): “Cada vez, trata-se de um filme por fazer, isso que chamamos por convenção de um documentário, aqui e agora, sobre o momento e a situação de Israel e da Palestina, sobre a ocupação e a Intifada, a religião e a política, a colonização e os atentados. Mas, antes de tudo, se trata de Mograbi, seus próximos e seus outros – outros e próximos, alternadamente, desempenhando o papel de demônios tentadores”.

instabilidade e incerteza dos episódios vividos, com suas pequenas vitórias e violentos confrontos.

Em *Cinco câmeras quebradas* (CINCO, 2011), a narração explicita a dimensão processual do filme, e a montagem preserva nas cenas a abertura do presente para o inacabamento da história. A tentativa é a de propor uma narrativa aos eventos que marcaram violentamente aquelas vidas em conflito, por meio de imagens que carregam consigo essa violência e as interrupções e interdições decorrentes, que incidem sobre a montagem. O esforço é por dar sentido ao vivido, e para isso cria-se um personagem quase ficcional que é o próprio Emad Burnat, narrando sua vida naqueles anos.⁶ Ao colocar-se em cena, por meio do corpo ou da voz posterior (na narração), Burnat situa seu envolvimento na realização, constituindo-se ele também como personagem de seu filme, um personagem que afeta e é afetado pelas manifestações e repressões. Mas, porque enfatiza essa dimensão do processo, a narrativa criada permanece aberta às indeterminações do presente, marcada pelo vazio dos planos pretos que sucedem cada câmera quebrada.

A narração, distanciada temporalmente, dispõe e organiza as imagens tomadas durante aqueles anos. São suas informações e comentários que nos permitem tomar distância e dar ordem aos acontecimentos, compreendendo-os melhor, mas sem que possamos escapar totalmente daquele embate direto que nos joga no centro e na urgência das manifestações. O filme, montado, guarda as marcas do processo. É oportuno retomar a premissa inicial deste artigo, buscando a ideia da obra em processo. De acordo com Cláudia Mesquita (2014: 216):

⁶ É interessante ressaltar que, nesse movimento, o filme opera por meio de uma montagem que, ainda que profundamente visível em seus cortes e intervenções na imagem (paralelismos, interrupções com planos pretos, alterações de velocidade, por exemplo), se apaga enquanto processo. Se há uma reflexão constante sobre o imperativo de filmar, não se questiona a construção do filme enquanto narrativa. A narração de Emad Burnat explicita processos de filmagem, negociações, relações familiares que estruturam o filme, mas em nenhum momento trata da relação com o codiretor: o documentário é codirigido por Guy Davidi, e é ele quem assina a montagem – sabemos (por meio de entrevistas) de seu papel fundamental na concepção do roteiro/edição.

Não é apenas transformar o vivido em narrativa, “contar a própria aventura”, como diria Coutinho (através das vozes narradoras, da montagem etc.), mas estar irremediavelmente “marcado pela história”: a própria cena – com suas características, que cifram forças, possibilidades, mas também constrangimentos, dificuldades, limites, em cada circunstância – testemunha, marcada que está, pelas fricções do cinema com a vida.

A montagem parece propor uma narrativa para o conflito, mas essa narrativa só é possível a partir do gesto de colocar-se em cena e em perigo para filmar não apenas o risco pessoal, mas a violência que se abate sobre os companheiros. Durante as filmagens, mais de um ativista é atingido – dois cinegrafistas e vários manifestantes. Um deles é assassinado. Não será possível evitar a morte, e nem fazer cessar os confrontos, mas não se pode deixar de filmar. E retomar as imagens com o imperativo de proporcionar uma outra visibilidade à história.

Amaranta César, no artigo “Sobreviver com as imagens: o documentário, a vida e os modos de vida em risco”, propõe uma torção na pergunta “pode a imagem matar?”, formulada por Marie-José Mondzain para pensar “o que e em que medida pode a imagem salvar?” (CÉSAR, 2013: 15). Partindo dessa indagação primeira, César busca refletir sobre o documentário que surge do confronto com os modos de vida em risco.

Poderíamos pensar, como acenamos nos parágrafos iniciais, que os registros de Emad Burnat eram produzidos para “[...] agirem como instrumento de salvamento, imagens feitas para funcionar como garantia de vida, a partir da crença na atuação jurídica de seu caráter referencial”, tal como propõe Amaranta César (2013: 16), tratando das imagens produzidas por Vincent Carelli e que compõem o documentário *Corumbiara* (2009). Tratamos de dialogar novamente com a análise de um filme produzido em contexto muito diferente, mas que se abre à reflexão acerca do poder da imagem como enfrentamento e documento. Se, no filme de Carelli, o objetivo inicial era que a imagem dos índios isolados fornecesse a prova de sua existência, em *Cinco câmeras quebradas* filmar a si mesmo e aos seus torna-se um gesto de defesa e resistência. Mais ou menos na metade do filme, o diretor nos narra o momento em que, percebendo a desesperança que

começava a tomar conta das manifestações, resolve exibir para a comunidade os registros dos levantes anteriores, o que reanima a população do vilarejo. A exibição é também registrada, e podemos ver os manifestantes vendo-se na tela. O registro das imagens procura servir como intervenção na realidade filmada, não só como evidência, mas na própria organização da comunidade e no arranjo dos protestos.

A cena de exibição das imagens dos manifestantes para eles mesmos deixa clara a relação do documentário com a ideia do filme-processo: o documentarista implicado na ação, em risco, construindo um filme marcado pela história e que também intervém no acontecimento – a câmera como escudo, a obra como salvação. Ao mesmo tempo, a inclusão da cena no corpo do filme explicita a elaboração do processo narrativo, a ênfase no inacabamento da história: mesmo que, no momento da montagem, os diretores já soubessem do final trágico de vários manifestantes (a morte de Phil, a prisão de Adeeb), o filme preserva a indefinição, a aposta na luta, de modo que a própria cena possa manter vivos os participantes. Como diz Comolli (2014: 127): “o filme como algo por vir no seio mesmo do filme terminado”.

Como operação determinante, a montagem incorpora a materialidade das câmeras quebradas, ressaltando as interrupções provocadas violentamente pela repressão israelense ao gesto de filmar. Essas interrupções criam uma imagem para os inúmeros bloqueios experimentados pelos manifestantes, pelo próprio diretor, nos territórios ocupados. Na estruturação de uma narrativa para o conflito, a montagem é constantemente atravessada por essa violência do cotidiano, e abre-se para o indeterminado, afastando-se da tentativa de restituir uma totalidade histórica para a questão Israel-Palestina.

Ao propor essas reflexões, gostaríamos de encerrar esta análise com outra indagação, também proposta por Comolli (2014: 127): “como não filmar aqueles que nós só podemos combater e que, talvez, nós não cessaremos de odiar ao filmar?”. *Cinco câmeras quebradas* parece expor a tentativa de, ao filmar o inimigo, sobreviver com as imagens.

Referências

BENTES, Ivana. "A câmera de combate e o animal paranoide". In: *Catálogo do 17º Festival do Filme Documentário e Etnográfico* (forumdoc.bh). Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2013. p. 302-319.

BRASIL, André. "Mise-en-abyme da cultura: a exposição do 'antecampo' em *Pi'õnhitsi* e *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá*". *Significação: revista de cultura audiovisual*, v. 40, n. 40, 2013a, p. 245-267.

_____. "Formas do antecampo: notas sobre a performatividade no documentário brasileiro contemporâneo". In: *XXII Encontro Anual da Compós*, Salvador, jun. 2013b. Disponível em: http://compos.org.br/data/biblioteca_2080.pdf. Acessado em: 20 de novembro de 2014.

BUTLER, Judith. *Caminhos divergentes: judaicidade e crítica do sionismo*. São Paulo: Boitempo, 2017.

CÉSAR, Amaranta. "Sobreviver com as imagens: o documentário, a vida e os modos de vida em risco". In: *Devires - cinema e humanidades*. v. 10, n. 2, 2013, p. 12-23.

CINCO câmeras quebradas. Direção e produção: Emad Burnat. Roteiro: Guy Davidi. Intérpretes: Emad Burnat; Soraya Burnat; Mohammed Burnat; Yasin Burnat; Taky-Adin Burnat, e outros. Música: Le Trio Joubran. Paris: Alegria Productions, 2001. 1 bobina cinematográfica (94 min), son., color., 35mm.

COMOLLI, Jean-Louis. "Depois, antes da explosão. O cinema de Avi Mograbi". In: *Catálogo do 18º Festival do Filme Documentário e Etnográfico* (forumdoc.bh). Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2014. p. 125-131.

JAYYUSI, Lena. "Iterability, Cumulativity, and Presence: the relational figures of Palestinian memory". In: SA'DI, Ahmad H., ABU-LUGHOD, Lila (ed.). *Nakba: Palestine, 1948, and the claims of memory*. Nova York: Columbia University Press, 2007. p.107-133.

KHALIDI, Walid. *Palestine Reborn*. Londres: I. B. Tauris, 1992.

MESQUITA, Cláudia. "A família de Elizabeth Teixeira: a história reaberta". In: *Catálogo do 18º Festival do Filme Documentário e Etnográfico* (forumdoc.bh). Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2014. p. 215-225.

PAPPÉ, Ilan (ed.). *The Israel/Palestine question*. Nova York: Routledge, 1999.

_____. *Forgotten Palestinians: a history of the Palestinians in Israel*. New Haven e Londres: Yale University Press, 2011.

QUEIROZ, Ruben Caixeta de. "O inimigo e a câmera". In: *Catálogo do 17º Festival do Filme Documentário e Etnográfico* (forumdoc.bh). Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2013. p. 79-86.

SAID, Edward W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *A questão da Palestina*. São Paulo: Unesp, 2012.

SHLAIM, Avi. *The iron wall: Israel and the Arab world*. 2. ed. Nova York: W. W. Norton & Company, 2014.

SOBCHACK, Vivian. "Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário". In: RAMOS, Fernão (org.). *Teoria contemporânea do cinema*. Vol. II. São Paulo: Senac, 2005. p. 127-157.