

Conflito Israel-Palestina: questões metafísicas sobre a noção de lugar e seus registros documentais¹

Israeli-Palestinian conflict: metaphysical questions
about the concept of place and its documentary footage

Conflicto Israel-Palestina: cuestiones metafísicas
sobre el concepto de lugar y sus registros documentales

Jamer Guterres de Mello

Universidade Anhembi Morumbi | jammello@gmail.com

Jansen Hinkel

Universidade Anhembi Morumbi | jansenhinkel@gmail.com

Submissão: 21 ago. 2022

Aceite: 27 dez. 2022

¹ Este artigo é parte dos resultados do trabalho desenvolvido pelo Grupo de Pesquisa Imagens em Conflito: Estética e Política no Cinema do Oriente Médio (GRUPIC), vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM), sob coordenação do Prof. Dr. Jamer Guterres de Mello.

Resumo: A partir dos documentários *Budrus* (Julia Bacha, 2009) e *Cinco Câmeras Quebradas* (Emad Burnat e Guy Davidi, 2011), que acompanham a construção do Muro de Israel na margem ocidental do rio Jordão no início do século XXI, este artigo discute a ideia de lugar através da Palestina e reconhece algumas questões metafísicas que correlacionam o ser com o lugar. Como principal resultado, considera-se *Budrus* um documentário que registra múltiplas vozes como alternativa estética, e *Cinco Câmeras Quebradas*, uma visão íntima que se dá em uma relação com o dispositivo, onde ambos apresentam, por diferentes meios, um panorama crítico à causa palestina. Assim, nas imagens e nos relatos desses filmes, é possível desenvolver proposições metafísicas como método de leitura para o conflito palestino-israelense.

Palavras-chave: cinema documentário; Oriente Médio; metafísica; Muro de Israel; Palestina.

Abstract: Thru the documentaries *Budrus* (Julia Bacha, 2009) and *Five Broken Cameras* (Emad Burnat and Guy Davidi, 2011), which follow the construction of the Israel Wall on the west bank of the Jordan river in the early 21st century, this article discusses the idea of place across Palestine and recognizes some metaphysical issues that correlate the being with the place. As the main result, *Budrus* is considered a documentary that registers multiple voices as an aesthetic alternative, and *Five Broken Cameras* an intimate vision that takes place in a relationship with the device, where both present, through different means, a critical panorama of the Palestinian cause. Thus, in the images and reports of these films it is possible to develop metaphysical propositions as a method of reading the Palestinian-Israeli conflict.

Key words: documentary film; Middle East; metaphysics; Israel Wall; Palestine.

Resumen: Basado en los documentales *Budrus* (Julia Bacha, 2009) y *Cinco Cámaras Quebradas* (Emad Burnat y Guy Davidi, 2011), que siguen la construcción del Muro de Israel en la orilla occidental del río Jordán a principios del siglo XXI, este artículo analiza la idea de lugar a través de la Palestina y reconoce algunos problemas metafísicos que correlacionan el ser con el lugar. Como resultado principal, *Budrus* se plantea como un documental que registra múltiples voces como una alternativa estética, y *Cinco Cámaras Quebradas* como una mirada intimista que ocurre en relación con el dispositivo, donde ambos presentan, por distintos medios, un panorama crítico de la causa palestina. Así, en las imágenes y relatos de estas películas es posible desarrollar proposiciones metafísicas como método de lectura del conflicto palestino-israelí.

Palabras clave: cine documental; Medio Oriente; metafísica; Muro de Israel; Palestina.

Dois lugares

A metafísica de Aristóteles (2012) propõe um estudo para o humano e seus entornos, em que se investiga a essência comum dos seres dentro de um mundo sensível (portanto, físico, palpável e natural) e inteligível (racional, então, o pensamento ou a sabedoria humana). A partir dessa ontologia que divide e categoriza as coisas (entes e seres) entre físico e metafísico, o filósofo dá origem ao campo da filosofia que tem como objeto a razão do ser e suas implicações no meio; em suma, é uma procura para a essência primeira da razão e seus movimentos e categorias no espaço da realidade sensível. Este artigo busca algumas questões metafísicas como método de análise no que diz respeito ao lugar e à relação do ser com o lugar, e localiza tal proposta de leitura a partir da Palestina e de dois documentários que exploram essa relação.

No século XXI, o Muro de Israel começa a ser construído com o intuito de isolar territórios da Cisjordânia e separar os palestinos dos israelenses, com a justificativa de proteção a futuros ataques direcionados a Israel. Com isso, pequenas cidades palestinas passam por uma reconfiguração espacial e uma nova condição de lugar. Simultaneamente, câmeras registram muitas das ações ligadas a essa reconfiguração e a partir de tais imagens são produzidos alguns documentários. A transformação político-geográfica das cidades da região, a partir de 2003, antes mesmo da Primavera Árabe, é noticiada ao mundo, sendo que as informações e o material audiovisual produzido sobre esses acontecimentos denotam narrativas e interpretações múltiplas, acompanhadas por ideologias políticas, interesses econômicos e posicionamentos religiosos de distintos emissores.

Para o presente texto, foram escolhidos dois documentários sobre a chamada “questão Palestina” que exploram a ideia de lugar e sua legitimação a partir de vozes palestinas: *Budrus*, de 2009, dirigido pela brasileira Julia Bacha; e *Cinco Câmeras Quebradas*, de 2011, dirigido pelo palestino Emad Burnat e pelo israelense Guy Davidi. Ambos filmam o início da construção do muro por alternativas estéticas diferentes, contudo análogas no objetivo de captar as vozes palestinas que se manifestam contra o projeto sionista de segregação. Assim, através da forma e do conteúdo das obras, é possível refletir sobre o conceito de lugar por dois pontos de análise: (1) o lugar no documental em seu sentido de registro e produção do real; e (2) o lugar também como questão metafísica dos seres aos quais as imagens refletem ao darem corpo imagético à problemática palestina.

Um lugar é a parte de um espaço e compreende o próprio espaço como um todo, pode-se chamar um espaço de lugar e vice-versa, mas isso não faz com que sejam terminologias equivalentes. O lugar somente existe se houver relação com ele, seja na valorização e na valoração do ambiente que o erige, que o delimita – portanto, parte do sensível (mundo físico) –, seja, antes, como algo mental, construído e reconhecido no inteligível (racional, metafísico). Para que um lugar assim o seja, a compreender o inteligível, é preciso estabelecer qualquer relação para com o lugar advinda do sentir. Com isso, se quer dizer que um lugar é um espaço para os seres existirem e que ali, em tal espaço, os seres que o compreendem (e o utilizam) precisam considerar o mesmo algo bom e belo – numa espécie de topofilia, ou seja, “que associa sentimento com lugar” (TUAN, 1980, p. 129) – ou algo ruim, numa espécie de desconforto e desilusão, até mesmo destruição, abandono. Não é um conceito tão binário e exato. Longe disso, um lugar, diferentemente de uma

cidade ou de uma fronteira, pode ser também um sentimento de pertencimento além da ocupação física de um espaço. Na raiz latina, por exemplo, a palavra lugar deriva da palavra lar (*lararium*²) – ou seja, o lugar é inscrito, sobretudo, dentro de epistemes do sentimento, parte do inteligível.

Uma fronteira (ou um cerco) é capaz de transformar um lugar em um não lugar³; ou seja, retirar os seres ali presentes de uma relação espacial e sentimental e assim fazer de um lugar algo que não mais é; e também retirar dos habitantes a estética desse lugar, a exemplo de suas experiências com a paisagem, que é um movimento, talvez, comum a todos os seres. O verbo retirar evoca inúmeras acepções, a entender que essa ação acontece fisicamente, quando se retira um povo de uma terra, a esvaziá-la ou explorá-la (em geral, a exploração), por expropriação (de direitos ou de toda a cultura do lugar) ou mentalmente, quando, a partir da reconfiguração (por exemplo um muro), os sentimentos criados e manifestados no lugar deixam de existir, ou existem apenas em uma memória, que, em vez de criar⁴ pela experiência, torna-se apenas um desdobramento da melancolia, como uma espécie de luto do *topos*.

“Espaço” e “lugar” são termos familiares que indicam experiências comuns. Vivemos no espaço. Não há lugar para outro edifício no lote. As Grandes Planícies dão a sensação de espaciosidade. O lugar é segurança e o espaço é liberdade, estamos ligados ao primeiro e desejamos o outro. [...] Tempo e lugar são componentes básicos do mundo vivo, nós os admitimos como certos. Quando, no entanto, pensamos sobre eles, podem assumir significados inesperados e levantam questões que não nos ocorreria indagar (TUAN, 1983, p. 3).

A Palestina, obviamente, não é um não lugar, pois ainda opera através do afeto, da memória e da capacidade de resistir. Contudo, há evidências que anseiam seu desaparecimento, um desejo manifestado por ações políticas que talvez queiram seu apagamento, conferindo-lhe o estatuto de não lugar. Há inúmeros exemplos na história recente: judeus, curdos, armênios e, sem dúvida, palestinos sofreram – e sofrem – as consequências das investidas de apagamento da política no espaço. Nesse sentido, um espaço tomado, sitiado por um muro, é um lugar e um projeto de não lugar, simultaneamente, e essa atmosfera de relação com o lugar aparece nos filmes *Budrus* e *Cinco Câmeras Quebradas*.

Budrus é um vilarejo localizado na região da Cisjordânia, que, em 2003, com a construção do muro, pelo governo de Israel, torna-se internacionalmente conhecido pelas manifestações de ordem pacífica contra o muro e a favor da criação de um Estado para a Palestina. O documentário *Budrus*, de Julia Bacha, que leva no título o nome do vilarejo, registra os protestos e os personagens sociais que vivem ali e organizam as manifestações. Já *Cinco*

² No idioma espanhol, a palavra *hogar* significa tanto lar quanto um lugar de intimidade, como a lareira da casa.

³ Conforme o antropólogo Marc Augé (2005), um não lugar se caracteriza pela ideia de transitoriedade e movimento (como exemplo é possível citar um ônibus, um avião, um supermercado ou uma loja de departamentos, ambientes que relativamente representam espaços iguais em sua multiplicidade – portanto, descaracterizados, sem identidade), mas também aqueles espaços que sofrem tantas formas de intervenção e violência em que a ideia de lugar praticamente desaparece. Considera-se, assim, a possibilidade de aldeias, campos de refugiados ou áreas com fortes conflitos bélicos e políticos se tornarem não lugares.

⁴ Qualquer técnica humana dentro de um espaço.

Câmeras Quebradas é um documentário filmado em Bil'in, situado na mesma região em que o muro é construído e com os mesmos problemas de Budrus, embora ali haja uma reação mais violenta, tanto por parte da resistência palestina quanto por parte do Exército de Israel. Emad Burnat, que assina a direção, é também o personagem principal que filma o conflito numa espécie de diário imagético e crítico. As câmeras que utiliza para os registros quebram uma por uma, por diferentes motivos, ao longo das filmagens, fato que define o tom e a estética do documentário, criando uma narrativa que, desde o título, é explorada e assumida.

Ao se construir um muro e sitiar um território, o lugar deixa de ter a qualidade de espaço (aquilo que se deseja) – algo muito próximo da ideia de que a liberdade foi suspensa, em que o lugar existe e, contudo, o espaço (no sentido metafísico de espaço, como o pensar a liberdade e o desejo) já não há, ou ameaça deixar de existir, pois está sendo mais uma vez tomado. É o que acontece na Palestina, que reivindica um espaço sem intervenções desde a fundação de Israel, após a Segunda Guerra Mundial. Seja na proibição de se ir à praia porque a praia está em território israelense, ou na destruição de uma plantação de oliveiras ou por algo radical, como prisões e mortes, o lugar Palestina perde mais uma vez seu espaço, e os filmes aqui mencionados se ocupam do registro de ações humanas entre Israel e Palestina. Também os lugares são os entornos do ser: é onde o ser se percebe ao redor dos entes, e é através dos entes – as coisas da natureza, por exemplo – que o ser raciocina sobre as qualidades e as possibilidades de um espaço, do seu lugar no mundo sensível e das coisas que ali se apresentam.

A ideia mesma de “coisa” resume uma metafísica completa. Até aqui nós usamos sempre que, ao definir a vida, dizíamos que o homem se encontra entre as coisas. Agora devemos fazer a advertência de que coisa é já uma interpretação do que há diante do homem e com o que este tem de se haver. “Coisa” é um algo ao qual atribuímos a permanência de certas características para além de suas variações, por exemplo, de suas variações de lugar. Que o Sol no Oriente e o Sol no poente seja o mesmo Sol, que é um mesmo ente ou coisa rígida, invariável em sua estrutura principal e distinta do lugar que se encontra agora ou depois, é uma sabedoria a que o homem chegou à força de pensar sobre o entorno (ORTEGA Y GASSET, 2019, p. 142).

Budrus expõe o conjunto de vozes e personagens que partilham um interesse comum ao mesmo tempo em que particulariza cada um desses personagens e constrói uma perspectiva singular a respeito de um desejo coletivo por liberdade e direitos básicos de território. Em *Cinco Câmeras Quebradas*, parte-se para um registro pessoal sobre o acontecimento e, através do comentário em primeira pessoa, por uma obstrução imposta pelo meio (o fato de as câmeras quebrarem ao longo do filme), tem-se uma atmosfera de memória e engajamento íntimo com o registro das imagens, o que lhe atribui aspectos performáticos devido à incorporação do dispositivo⁵ (as câmeras) como alternativa narrativa e de montagem.

⁵ Para Giorgio Agamben (2005), dispositivo é conceito decisivo no pensamento de Michel Foucault, que o define a partir de três ideias. A primeira é que seus elementos são as leis e as propostas científicas, morais, filantrópicas e filosóficas, mas também as decisões regulatórias, as instituições e os arranjos arquitetônicos. Portanto, para Foucault, o dispositivo é uma rede onde tais elementos se estabelecem. A segunda ideia é que o dispositivo →

Os filmes atravessam os principais pontos do registro do real: o encontro e o embate entre ética e estética que definem uma obra audiovisual inserida nas estruturas do documentário, sendo que a partir do ato de registrar o lugar ocorre um discurso imagético sobre o lugar e o ser; ou, mais especificamente, sobre o lugar do ser. Nesses pontos gerais da realização de documentários, os filmes não deixam de ser particulares mesmo que sobre um tema tão difundido. Pelo audiovisual, é possível ao menos vislumbrar a realidade da Palestina e pensar sobre a urgência de um território para indivíduos em situação de exílio ou em uma terra que a qualquer momento pode ser sitiada, destruída ou incorporada a outro território.

De lugar “afastado”, o Oriente tornou-se um lugar de pormenores extraordinariamente urgentes e precisos, um lugar de inúmeras subdivisões. Uma delas, o “Oriente Médio”, é até hoje uma região associada a infinitos problemas, complexidades e conflitos. No centro disso está o que chamarei de a questão da Palestina (SAID, 2012, p. 3-4).

Edward W. Said (2007), em seus estudos sobre o Oriente Médio e, principalmente, sobre a construção do imaginário ocidental para o *Oriente*, baseado no retrato imperialista que se fez das regiões orientais, enxerga a visão ocidental dos territórios orientais como uma deturpação pejorativa e repleta de atravessamentos colonizadores na escrita da história. A isso chama de *orientalismo*, e toda a sua obra de crítica literária e estudos sociais se volta para a formulação sistemática das figuras orientais (com maior atenção ao povo árabe e palestino). Ao autor importa discutir de que modo essa construção influenciou os conflitos políticos, a demarcação de fronteiras e a própria ideia de um Oriente Médio, além de defender a criação de um Estado próprio para o povo palestino, que ainda não existe e é a causa de grande parte dos conflitos da região desde o fim da Segunda Guerra Mundial.

A “questão Palestina” é uma temática recorrente no audiovisual do Oriente Médio, onde artistas árabes e judeus utilizam o cinema para tratar de assuntos como cidade e território. O cinema documental é não apenas uma escolha fílmica, mas se autoriza conjuntamente como alternativa de legitimação do lugar. Portanto, a cinematografia do Oriente Médio é uma das formas possíveis para pesquisar e compreender aspectos culturais, políticos e sociais da região, a partir de olhares e métodos próprios, e não de visões hegemônicas orientalistas expostas, sobretudo, pela literatura e pelo cinema europeu e estadunidense de grande público. Dessa forma, este artigo se dedica aos procedimentos referentes a cada um dos documentários citados, de modo a colocá-los como objeto de estudo tanto sobre as especificidades do documentário quanto sobre as questões do território palestino.

→ faz parte do jogo de poder e tem sempre função estratégica. Por último, epistemologicamente, o dispositivo é sempre discursivo. Agamben também aceita três acepções presentes nos dicionários franceses para a palavra dispositivo: faz parte de sentença ou lei que decide ou dispõe (termo jurídico); é a organização das partes de uma máquina (termo tecnológico); e são os termos arranjados de acordo com um plano (termo militar). Sobre tais definições, que permeiam o pensamento social e os sentidos de poder e arranjo, o cinema é também um dispositivo, instrumento de propaganda, guerra, indústria e cultura. Dispositivo é também uma relação artística espaço-temporal, ou seja, é um lugar no tempo com uma presença discursiva; e talvez a proposta de um experimento – de registro com cinco câmeras que vão quebrando com o passar do tempo – seja a maneira singularizada que o cineasta encontrou para criar além e através do dispositivo oficial (de uma produção oficial, no caso).

Budrus

O documentário *Budrus* mostra o início da construção do muro, em 2003, que tem como objetivo separar o território israelense da região habitada pelos palestinos sob o pretexto de proteger o Estado de Israel da violência atribuída ao terrorismo palestino e delimitar uma fronteira à nação israelense. O chamado Muro de Israel (ou Muro da Cisjordânia) opera a partir das mesmas ideias em relação à Faixa de Gaza.

O vilarejo de Budrus, com pouco mais de mil habitantes, situado entre Israel e Cisjordânia, é o centro do embate provocado pela construção do muro, pois este isolará o território e acabará com a principal fonte de renda dos moradores: as plantações de oliveiras. Também modificará toda a geografia social, desatrelando estradas e construções importantes para o funcionamento do local, como a escola de jovens e crianças. O documentário inicia ao som de uma música árabe, e a primeira imagem é uma estrada de Budrus. Em seguida, vê-se um plano médio de Ayed Morrar, morador do vilarejo e principal personagem do filme. Nesse plano, tremido, com câmera na mão, Ayed se apresenta e fala para a câmera: “Não temos tempo para a guerra”. *Fade out* para tela preta, e o título do filme aparece, numa pequena abertura de montagem digital que insere o letreiro no desenho de um mapa da região. Alguns planos descritivos e gerais da cidade mostram a vida cotidiana e pacífica dos habitantes, como brincadeiras com bola e a saída de estudantes da escola. Junto às imagens, a voz *off* de Morrar relata o espírito da comunidade e comenta a principal fonte de renda do lugar: o cultivo de azeitonas.

Figura 1. Plano-geral do vilarejo Budrus



Fonte: Reprodução/Frame extraído do filme *Budrus*.

Esses primeiros procedimentos de montagem, em tom de registro observativo⁶, são logo interrompidos por imagens de caminhões escavando a terra pelos arredores da vila e

⁶ “O modo observativo enfatiza o engajamento direto no cotidiano das pessoas que representam o tema do cineasta, conforme são observadas por uma câmera discreta” (NICHOLS, 2005, p. 62).

por uma notícia de telejornal (da televisão israelense) que informa sobre a construção dos 110 quilômetros iniciais do Muro da Separação. Com a notícia televisiva inserida na narrativa, outra montagem digital utiliza letreiros sobrepostos a mapas da região e trilha sonora para explicar ao espectador que o governo israelense está construindo muros e cercas separando Israel dos palestinos da margem ocidental do Jordão.

Parte do Muro da Separação é construído na margem ocidental, em território palestino. Em um dos trechos, o muro cercará seis vilarejos, cortando-os do resto da margem ocidental, assim como centenas de acres. Um desses vilarejos é Budrus. O início do documentário – ao apresentar seu personagem, o lugar, a vida local e, depois, o problema – se vale de uma técnica híbrida, comum no cinema contemporâneo: o jogo entre observação e exposição. Assim, para além do modo observativo, com o conflito já indicado, o filme adota uma linguagem didática e persuasiva, características do modo expositivo⁷.

A dinâmica de alternância entre observação e argumentação é o procedimento utilizado para retratar os eventos acontecidos no vilarejo, em que registros com câmera na mão se misturam a notícias de telejornal, depoimentos e montagens digitais com cartelas explicativas. Ao longo do filme, aos poucos, se entendem detalhes sobre o confronto e percebe-se a relação dos personagens sociais com o próprio lugar e a frustração de ver que pelo muro o direito à cidade⁸ e ao território⁹ começa a ser novamente violado, como em vários momentos da história palestina. Durante a construção preliminar do muro, com a chegada de soldados e caminhões, o capitão do Exército israelense Doron Spielman, em entrevista, argumenta que a construção é para combater ataques terroristas e manter a segurança dos civis de

⁷ “O modo expositivo é aquele que enfatiza o comentário verbal e uma lógica argumentativa. Alguns exemplos: *The plow that broke the plains* (Pare Lorentz, 1936); *A terra espanhola* (Joris Ivens, 1937); *Os mestres loucos* (Jean Rouch, 1955), noticiários de televisão. Esse é o modo que a maioria das pessoas identifica com o documentário em geral” (NICHOLS, 2005, p. 62).

⁸ “Em suas primeiras encarnações, as utopias de modo geral recebiam uma forma distintivamente urbana, e boa parte daquilo que passa por planejamento urbano ou de cidades tem sido infectada (alguns prefeririam ‘inspirada’) por modalidades utópicas de pensamento. Essa ligação precede em muito a primeira aventura de Sir Thomas More com o gênero utópico em 1516. Platão vinculou formas ideais de governo com sua república fechada, de maneira a entrelaçar os conceitos de cidade e de cidadão, ou cidade-Estado de Faécia, descrita na Odisseia de Homero, exhibe muitas das características a que More mais tarde aludiu. A tradição judeu-cristã definiu o Paraíso como um lugar peculiar para o qual vão todas as boas almas depois de suas provações e tribulações no mundo temporal. Derivou-se disso todo tipo de metáforas: a cidade celestial, a cidade de Deus, a cidade eterna, a cidade flamejante na colina (metáfora adorada pelo presidente Reagan). Se o céu é um ‘lugar feliz’, o ‘outro’ lugar, o inferno, o lugar do ‘outro malévolo’, não pode estar muito longe. [...] Se Karl Popper tinha razão ao descrever Platão como um dos primeiros grandes inimigos da ‘sociedade aberta’, as utopias que Platão inspirou podem ser consideradas com a mesma facilidade tanto infernos opressivos e totalitários como céus emancipatórios e felizes” (HARVEY, 2004, p. 207).

⁹ “Outros fatores históricos e políticos contemporâneos, além do exílio, tornaram as questões de terra e território importantes. No Oriente Médio, por exemplo, a propriedade territorial é a questão-chave na disputa palestino-israelense, que tem sido mantida na vanguarda da consciência de ambos os lados por várias guerras e atrocidades mútuas. Isso resultou no deslocamento de quase metade do milhão de palestinos como refugiados, exilados, trabalhadores convidados e emigrados, muitas vezes para terras inóspitas próximas e distantes. O Líbano já abrigou cerca de 350.000 refugiados que vivem em cerca de quinze campos. Esses campos costumam ser locais delimitados, projetados para ‘conter, administrar e reinventar a identidade dos refugiados’. Ao mesmo tempo, são locais importantes de resistência dos refugiados. O sofrimento compartilhado ali vivido promoveu a solidariedade entre refugiados de diversos lugares” (NAFICY, 2001, p. 166, tradução nossa).

Israel. Entre 2000 e 2002, homens-bomba palestinos da margem ocidental atacaram Israel; para Spielman, “a solução é o muro, e não sair matando gente” (BUDRUS, 2009).

Entretanto, as justificativas para o muro não consideram os ataques anteriores a 2000, da parte de Israel, ofensivas que incitaram o ataque palestino na dominação pela Faixa de Gaza e a guerra contra o Egito. Toda violência contemporânea, de ambos os lados, são reflexos diretos de 1948 e de 1967, eventos que se desdobram no imaginário e na história dos povos árabes do Jordão¹⁰. A chegada do Exército e da mídia se mistura à vida no vilarejo, assim como a algumas entrevistas com os habitantes, que às vezes não são dadas diretamente para a câmera, e sim para Ayed Morrar, o personagem social principal, indicando o problema que de fato vai afetar Budrus quando o muro ficar pronto. Os palestinos que vão iniciar os protestos – ao menos, Ayed e seus amigos – não são propriamente contra a construção do muro; são contra o muro passar pela margem ocidental do Jordão, dentro do território palestino: já que Israel quer se proteger dos palestinos, deveriam construir na sua fronteira.

Figura 2. Manifestantes palestinos e soldados israelenses



Fonte: Reprodução/Frame extraído do filme *Budrus*.

O embate, então, é por conta do que começa a ser considerado roubo de terras, pois o muro que vai destruir a plantação de oliveiras (sendo que o cultivo de azeitonas é a principal

¹⁰ “Essas questões incluíam a natureza da ‘paz’ entre Israel e Palestina, que muitos consideram equivalente à rendição palestina e a uma farsa completa, a recusa de Israel em desmantelar seu arsenal nuclear e tornar o Oriente Médio uma zona livre de armas nucleares, e o fracasso do governo israelense em levar a julgamento os oficiais militares responsáveis pelo massacre de 49 prisioneiros egípcios perto de al-‘Arish na guerra de 1956 e de mais de mil prisioneiros egípcios durante a guerra de 1967. A ira pública no Egito também foi despertada pelos ataques de Israel contra o Líbano, em abril de 1996, a mira do Exército israelense contra a base da ONU em Qana, e a morte resultante de mais de cem civis, e o que foi visto como a aplicação bem-sucedida da pressão dos EUA para torpedear qualquer censura das ações israelenses. Desnecessário dizer que as políticas e ações de Israel pareciam muito diferentes do ponto de vista do Egito em relação às de dentro dos Estados Unidos. Uma noção dessa perspectiva diferente pode ser obtida nos Estados Unidos a partir dos vários escritos de Edward Said e Noam Chomsky” (SWEDENBURG, 2000, p. 114, tradução nossa).

fonte de renda da cidade) ficará localizado a 40 metros da escola (o que compromete a segurança das crianças, devido à presença de armas e do Exército) e vai dividir o cemitério.

Ayed organiza reuniões com os moradores de Budrus e se iniciam protestos pacíficos¹¹ por uma decisão política contra a guerra e contra o terrorismo. Os protestos são noticiados mundialmente. Durante os protestos, o documentário dá atenção a múltiplas vozes – inclusive do lado do Exército –, e os personagens opinam sobre os eventos. O filme conta com depoimentos de Iltezan, uma jovem estudante palestina que sonha em ser médica e se envolve nos protestos para que a cidade tenha paz e um futuro melhor; e de Yasmine Levy, policial da fronteira que trabalha para proteger os trabalhadores do muro. Yasmine decide ser policial da fronteira, em vez de fazer parte do Exército, pois a patrulha policial, segundo ela, é menos violenta, lida melhor com o público e oferece igualdade às mulheres. Com a revolta em Budrus, ela é convocada para o trabalho e torna-se conhecida dos habitantes palestinos. Sua entrevista é feita após os acontecimentos de 2003, e ela já não é mais policial, se desvinculou da vida militar, preferindo casar-se, formar uma família e ter outro trabalho. Ahmed, professor da pequena escola de Budrus, é preso por nove meses em função de seu ativismo político. Alguns israelenses ativistas de esquerda se juntam à causa palestina e participam dos protestos até serem presos e retirados do território pela polícia da fronteira. Ayed, líder do movimento, a partir das manifestações, fica progressivamente mais conhecido, e sua campanha pela paz e pela retirada do muro da fronteira ocidental do Jordão é televisionada. A participação de mulheres e crianças nos protestos inibe a violência e as mortes pelo Exército, pelo menos em Budrus, visto que o muro passa por muitos vilarejos e em cada lugar a resistência ao muro se dá de diferentes formas. Ao fim, Ayed se torna uma espécie de líder por uma Cisjordânia livre.

As vozes registradas pelo documentário resumem uma série de sentimentos e consciências que vêm de um mesmo lugar e sobre um mesmo lugar. Contudo, são questões identitárias singularizadas em cada pessoa, com suas visões particulares e suas relações subjetivas com o espaço territorial. Os manifestantes – mesmo com reivindicações em comum – são impulsionados por diferentes anseios, e por isso há multiplicidade de vozes, dando ao local uma consciência própria: a luta pelo fim do conflito e a possibilidade de viver em seu território, em comunidade. Ou seja, um lugar que é também espaço, sem conflitos que retiram direitos do ser. O problema evidente é o direito ao território, que não se desvencilha do direito a uma identidade, visto que se pode imaginar a Palestina no retrato ocidental que dela se fez como um “território mutilado pela criação do Estado de Israel no ano de 1948. Com o fim do mandato britânico na região, a Palestina passa a existir como denegação: aquilo que não é Israel. Ou Jordânia, ou mar” (AMARAL, 2017, p. 29). Portanto, a Palestina como algo que não é, de negação, de um outro que poderia muito bem deixar de existir, e por isso todas as investidas (sob justificativas políticas e

¹¹ Os habitantes de Budrus que aparecem no documentário não estão vinculados a grupos terroristas nem ao Hamas, que atacaram civis em Israel. São proprietários de terra, famílias humildes que cultivam azeitonas, funcionários públicos e estudantes. No filme, Ayed Morrar discursa e participa das manifestações do Hamas em Budrus, apesar de ser crítico ao grupo. Ele os considera tanto uma parcela legítima da Palestina que pode ajudar na libertação, quanto um grupo capaz de sabotar outros movimentos que não seguem suas ideologias e princípios de ação política, além de condenar a violência inerente à organização.

uma opinião pública tangenciada desde o fim da Segunda Guerra Mundial) para a prisão e o isolamento do povo palestino.

Essa busca de direito causa distintos ativismos e respostas, e *Budrus* filma uma delas: a manifestação pacífica. É através do documentário que a possibilidade de uma perspectiva em relação à libertação da Palestina acontece; assim, o filme é, ao mesmo tempo, o resultado estético das ações feitas e uma resposta política às questões do local.

A parte documentária do cinema implica que o registro de um gesto, de uma palavra ou de um olhar, necessariamente se refira à realidade de sua manifestação, quer esta seja ou não provocada pelo filme, mesmo ele sendo um filtro que muda a forma das coisas. A forma dela, sim, mas não sua realidade (COMOLLI, 2008, p. 170).

O filme é o resultado estético do registro de múltiplas vozes sobre um mesmo local e sobre como tais indivíduos agem ali. Os habitantes conseguem, por causa das manifestações, a mudança da rota do muro, e ao final o seguinte letreiro informa: “Os aldeões salvaram seu cemitério e 95% das terras e oliveiras. Os alunos não vão para a escola vendo o Muro da Separação” (BUDRUS, 2009). O capitão Spielman, em entrevista, diz que a mudança da rota nada tem a ver com os protestos e que Israel tomou uma decisão política independentemente dos eventos. O sucesso das manifestações inspirou outros vilarejos a lutarem pela mudança de rota, e Ayed passa a treinar e ajudar líderes para manifestações pacíficas futuras em outros lugares da região. *Budrus* é uma exceção do que acontece na Cisjordânia, e o documentário celebra tal exceção bem-sucedida. Perto dali, em Bil’in, a história foi quase parecida, embora com maior violência, fato que se observa no documentário *Cinco Câmeras Quebradas*.

Bil’in

Cinco Câmeras Quebradas se inicia a partir de um prólogo que define o procedimento a ser utilizado. Em tela preta, durante os créditos iniciais, uma música (tom lúgubre) antecede a primeira imagem abstrata e pixelada até que, aos poucos, se reconhece formas e corpos e, junto à música e às imagens tremidas, uma *voice over*¹² contextualiza o que se vê: “Passei por tantas experiências, ardem na mente, dor e alegria, medo e esperança, as feridas não têm tempo de sarar, novas feridas irão encobri-las, por isso filmo, para guardar recordações” (CINCO..., 2011). Com a fala, a voz toma corpo. Trata-se de Emad Burnat (diretor do filme), mas sua voz, que estará presente em todo o filme, é sempre sobre a imagem, uma espécie de narração de si mesmo, ou de narração posterior ao que se filmou. Emad mostra as cinco câmeras, e a voz informa que cada uma é um episódio de sua vida. Corte seco para a imagem de um menino sentado à porta de entrada de uma casa, e, então, o título do filme em tela preta. Fim do prólogo.

¹² Uma voz sem corpo sobre a imagem que narra e/ou ordena fatos e acontecimentos a respeito do que se vê (CHION, 1999).

Figura 3. Plano-geral do vilarejo Bil'in



Fonte: Reprodução/Frame extraído do filme *Cinco Câmeras Quebradas*.

Com a primeira câmera, Emad filma o primeiro ano de vida de seu filho Gibreel, ao mesmo tempo em que nota a entrada de agrimensores a medir a terra para construir a barreira entre territórios (Israel e Palestina) em Bil'in. Vê-se, então, a infância de Gibreel e o início da organização dos protestos. Essa infância foi o primeiro motivo para Emad filmar, e a atividade íntima e parental percebe o entorno e assim se transforma em uma noção política de resistência.

Todo árabe-palestino, mesmo não refugiado, parece conviver com a ideia e a impressão de um não lugar. Esse grupo luta (e resiste) para que realmente haja um espaço livre sem a intervenção do Estado de Israel. Mesmo em regiões consideradas mais seguras, há a presença militar que constantemente lembra que não há ali nem Estado nem nação e que, a qualquer momento, a depender do contexto político, podem acontecer atos violentos, prisões ou bombardeios. A própria voz de Emad revela o contexto, quando fala que cada um de seus filhos (são quatro filhos), na Palestina, tiveram infâncias diferentes, algumas com maior abertura e liberdade de ir e vir¹³, outras em uma situação mais fechada e violenta.

Portanto, *Cinco Câmeras Quebradas* é a infância de Gibreel¹⁴, o último filho de Emad. E é com tal sentir (ou pesar) sobre si e sua família, em tom intimista e tético, que Emad aborda os eventos ocorridos em Bil'in e suas impressões e ações sobre o cerco do Exército na cidade. O filme se preocupa, por cinco anos, e por câmeras que vão quebrando e sendo substituídas, em se fazer presente no cotidiano de Bil'in, a filmar o profundo sentimento de tristeza e raiva dos habitantes. É do simples anseio por imagens afetivas de um filho

¹³ Na primeira infância do filho mais velho de Emad, que foi em 1995, ainda era possível, por causa dos acordos de paz decididos em Oslo, aos palestinos, o espaço da praia.

¹⁴ "Entre as primeiras palavras de Gibreel, estavam *jess* ou *exército*. E *matat*. E *al-jidar*. *Cartuchos de bala* semeados na terra após os protestos em Bil'in. Contra o *muro*: a terceira palavra. [...] Gibreel, filho caçula de Emad Burnat, aprendeu a saudar os soldados do *jess* enquanto cruzava o *al-jidar* e brincava de protesto pacífico com os *matat*. Estava começando sua aprendizagem do mundo no vocabulário da ocupação" (MERUANE, 2019, p. 167).

recém-nascido que o lugar, na sua urgência, devido ao cerco, torna-se o objeto das imagens, como se a invasão de Israel também ocupasse o microcosmo familiar – o que de fato acontece. O filme é o resultado audiovisual construído por tal invasão, é uma estética produzida entre os conflitos e o nascimento de uma criança; também é a tentativa de registrar e guardar uma memória, pois, como a Palestina parece estar sempre em estado de sítio ou desaparecimento, a memória ocupa a função de tornar (e manter) o território com as características de um lugar próprio, de uma comunidade.

De repente, a pequena cidade de Bi'lin passa a viver (e sofrer) uma mudança política, e as câmeras e os protestos são a maneira de chamar a atenção e buscar algum direito de propriedade. Em um dos protestos, a primeira câmera quebra, por causa de uma granada de gás. Em letreiros, a seguinte informação é dada em tela preta: “A primeira câmera testemunhou do inverno ao outono de 2005. Quando foi atingida, Emad também feriu sua mão” (CINCO..., 2011). A segunda câmera chega a Emad através de um amigo, que lhe presenteia e já avisa que ela não funciona muito bem.

Os conflitos territoriais e a demarcação de fronteiras não se manifestam repentinamente. O desenho de tais fronteiras remete ao passado histórico dos locais e ao retrato social em relação ao outro e ao lugar do outro; na realidade, ao próprio sentido de lugar e de cidade, que se concentra entre utopias, vontades, políticas e uso dos espaços da natureza por grupos humanos. A figura do outro como inimigo é um dos princípios básicos de separação, e toda geografia política do mundo parte desse princípio, mesmo que influenciada por questões naturais (rios, cordilheiras, desertos), para se firmar como um território específico.

A invocação do passado constitui uma das estratégias mais comuns nas interpretações do presente. O que inspira tais apelos não é apenas a divergência quanto ao que ocorreu no passado e o que teria sido esse passado, mas também a incerteza se o passado é de fato passado, morto e enterrado, ou se persiste, mesmo que talvez sob outras formas (SAID, 2011, p. 34).

O que começou a acontecer na Cisjordânia, no início do século XXI, é um dos ecos vindos de 1948. Palestinos e israelenses ainda estão no centro dessa história do passado inseparável à região do Oriente Médio que compreende o rio Jordão, ainda sem solução para uma convivência pacífica e fronteiras justas para um povo sem Estado. Com a segunda câmera de Emad, o registro do muro/barreira no espaço se torna mais evidente. Já não são apenas agrimensores e engenheiros; o muro toma forma aos poucos, os protestos deixam Bil'in nas notícias internacionais, pessoas de outros países chegam para fazer parte dos protestos e a cidade se torna, parafraseando Emad, “um símbolo para os palestinos da Cisjordânia” (CINCO..., 2011).

O colonato israelense, segundo o filme, se aproveita de uma lei do Estado para reivindicar o direito à terra (um espaço já estabelecido na Palestina, com a plantação de oliveiras, moradias e escolas). Uma vez autorizados, instalam contêineres nos arredores de Bil'in, e já com isso a terra é apropriada por Israel, com a presença do Exército e a queimada de oliveiras. As imagens de tratores, contêineres e militares cercando o lugar são as últimas produzidas pela segunda câmera. Com um tapa de um homem israelense que não quer ser filmado, a câmera quebra, e novamente o uso do letreiro em tela preta: “A segunda

câmera testemunhou do verão de 2006 à primavera de 2007” (CINCO..., 2011). Corte para Emad, que testa o foco da terceira câmera e registra o aniversário de três anos de Gibreel.

Ocorrem mais detenções do Exército, incluso de irmãos e conhecidos de Emad. A violência aumenta, e ele filma seu filho entre os protestos e as prisões. Gibreel conta tudo o que viu a sua mãe, Soraya. De certa forma, a conversa entre mãe e filho é leve e alegre, dentro do ambiente doméstico da cozinha, enquanto a criança rememora o que viu há pouco. O terceiro ano de vida de Gibreel, portanto, ocorre quando israelenses estão cada vez mais presentes em Bil'in, não só nos arredores. Agora, transporte militar e pessoas armadas são mais frequentes nas imagens do documentário. Emad é preso, acusado de atirar pedras, e cumpre pena em uma prisão domiciliar. O único objeto que leva à prisão é a câmera. Depois, já solto, ele continua com o desejo de registro (como se fosse um destino¹⁵) e continua a filmar as manifestações. Mais uma granada, e a terceira câmera quebra. Novamente o letreiro: “A terceira câmera aguentou do inverno de 2007 ao de 2008. Nesse período, foi alvejada e reparada duas vezes” (CINCO..., 2011). Corte para uma estrada de chão, filmada de dentro de um automóvel.

A quarta câmera testemunha a construção das barreiras de Israel avançando para outras pequenas cidades, e, apesar de os protestos continuarem, o povo palestino, nessa parte do filme, se mostra menos esperançoso. Com a comunidade já cansada, Emad projeta suas imagens para os habitantes, na intenção de que todos prossigam as manifestações. Mesmo assim, a presença da morte (inclusive de crianças) faz parte dessa comunidade, e a vocidade de Emad¹⁶ informa ser difícil atos não violentos quando a morte está sempre próxima, a ponto de se tornar banal. Entretanto, são esses mesmos atos que fazem, um pouco depois da violência extrema da parte de Israel, que se autorize Bil'in a desmantelar parte da barreira (motivo para festividades da população, que Emad filma).

A violência, ou sua capacidade (potência), é sempre utilizada no retrato dos povos do Oriente Médio, e com isso há uma visão artificial e maniqueísta da identidade árabe, fato que só dificulta uma possível resolução ou acordos diplomáticos. A mídia, por sua vez, não tem coragem de reconhecer o que se pode chamar de *apartheid*, e os discursos sionistas *versus* a Palestina muçulmana não conseguem dialogar, o que gera atos de extremismo por ambos os lados. Emad Burnat, como morador de Bil'in, tem plena consciência de como árabes e islâmicos são vistos pelo mundo, e sofre as adversidades causadas por esse retrato histórico, que altera os espaços sociais e psicológicos dos árabes em situação de guerra ou de conflito civil. Emad reflete, através de suas câmeras, um embate entre esse sentimento em relação a si e a seu entorno.

A soma das partes (racismo + despejo + ocupação + assentamentos + bloqueio) não teria como resultado justamente o estremecedor *apartheid*? Na verdade é *apartheid*, mas por pensar a contrapelo eu me pergunto se esta palavra não nos desloca para outro ponto do planeta, outro modelo de

¹⁵ O conceito de destino ou fatalidade (*kadar*) e a expressão *maktub* – ou seja, está escrito – são pensamentos arraigados na cultura muçulmana e compreendem as suratas do Corão.

¹⁶ Sua voz que está sempre sobre as imagens. São raros os momentos em que ele fala em som direto e para a câmera.

racismo que poderia nos distrair das particularidades deste *apartheid*. “Chamá-lo de *apartheid* invocando o estilo sul-africano da segregação racial”, diz Chomsky, respondendo à minha pergunta de forma contundente, “é fazer uma cortesia a Israel. O que está acontecendo nos territórios ocupados é muito pior. Há uma diferença crucial: na África do Sul, a população branca precisava da população negra como força de trabalho, mas os sionistas simplesmente querem prescindir dos palestinos, querem se desfazer deles, expulsá-los, aprisioná-los” (MERUANE, 2019, p. 166).

Mesmo um ano depois da decisão do tribunal que permite aos moradores o desmantelamento de parte do cerco, nada acontece efetivamente. A quarta câmera quebra quando o caminhão de Emad se choca com a barreira – ele é hospitalizado em solo israelense e fica inconsciente por 20 dias, num hospital de Tel Aviv. Com as imagens do acidente de caminhão, de novo o letreiro: “A quarta câmera operou todo o ano de 2008” (CINCO..., 2011).

A quinta câmera filma sua internação e as visitas da família. Durante sua estadia ali, Israel faz sua grande ofensiva a Gaza. É o ano de 2008. Quando Emad volta do hospital, dois meses depois, ele vive o luto de Bil’in por Gaza. Agora, as imagens de *Cinco Câmeras Quebradas* são, por um momento, registros de dentro de casa, com as notícias televisivas e a recuperação do cineasta. A midiaticização internacional da cidade de Bil’in é, então, utilizada, de forma demagógica e populista, por alguns líderes e representantes políticos da Palestina, que passam a visitar o lugar com suas campanhas.

Figura 4. Colonato israelense chegando em Bil’in



Fonte: Reprodução/Frame extraído do filme *Cinco Câmeras Quebradas*.

Os registros da quinta câmera são os mais conflituosos. Além da recuperação de Emad e de autoridades palestinas em campanha, há o início da vinda do colonato israelense aos prédios construídos ali (engenharia iniciada em 2005). Phil, um habitante de Bil’in presente desde o início do documentário (adorado pelas crianças, sempre feliz e engajado

com as manifestações), é alvejado e morre em frente à câmera. Corte para a imagem do céu; pássaros voam em círculo.

A cidade está em luto. Os moradores choram e prestam as últimas homenagens a Phil. A voz de Emad avisa que, após o luto de semanas, a raiva chega, e esta, em suas palavras, “dispõe as pessoas a morrer” (CINCO..., 2011). O irmão de Phil, pelas noites, cola cartazes com a imagem de Phil, que passa a ser um mártir desse conflito para Bil’in. Os protestos se intensificam, prisões e mortes aumentam, e Soraya, esposa de Emad, para a câmera e questiona se o que acontece ali é responsabilidade também de tais imagens, desse exercício de filmar que fez de Bil’in internacionalmente conhecida.

Figura 5. Assassinato de Phil



Fonte: Reprodução/Frame extraído do filme *Cinco Câmeras Quebradas*.

As últimas ações filmadas pela quinta câmera aparecem em *slowmotion*¹⁷, talvez como forma de conclusão narrativa antes do letreiro, em tela preta, onde se lê: “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). Corte para Gibreel, deitado na grama, a tomar sol. Tem-se uma nova câmera, não informada no título, que é a câmera utilizada para o prólogo e o epílogo a ser descrito. Mais um ano se passa, e finalmente a decisão do tribunal é implementada: tratores começam a destruir a barreira. Gibreel vê tudo. Mas um novo muro, agora cimentado, é construído perto de Bil’in, e a resistência continua. As últimas imagens são desse muro de cimento e do aniversário de cinco anos de Gibreel.

¹⁷ Protestos, pessoas com raiva e moradores destruindo a barreira.

Figura 6. Gibreel observa o Muro

Fonte: Reprodução/Frame extraído do filme *Cinco Câmeras Quebradas*.

Depois, as mesmas imagens do início do filme: as câmeras quebradas em frente a Emad, e Gibreel sentado à porta de casa (onde a bandeira do Brasil está pintada). O efeito circular de montagem conclui o procedimento documental pós-registro¹⁸, visto que as câmeras filmaram de forma instintiva e descritiva, e só depois o material desses cinco anos foi colocado em montagem para o documentário que se produziu. O filme termina com Emad indo a Tel Aviv para retirar os pontos e finalizar o tratamento após o acidente. Sua família é autorizada a acompanhá-lo, e depois todos vão à praia (constantemente proibida aos palestinos, a depender do cenário político). Um último letreiro, sobre a sexta câmera (epílogo), aparece: “A sexta câmera testemunhou a primavera de 2010¹⁹. No último dia de filmagem da destruição do Muro, Emad foi atingido por uma granada de atordoamento, mas sua câmera não sofreu danos, e ele continua a filmar” (CINCO..., 2011). Créditos finais.

Bil’in e Budrus são aldeias agrícolas da Cisjordânia, e nos dois documentários se percebe a relação dos palestinos com a terra e a plantação. Cultivar oliveiras, por exemplo, é um tipo de memória, uma possibilidade de lembrar que existe a terra e que nela e por ela se constrói uma vida. Muitos dos entrevistados, nos dois filmes, explicitam essa relação poética e metafísica com a terra, o que pode caracterizar a afirmação de uma identidade e o desejo (também lembrança) de um lugar.

Últimas considerações

A instabilidade política no Oriente Médio, resultado de guerras civis, governos autoritários, segregação racial e de gênero, exploração de recursos naturais, como o petróleo, terrorismo, violação dos direitos humanos e múltiplos conflitos identitários e territoriais

¹⁸ Procedimento (ou método) que incorpora a infância de Gibreel e os conflitos postos de forma episódica, ou em blocos (as câmeras que quebram), mais a vocidade de Emad (narração de si).

¹⁹ Ano tido como o começo da Primavera Árabe.

fazem da região um local de luta por legitimidade, reconfiguração política e busca por direitos sociais. Alvo de xenofobia e intolerância, tanto entre os povos locais quanto na opinião pública internacional, o Oriente Médio tem, no cinema, uma forma de resposta simbólica e de representação em relação a suas sociedades, identidades e cenários políticos.

A pessoalidade de Emad na captação de seu espaço, em contraponto com a multiplicidade evidenciada em *Budrus*, remete à problemática da identidade e de uma identidade sem território. Através da voz e da câmera na mão, em um diário filmado por cinco anos, revela-se não só o presente momento, a realidade ali filtrada pela câmera, mas a construção de um passado que aos palestinos parece roubado. Documentários com essa natureza identitária e forte sentimento de comunidade (no caso de *Cinco Câmeras Quebradas*, com certa performance do dispositivo em primeira pessoa) não só demonstram um espaço real, mas fazem pensar o cinema documentário como resposta e voz da alteridade, em que o outro, já tão retratado pelos filtros culturais da ficção, tem uma forma não só de contrapartida, mas de perspectiva, de registro e de representação de si. *Budrus* e *Cinco Câmeras Quebradas* expõem, em conjunção com o manifesto político e a luta por direitos, todas essas questões que relacionam o ser com o lugar.

Viver é existir aqui e agora [...]; é sair nadando no aqui e no agora, não numa circunstância imaginária. Por isso deve nos parecer idiotice tudo o que não seja começar por aceitar alegremente a circunstância em sua efetiva realidade. Diante do que é fatal, a única coisa com sentido que se pode fazer é aceitá-lo. [...] A vida é sempre um lugar e uma data – é o contrário do utopismo e do ucronismo – ou dito de outro modo, a vida é, por si mesma, histórica (ORTEGA Y GASSET, 2019, p. 119).

A determinação metafísica do aqui e do agora, da aceitação circunstancial, dialoga diretamente e de forma oposta ao registro documental dos lugares. *Budrus* e *Bil'in* são lugares em que os habitantes são obrigados a aceitar uma circunstância – então, um estoicismo sistemático que lhes foi vinculado por outrem –, e ao mesmo tempo transformam o lugar Palestina com suas reivindicações mais do que justas. Nesses movimentos, ocorre uma estética, há uma oposição do ser em relação ao seu lugar (ao que acontece ali) e uma resposta de busca por representatividade e afirmação.

Segundo os orientalistas tradicionais, deve existir uma essência – às vezes até claramente descrita em termos metafísicos – que constitui a base comum e inalienável de todos os seres considerados; essa essência é tanto “histórica”; pois remonta a aurora da história, como fundamentalmente a-histórica, pois transfixa o ser, o “objeto” de estudo, dentro de sua especificidade inalienável e não evolutiva, em vez de defini-lo como todos os outros seres, Estados, nações, povos e culturas – como um produto, uma resultante das forças que operam no campo da evolução histórica (SAID, 2007, p. 146).

Neste texto, não se interpreta e tampouco se busca uma essência árabe, como se houvesse um ser ideal para a região do Oriente Médio – isto seria não só um erro metodológico como um passo em direção ao racismo. As questões metafísicas aqui trabalhadas apontam a

relação inteligível do ser com seu espaço e as consequências da sua retirada (ou tentativa de retirada). Tais consequências não são uma característica de um povo ou de uma etnia, mas são comuns em toda razão e cultura humanas; todos se relacionam com o lugar de forma afetiva e política, incluso poética, a emprestar aqui as epistememes de Gaston Bachelard (1961), para quem o espaço não está em lugar nenhum se não houver a imaginação. Os documentários apresentados tentam a criação de imagens para o conflito e um dos resultados é também o registro da experiência árabe em defesa do lugar e de poder ser nesse lugar, fato que gera questões de ordem metafísica. E, para reiterar, a metafísica está para o texto no que diz respeito às nossas relações universais com o lugar (isto sim pode ser lido através da metafísica), e não no desenho essencial (primeiro e imutável) de uma identidade ou cultura, o que seria impossível, visto que estes conceitos são do campo empírico da história e da política.

Por fim, estar em regiões de conflito afeta a vida íntima dos indivíduos, e talvez uma das condições mais radicais que alguém pode sofrer seja a experiência da guerra, algo que sempre perseguiu os palestinos. Tal perseguição, conforme Said (2007), existe desde a época do colonialismo europeu, e seus movimentos para imaginar uma geografia e uma taxonomia orientais, que transformam o leste em outro, estranho, não familiar e que, por vezes, o desumaniza.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? *Revista Outra Travessia*, Florianópolis, n. 5, p. 9-16, set. 2005.

AMARAL, Diego Granja do. Narrar as ruínas: por uma hermenêutica do conflito. *Sessões do Imaginário*, Porto Alegre, v. 22, n. 38, p. 28-42, 2017.

ARISTÓTELES. *Metafísica*. São Paulo: Edipro, 2012.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares*: introdução a uma atropolia da sobremodernidade. Lisboa: 90 Graus, 2005.

BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France, 1961.

BUDRUS. Direção: Julia Bacha. Produção: Ronit Avni, Jehane Noujaim. Palestina, Israel, Estados Unidos: Just Vision Films, 2009. Disponível em: <<https://tinyurl.com/4b7fkx42>>. Acesso em: 21 ago. 2022.

CHION, Michel. *The voice in cinema*. New York: Columbia University Press, 1999.

CINCO Câmeras Quebradas. Direção: Emad Burnat, Guy Davidi. Produção: Christine Camdessus, Serge Gordey, Emad Burnat, Guy Davidi. Palestina, França, Israel: Kino Lorber, 2011. Disponível em: <<https://tinyurl.com/38dre9pe>>. Acesso em: 21 ago. 2022.

COMOLLI, Jean-Louis. Sob o risco do real. In: _____. *Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: UFMG, 2008. p. 169-178.

HARVEY, David. *Espaços de esperança*. São Paulo: Loyola, 2004.

MERUANE, Lina. *Tornar-se Palestina*. Belo Horizonte: Relicário, 2019.

NAFICY, Hamid. *An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking*. Princeton: Princeton University Press, 2001.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005.

ORTEGA Y GASSET, José. *Lições de metafísica*. Campinas: Vide, 2019.

SAID, Edward W. *A questão da Palestina*. São Paulo: Unesp, 2012.

_____. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2011.

_____. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SWEDENBURG, Ted. Saida Sultan/Danna International: Transgender Pop and the Polysemiotics of Sex, Nation, and Ethnicity on the Israeli-Egyptian Border. In: ARMBRUST, Walter (Ed.). *Mass mediations: new approaches to popular culture in the Middle East and beyond*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2000. p. 88-119.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: Difel, 1983.

_____. *Topofilia: um estudo da percepção, atitude e valores do meio ambiente*. São Paulo: Difel, 1980.

Jamer Guterres de Mello

Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (UAM). Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com estágio doutoral pela Universitat Autònoma de Barcelona (Espanha) e pós-doutorado pela UAM.

Jansen Hinkel

Doutorando e mestre em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi (UAM). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Graduado em Cinema e Vídeo pela Faculdade de Artes do Paraná (Unespar). Autor dos livros *Paragrafias* (2020) e *Se o tempo não fechar nós iremos ao cinema* (2021).