DOI: 10.25768/1646 - 477x.n40.03

A questão da Palestina sob o registro documental: discursos, testemunhos e contra-narrativas sobre a crise humanitária na Palestina em *Al Nakba* e *Nascido em Gaza*

José Augusto Mendes Lobato*

Resumo: Neste trabalho, propomos debater a dimensão ética e política do documentário como narrativa de alteridade por meio da análise da dinâmica imagética e da representação da Palestina em *Al Nakba* (Al Jazeera, 2008) e *Nascido em Gaza* (2014). Identificamos nas obras a combinação de ênfases testemunhal e expositiva, a oposição à retórica orientalista e a formulação de imagens complexas de alteridade.
Palavras-chave: Palestina; Gaza; narrativa de alteridade; documentário; contra-narrativa.

Resumen: En este trabajo, discutimos la dimensión ética y política del documental como narrativa de la alteridad a través del análisis de la dinámica de imágenes y de la representación de Palestina en *Al Nakba* (Al Jazeera, 2008) y *Nacido en Gaza* (2014). Identificamos en las obras la combinación de énfasis testimonial y expositiva, la oposición a la retórica orientalista y la formulación de imágenes complejas de alteridad.
Palabras clave: Palestina; Gaza; narrativa de la alteridad; documental; contranarrativa.

Abstract: This article discusses the ethical and political dimension of documentary as a narrative of alterity through the analysis of image dynamics and representation of Palestine in *Al Nakba* (Al Jazeera, 2008) and *Born in Gaza* (2014). We identify in these films the combination of testimonial and expository approaches, an opposition to Orientalist rhetoric, and the formulation of complex images of alterity.
Keywords: Palestine; Gaza; narrative of alterity; documentary; counter-narrative.

* Universidade Anhembi Morumbi (UAM), Escola de Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM-UAM). 03164-000, São Paulo-SP, Brasil. E-mail: gutomlobato@gmail.com.

Submissão do artigo: 13 de fevereiro de 2026. Notificação de aceitação: 4 de maio de 2026.

Résumé: Dans cet article, nous examinons la dimension éthique et politique du documentaire comme narration de l'altérité, à travers l'analyse des dynamiques visuelles et représentations de la Palestine dans *Al Nakba* (Al Jazeera, 2008) et *Born in Gaza* (2014). Nous avons identifié dans ces documentaires une combinaison d'approches testimoniales et explicatives, une opposition à la rhétorique orientaliste et la formulation d'images complexes de l'altérité.
Mots-clés: Palestine; Gaza; narrative de l'altérité; documentaire; contre-narratif.

Introdução: o documentário e a questão da alteridade

Quando do início da produção deste trabalho, em busca de dados consolidados sobre a mais recente crise humanitária vivida na faixa de Gaza – território palestino sob constantes ataques, bloqueios e operações militares israelenses –, deparamo-nos com a seguinte notícia: "Ataque de Israel mata 59 palestinos que esperavam por comida em Gaza"[1]. Junto de outros 200 feridos, 20 dos quais em estado grave, esta ocorrência, classificável como crime de guerra, é apenas uma entre dezenas de evidências recentes do agravamento dos conflitos entre Israel e Palestina, que vêm, nas últimas décadas, sendo um dos principais focos de crises migratórias no Oriente Médio (ACNUR, 2025).

Em dados mais atuais, os desdobramentos sobre a crise em Gaza apontam para um contraste: de um lado, um aumento do reconhecimento do Estado da Palestina pelos Estados-Membros das Nações Unidas (atingindo o patamar de 150 países ao final de 2025), em feito mais simbólico do que efetivo; e, de outro, estimativas de mais de 75 mil pessoas mortas desde outubro de 2023 em Gaza como consequência da ofensiva israelense, sendo 22,8 mil crianças e jovens abaixo de 18 anos[2], o que demonstra uma operação denunciada como de limpeza étnica por diversos organismos internacionais – e que segue ativamente em curso, com recentes amplificações do conflito para o sul do Líbano e um impacto significativo sobre as vidas de jovens civis sem qualquer conexão com movimentos armados. O crescente debate público sobre o movimento sionista e seus objetivos atrelados à investida militar e territorial sobre a faixa de Gaza e a Cisjordânia têm, igualmente, ganhado corpo. Já na Cisjordânia, a imposição pelas armas se soma à invasão territorial: o Observatório de Assentamentos da organização israelense Peace Now reconheceu em 2025 86 novos assentamentos israelenses construídos na região, além de mais de 30 aprovados em 2026. Consideradas ilegais sob a lei internacional e inclusive pela regulação israelense, essas incursões sobre a Palestina fragmentam ainda mais seu território e impõem controles militares às cidades e vilas[3].

1. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/israelenses-matam-a-tiros-palestinos-que-esperavam-por-comida-em-gaza/>. Acesso em 15 mai. 2025.
2. Disponível em: < https://www.publico.pt/2026/02/19/mundo/noticia/estudo-independente-estima-total-75-mil-mortos-gaza-16-meses-guerra-2165353>. Acesso em 18 mai. 2026.
3. Disponível em: < https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/israel-aprova-secretamente-mais-de-30-novos-assentamentos-na-cisjordania/>. Acesso em 16 mai. 2026.

Iniciamos este texto mobilizados por esses fatos e pela preocupação de compreender de que maneira, e com qual complexidade e compromisso ético, são formulados discursos, representações e narrativas sobre as condições de vida das populações residentes na faixa de Gaza. A complexidade dos fatores geopolíticos associados à recente crise – que eclodiu após um ataque do braço militar do grupo Hamas a Israel, ao final de 2023, levando este país a invadir e bombardear as principais cidades do território palestino –, somada à gravidade das consequências imediatas (dentre as quais se destacam o aumento da fome e a falta de água potável e condições sanitárias) e ao deslocamento forçado de mais de 280 mil pessoas, torna particularmente urgentes as reflexões sobre uma *ética da mediação* (Silverstone, 2002) aplicada à narrativa documental.

Trabalhamos a partir do conceito de *narrativa de alteridade* (Lobato, 2017) para observar a circulação social e a produção de sentido desses enunciados cujo conflito e cujo desenvolvimento se ancoram à ideia de descobrir e "traduzir" o outro. Entendemos que, nos registros da cultura audiovisual contemporânea, este campo é particularmente eficaz na proposição de enunciados, fabulações e contra-narrativas (Bhabha, 1998) capazes de evidenciar violações de direitos e dar impulso a relatos e testemunhos que problematizem como conflitos contemporâneos transcorrem no Oriente Médio e no Sul Global. No caso da imagem documental, há diversos desdobramentos deste debate: de um lado, o reconhecimento do poder de registro e também da incompletude dessa captação do real, algo recorrente desde os primeiros cinemas (Michaud, 2014; Bazin, 1991); de outro, uma atenção crescente às políticas de identidade e às afirmações históricas sobre grupos, povos e comunidades, como parte dos modos de manifestação de "vozes políticas" no documentário contemporâneo (Nichols, 2005a), e de uma ecologia visual marcada pela complexidade das imagens, sempre vistas no plural e em combinações de sentido (Català, 2005).

Integrada a uma pesquisa mais ampla sobre o fenômeno de midiatização da alteridade na cultura audiovisual, a reflexão que propomos neste texto envolve a dimensão ética, política e humana do documentário como narrativa de alteridade, com foco em entender como a produção de sentido instiga abordagens complexas do real e é capaz de mobilizar leituras contra-narrativas sobre o outro. Para isso, examinamos as obras *Al Nakba* (série documental produzida pela Al Jazeera, divulgada em 2008) e *Nascido em Gaza* (Espanha, 2014, dir. Hernán Zin) e as cruzamos às reflexões dos autores que discutem a mobilização de identidades e alteridades na cultura midiática, bem como as necessidades de uma ética da mediação capaz de prover ao documentário um compromisso político com a reafirmação de direitos o combate à violência étnica.

No eixo de depuração da estrutura narrativo-discursiva das obras, nosso foco está em três estratégias identificadas (Lobato, 2017) como recorrentes nas narrativas de alteridade: a retórica testemunhal, a abordagem histórico-expositiva e a singularização do outro, procedimentos que visam à demarcação da diferença e ao mesmo tempo propõem sua tradução. Além disso, analisamos diferenças entre as obras, de seus métodos e estratégias de abordagem às suas formas de contextualização do

conflito, a fim de investigar de que modo suas leituras ultrapassam ou não a abordagem orientalista (Said, 1990) e propõem abordagens imagético-visuais marcadas pela complexidade.

O que buscamos nas imagens e narrativas: o(s) Outro(s) a serem vistos

Em um célebre ensaio sobre a fotografia e seu potencial de fazer reverberar e circular o registro de conflitos, Susan Sontag (2003) denuncia o etnocentrismo que rege o modo como o Ocidente, via imagens, lida com a alteridade. Sua observação atenta das coberturas de guerras produz análises que evidenciam três aspectos: como a fotografia ganha força de verificação e atestação da materialidade do mundo, ancorada no registro estático; como o ato fotográfico é revestido de certo compromisso com o ato de revelar o não conhecido, com implicações éticas quando se fala das imagens de dor; e, o mais importante, como os regimes de percepção dessas imagens não consideram a existência do outro-como-receptor das imagens em seu processo de fabricação. Em suas palavras:

> A exibição, em fotos, de crueldades infligidas a pessoas de pele mais escura, em países exóticos, continua a promover o mesmo espetáculo, esquecida das ponderações que impedem essa exposição quando se trata de nossas próprias vítimas da violência; pois o outro, mesmo quando não se trata de um inimigo, só é visto como alguém para ser visto, e não como alguém (como nós) que também vê. Porém, sem dúvida, o soldado talibã ferido que implora pela sua vida (...) também tinha esposa, filhos, pais, irmãs e irmãos, alguns dos quais podem, um dia, topar com fotos coloridas do seu marido, pai, filho e irmão ao ser massacrado — se é que já não as viram (Sontag, 2003: 63).

Por ora, dediquemo-nos a refletir sobre a ideia de um "outro a ser visto". Este é, sabemos, um processo de natureza profunda que rege de modo mais geral todos os procedimentos da linguagem e da representação – cuja função é articular sensos de identidade e pertença e, por lógica, produzir a alteridade como duplo-lógico, no seio da tradução e da performatividade das culturas e dos modos de existência (Bhabha, 1998). Como nos sinaliza Moscovici (2003: 35), nós "pensamos através de uma linguagem; nós organizamos nossos pensamentos, de acordo com um sistema que está condicionado, tanto por nossas representações, como por nossa cultura" – e esse processo está intimamente ligado à produção das representações sociais, concebidas como pontes para a compreensão da realidade e seus fenômenos. Dentro dessa dinâmica, a partilha de sistemas de classificação, imagens e descrições sobre o mundo permite aos sujeitos interagir com o ambiente ao redor – e esta interação supõe, sempre, o encontro com o outro, com o não familiar e com o não desconhecido. Não à toa, Moscovici dirá que "todas as interações humanas, surjam elas entre duas

pessoas ou entre dois grupos, pressupõem representações" (Moscovici, 2003: 40), e que "as representações se tornam, para nós, quase 'objetos materiais'" (Moscovici, 2003: 40).

A teoria das representações sociais em Moscovici delimita, na cognição, um procedimento que é invariavelmente ligado às manifestações da linguagem – veículos por excelência da representação. A finalidade de todas as representações, diz o autor, "é tornar familiar algo não familiar, ou a própria não familiaridade. (...) os universos consensuais são locais onde todos querem sentir-se em casa, a salvo de qualquer risco, atrito ou conflito" (Moscovici, 2003: 54). Podemos apreender, a partir de Moscovici, que a relação de alteridade é fundante das operações da linguagem e do pensamento e é operada nas representações como uma dinâmica de familiarização: usamos estas para entender o desconhecido, percebendo fatos, pessoas e objetos com base em paradigmas anteriores de base consensual e/ou prescritiva.

Adicione-se, ainda, que o autor reconhece a não familiaridade como um elemento desestabilizador e intrigante para pessoas e comunidades, que "ao mesmo tempo, as alarma, as obriga a tornar explícitos os pressupostos implícitos que são básicos ao consenso" (Moscovici, 2003: 56). É o esforço que acreditamos ser especialmente visível em *Al Nakba*, produção documental de uma emissora distanciada dos polos ditos ocidentais de conteúdo informativo-jornalísticos, cuja natureza contra-narrativa nos leva a questionar raízes do discurso orientalista sobre as fundações de uma identidade palestina, por exemplo; e, em *Nascido em Gaza*, que extrapola as imagens-chave do conflito naquele território ao centrar seu olhar sobre as crianças vítimas da violência, em uma organização discursiva que, fundada sob a identificação primordial com a infância, expõe em sua retórica visual os contrastes entre esta vivência e os horrores da guerra.

As reflexões de Moscovici são particularmente ricas, ainda, se observarmos a literatura dos estudos culturais e pós-coloniais, nos quais as ideias de representação, narrativa e identidade são intrinsecamente ligadas a jogos de oposição, disputas simbólicas, regimes de visibilidade e configurações da relação identidade-alteridade a partir de determinantes geopolíticos, sociais e culturais. Em Hall (2001), por exemplo, encontramos o conceito de "narrativa da nação" como operador a partir do qual se pode examinar todo tipo de produção de histórias sobre culturas, povos e Estados que fundamentam sua especificidade e determinam suas fronteiras (materiais e simbólicas). Reconhecendo que "a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia" (Hall, 2001: 13), Hall atesta que a multiplicação de sistemas de representação e a globalização nos fazem ser "confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar - ao menos temporariamente" (Hall, 2001: 13).

Essa ideia de uma crise de identidade do sujeito se baseia, à luz das ciências da linguagem, em um entendimento de que a produção de si – e do outro – é consequência direta da busca de fixação de sensos de pertencimento e identificação, operados basicamente por narrativas e operações discursivas; operação esta que temos associado a certa transposição do processo interior do sujeito para as imagens de alteridade nas mídias, reproduzindo, de modo problemático, algumas das ope-

rações que efetuamos em experiências não mediadas. Entretanto, a materialidade das relações de deslocamento, migração e hibridização de culturas do século XX coloca tais posições em xeque. A ênfase nas *tradições*, um dos eixos da narrativa da nação, por exemplo, deve, segundo o autor, ser entendida de modo atualizado como fenômeno de *tradução* – em que pessoas deslocadas de seu eixo de identidade social "são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades" (Hall, 2001: 88), não sem envolver violências, fruto dos processos coloniais (Fanon, 1968), que conduzem por sua vez ao deslocamento, crise e despersonalização dos sujeitos submetidos à violência colonial – a exemplo do que ocorre com o povo palestino, cujas representações no documentário aqui examinamos.

As discussões que propomos sobre o fenômeno da tradução cultural estão em Homi Bhabha (1998), um importante pensador a recolocar a questão da alteridade no mundo contemporâneo. Segundo o autor, "existir é ser chamado à existência em relação a uma alteridade, seu olhar ou *locus*" (Bhabha, 1998: 75), e tal processo é operado em instâncias políticas e performativas por meio do que denomina "identidades essencialistas", formuladas em um esforço desesperado de se apegar a uma tradição sempre exposta à fragmentação, à dúvida e à heterogeneidade do social.

Para Bhabha, os processos de identificação, narração e tradução devem ser examinados à luz do olhar ocidental sobre o mundo – da produção do próprio sujeito e dos Estados-Nação do Ocidente como formulações a partir das quais se observa o outro, aludindo à força das representações sociais (como já abordamos a partir de Moscovici) de fixar tais posições. A necessidade de "ser para um Outro", chave da identificação, diz-nos o autor, "implica a representação do sujeito na ordem diferenciadora da alteridade" (Bhabha, 1998: 76). Com isso, a identificação se configura como o "retorno de uma imagem de identidade que traz a marca da fissura no lugar do Outro de onde ela vem" (Bhabha, 1998: 77).

O movimento dialético da identidade, da alteridade e de suas fronteiras frágeis é um lugar de onde se pode observar os reflexos tardios do colonialismo e da colonialidade e suas reverberações nos documentários sobre o Estado Palestino: ao se reduzir a binarismos discursivamente fixados, apaga complexidades, reduz o Outro a um oposto, modula fronteiras artificiais sobre este e, como diz Bhabha, assinala a individualidade da nação, em um mecanismo de autoproteção. Entretanto, para o autor, tais movimentos não explicam a complexa relação das identidades em nosso tempo, uma vez que a alteridade emerge mesmo das construções que supomos familiares; a tradução é, além de necessária, *inevitável, dada como certa*. "O problema não é simplesmente a 'individualidade' da nação em oposição à alteridade de outras nações. Estamos diante da nação dividida no interior dela própria, articulando a heterogeneidade de sua população" (Bhabha, 1998: 209).

É nesse registro que Bhabha nos traz a noção de *contra-narrativa* como um caminho de compreender as rupturas, fragmentações e os dissensos que emergem em resposta às narrativas de identidade classicamente estabelecidas. Para o autor, contra-narrativas – e entendemos aqui não apenas as histórias em si, mas também os processos contra-narrativos que revertem e operacionalizam novas formas de he-

gemonia – servem fundamentalmente para evidenciar a fratura das identidades; problematizam a "questão da alteridade do povo-como-um" (Bhabha, 1998: 213). Em suas palavras, as contra-narrativas da nação "que continuamente evocam e rasuram suas fronteiras totalizadoras (...) perturbam aquelas manobras ideológicas através das quais 'comunidades imaginadas' recebem identidades essencialistas" (Bhabha, 1998: 211).

Desse modo, entendemos que o "outro a ser visto" reverbera as questões atreladas à linguagem, ao pensamento e à natureza das representações e narrativas identitárias, que nos convocam a formular um senso de Eu/Nós e desenhar outro(s) a partir do(s) qual(ais) nos posicionamos e em relação ao(s) qual(ais) nos opomos ou diferenciamos. Não é exclusivo, podemos concluir, das imagens de conflito resgatar o sentido da alteridade como, para além de uma forma relacional, algo a ser visto, percebido, traduzido, interpretado ou consumido; todos os processos e manifestações da linguagem projetam para fora de nossas mentes nossa inquietude diante do desconhecido e produzem um tipo possível de tradução do que não conhecemos, sempre com vistas à familiarização.

Se, tomando as palavras de Frantz Fanon (1968: 186), considerarmos que a cultura "não tem nunca a diafaneidade do costume" e "foge de toda simplificação", de que servem os esforços de narrá-la e representá-la por textos, sons, imagens? Acreditamos, a rigor, que a incompletude das narrações de identidade não elimina nossa necessidade de visualizar o outro, por vezes inacessível na experiência concreta imediata; acreditamos, ainda, no compromisso com uma *ética da mediação*, que, conforme Silverstone (2002), seja capaz de fazer reconhecer os limites do processo representacional e permita aos narradores ter genuíno senso de responsabilidade para com o(s) outro(s) sob contemplação nos processos midiáticos.

Também nos parece sensato ponderar que, embora as imagens tenham um potencial gradativo de saturar a visão e nos dessensibilizar, há nos registros da cultura audiovisual contemporânea um lugar de enunciação poderoso para produções contra-narrativas que evocam contradições sociopolíticas, denunciam violências e viabilizam o registro de questões que assolam a humanidade em leituras desinstrumentalizadas e complexas.

As imagens propostas em *Al Nakba* e *Nascido em Gaza*, como procedimentos que acreditamos ser contra-narrativos e voltados a uma re-visibilização do trauma colonial e da violência do sionismo sobre a população autóctone da Palestina histórica, nos parecem ser um novo campo de saturação. Como discutiremos em mais detalhe à frente, sua linguagem é de contrastes: ao invés de imagens amplas, grandes planos abertos ou recortes ampliados de um território espacialmente cercado e delimitado pelas forças de Israel, a Palestina traduzida em *Nascido em Gaza* emerge em recortes do cotidiano – crianças brincando em um parque, uma garota que teve seu rosto desfigurado, um pedido de auxílio psicológico após viver o trauma da morte de entes próximos –, como que fragmentando um discurso uno e coeso sobre o Oriente Próximo (nos termos de Edward Said) justamente para re-propor sua compreensão e visualização.

Com outra proposição narrativa, *Al Nakba* recorre amplamente às imagens de arquivo – procedimento que examinaremos a seguir em maior detalhe – para ressignificar imagens recentes do que antes eram territórios Palestinos invadidos por Israel na catástrofe de 1948; tal movimento, entretanto, alia depoimentos de sobreviventes e especialistas e reconstituições ao contraste com as imagens do que hoje são apresentadas como cidades israelenses. A retórica de estranhamento, como veremos, se soma às figurações testemunhais para compor *Al Nakba* como força contra-narrativa, no que nos parece ser um compromisso ético-político para com a revelação de uma alteridade fundamental, não demolida com a transformação do território palestino pelo estabelecimento de Israel.

Figuras 1 a 3. No topo, à esquerda: em *Nascido em Gaza*, Hamada, que sobreviveu com três amigos aos ataques, mostra onde estava em um dos bombardeios; ele solicita à equipe de filmagem posteriormente auxílio para obter tratamento psicológico, em cena que alterna planos fechados dos garotos entre escombros. À direita, no topo, e abaixo, imagens do quarto episódio de *Al Nakba* que exibem imagens atuais de Safaria, uma das vilas descaracterizadas da Palestina hoje integradas ao território israelense; e uma placa com o indicativo de localidade em Nazaré para onde refugiados palestinos fugiram, após ser expulsos dos vilarejos.



Fonte: frames do filme (autor).

Operações contra-narrativas como essas nos parecem vestígios singulares de uma propensão à alteridade nas imagens de uma região sob conflito há décadas, que tensionam as fronteiras impostas e expõem as sobrevivências e a memória de um território sob constante ameaça. É no seio da cultura audiovisual, afinal de contas, que nos tornamos dependentes da mediação para ter experiências vicárias de contato com territórios cujos conflitos (provavelmente) jamais veremos de perto.

Acreditamos que *Al Nakba* e *Nascido em Gaza* carregam, a despeito de suas diferenciações estilísticas a serem cotejadas, uma proposição ético-política de caráter contra-narrativo. Uma "ética da mediação" (Silverstone, 2002) é aqui aventada por meio da combinatória de uma observação sistemática da História oficial contrastada à memória e ao testemunho, com ênfase em registros visuais centrados nos sujeitos, no protagonismo de sobreviventes da diáspora palestina e, oscilando entre modos expositivo e observacional, na alternância de imagens e documentos de arquivos e relatos de vítimas do passado e do presente. É com base nesse primeiro e breve percurso sobre a questão da alteridade na linguagem que chegamos à cultura audiovisual e, mais especificamente, ao documentário – nos aproximando mais do objeto empírico deste texto.

Imagens, relações e experiências de alteridade no documentário

A questão da alteridade é subjacente aos diversos métodos de análise historiográfica, semântica ou de circulação dos objetos da cultura audiovisual. Aqui, fundamo-nos na ideia, muito ancorada no pensamento de Flusser (2007; 2008) e em Crary (2012), de que a imagem mobiliza modos específicos de ver, apreciar e experimentar o mundo, além de produzir lógicas de pensamento e observação distintas, sobretudo no contexto da Modernidade e com a emergência das tecnologias de registro de imagens e de campos como o do documentário.

Propondo uma arqueologia voltada à explicação da cultura visual emergente a partir do século XIX, Jonathan Crary (2012) sinaliza que o "problema do observador" deve ser objeto de uma análise da visão e de seus efeitos, sendo este sujeito "a um só tempo produto histórico e lugar de certas práticas, técnicas, instituições e procedimentos de subjetivação" (Crary, 2012: 15) no contexto da Modernidade.

O autor identifica que o observador moderno é um sujeito cuja visão é regulada em um "sistema de convenções e restrições" que vai além das práticas de representação, abarcando também relações sociais e discursivas (Crary, 2012: 15). Para o autor, o estímulo sensorial propiciado pelas tecnologias de imagem que, antes da fotografia, propunham modos de consumo visual – sendo o melhor exemplo o estereoscópio – irão produzir uma nova funcionalidade da visão na sociedade industrial.

> Uma vez que a visão se realocou na subjetividade do observador, abriram-se dois caminhos entrelaçados. Um levou as múltiplas afirmações de soberania e autonomia da visão, oriundas desse corpo dotado de novos poderes, como, por exemplo,

> no modernismo. O outro caminho foi no sentido da normatização e da regulação crescentes do observador, que provêm do conhecimento do corpo visionário, em direção a formas de poder que dependiam da abstração e da formalização da visão. Importa constatar como esses caminhos se cruzam continuamente e com frequência se sobrepõem no mesmo terreno, entre as incontáveis localizações nas quais se produzem, em sua diversidade, os atos concretos da visão (Crary, 2012: 147).

O pensamento do autor estabelece certa discursividade para as imagens e contribui a nossa reflexão sobre a alteridade; reitera o caráter normativo do consumo de imagens, atrelando estas a maquinarias estratégicas de regulação do que há a ver e, sobretudo, dos modos de ver, algo particularmente sensível quando tratamos de imagens do não familiar. Complementamos esta discussão, também, com a filosofia da imagem de Vilém Flusser (2007), que estabelece importantes distinções entre os modos de pensar e experimentar o mundo pelas imagens. A partir de um movimento dialético – imagens podem substituir os fenômenos que pretendem explicar, suplantando o processo pedagógico do código visual pela constância de visualização –, o autor identifica que "o propósito das imagens é dar significados ao mundo, mas elas podem se tornar opacas para ele, encobri-lo e até mesmo substituí-lo (Flusser, 2008: 142).

Não é difícil associarmos o que Flusser e Crary nos dizem sobre a situação de produzir e apreciar imagens, bem como sobre as influências do controle social e das tecnologias de registro na cultura visual, à relação de alteridade, que se funda essencialmente em uma lógica de familiarização, de busca de consensos, de marcação de fronteiras entre o Eu/Nós e o outro, resultando por vezes em uma experiência vicária.

Examinar a questão da alteridade na cultura audiovisual perpassa a compreensão de posições por meio das quais usamos imagens para descrever, explicar, traduzir e compreender o não familiar. Nesse quesito, a tradição documentária ocupa lugar fundamental; fonte e origem das primeiras formas cinematográficas, é ainda hoje espaço privilegiado para examinarmos o uso das imagens para, mais que viagens ou explorações, estabelecermos conexões com o mundo dos outros – o *mundo do outro a ser visto*.

Desde suas origens, o cinema se apresenta como uma experiência exploratória (Bazin, 1991), nascida em uma ambição – tipicamente moderna e ligada ao observador agenciado de que nos fala Crary – de controle ou visualização totais. Trata-se de uma utopia em parte superada, mas nem por isso apagada de uma ontologia da imagem documental, cuja gênese, coetânea à do cinema como um todo, se conecta ao compromisso de promover a experiência de alteridade.

Aqui, há um movimento dialético: de um lado, as narrativas factuais que exibem lugares, paisagens socioculturais e modos de vida encantam e mobilizam o desejo espectatorial pela lógica do acesso ao desconhecido; de outro, joga-se com esse mesmo desejo enquanto se revela como mise-en-scène, construção representa-

cional, operação discursiva por excelência que, de dominadora da realidade, passa a ser vista como incompleta, sujeita ao risco (Comolli, 2008), falha e parcial; um enquadramento possível, incapaz de captar o todo do mundo da vida e assim percebido pelo espectador mais engajado.

Seguindo os raciocínios de Comolli, somos provocados a pensar o documentário em termos de suas propriedades, mais ou menos aplicáveis ao cinema em geral. Uma das principais é ser, em essência, um pensamento por imagens; a saber, de uma construção que ao mesmo tempo revela certa capacidade de domínio utópico da realidade e, e aqui está a verdadeira ontologia, sua capacidade de *revelar o não visível*, revolver as relações de poder, os regimes de visibilidade-invisibilidade e as contestações e controles sobre um certo *discurso sobre o real*, que se revela por meio da mise-en-scène e da representação. A rigor, filmes, diz-nos Comolli, permitem ao espectador "colocar-se em alerta, colocar-se em dúvida, desafio", em um processo no qual podemos não só acessar um certo discurso, mas também as condições e contradições de sua elaboração. "Ver o que não vimos, compreender o que não compreendemos, não acreditar que tenhamos podido acreditar" (Comolli, 2008: 270) são condições espectatoriais diante do documentário que se distinguem daquelas da ficção:

> (...) O caminho do espectador em um filme documentário é o inverso daquele da ficção: trata-se, para ele, de duvidar de tudo o que parece estabelecido, de perceber a representação como uma realidade que se sobrepõe à realidade de referência para rivalizar com ela, transformá-la, miná-la ou colocá-la em dúvida. Partir do engodo (identidade ou conformidade da representação com a coisa representada) para ir em direção ao questionamento do engodo. À descrição das situações, que se coloca vantajosamente sob a mais enganadora das palavras de ordem - "objetividade" -, preferir a desmontagem dos processos que compõem ou decompõem essas situações (Comolli, 2008: 274).

A discussão de Comolli se realiza em outros textos que associarão o documentário a um processo de captura de uma "verdade da filmagem" (Coutinho, 2012) ou mesmo à constituição de vozes que, uma vez estruturadas como discurso e mise-en-scène, devem evidenciar seus limites e pontos de vista. Nichols associa a voz dos documentários a uma estratégia construtiva "que, no texto, nos transmite o ponto de vista social, a maneira como ele nos fala ou como organiza o material que nos apresenta" (Nichols, 2005a: 50). Trata-se, portanto, de um "padrão intangível", segundo o autor, que se forma a partir dos códigos do filme e marca presença em todos os modos narrativos do documentário – inclusive os que supostamente buscam minimizar essa voz, como nas obras observacionais.

Acreditamos que a força de uma ética da mediação de alteridade no documentário reside propriamente nessa estesia inerente ao não-reconhecer, ao descobrir, ao deixar-se invadir pela alteridade. A saber, no reconhecimento de sua proposição ético-política, nos porquês de seus artifícios. Em função disso, é importante refle-

tirmos sobre alguns tensionamentos entre modos como o documentário expositivo – que, como veremos, marca presença de forma notável em *Al Nakba*, apesar de sua introdução testemunhal, breve e que falseia o real regime de discurso ali posto – e o observacional. Nichols propõe que documentários autorreflexivos, muito comuns em um contexto tardio do século XX, são uma forma de revelar "como se constroem as representações, a voz sobreposta do diretor com intervenções didáticas, explicando como e por que se fez o filme" (Nichols, 2005a: 49), sendo parte de seu amadurecimento como gênero narrativo-discursivo.

No campo expositivo, o predomínio da "voz de Deus" (autoritária, especialista, onisciente – *fantasmática* mesmo, em acepção lacaniana) evidencia a retórica que imagens e sons por vezes apresentam de formas ambivalentes e ambíguas; não à toa, trata-se de método consagrado pelo documentário jornalístico e pelas grandes reportagens televisuais. Já modos associados ao Cinema Direto e ao *cine verité*, na metade do século, caminharão em território distinto: propõem assumir a polissemia das imagens e a incapacidade de dominar o real discursivamente, contentando-se por mostrá-lo (como ocorre no modo observacional) ou revelar os diálogos, implicações e interações entre o realizador e o mundo, a exemplo do esquema do documentário participativo. De um modo ou de outro, aqui reduz-se a voz onisciente e assume-se que o mundo – o imponderável, o surpreendente, o risco do real (Comolli, 2008) – é a fonte de suas próprias explicações possíveis, cabendo ao espectador um lugar mais ativo nessa interpretação, como uma espécie de sujeito forte no processo de recepção. Sobre este movimento, e em específico sobre obras observacionais – que têm em *Nascido em Gaza* um exemplo híbrido, combinando documentário observativo e filme de entrevistas –, há também possibilidades de trabalhar o ambíguo e o polissêmico por meio de um "testemunho de ausência" que é, em verdade, a própria marca da presença do olhar do documentarista:

É nesse território de imagens e discursos ora categóricos, ora ambíguos, que o espectador é convidado à dúvida, a colocar seu mundo e o mundo ora representado em crise. Esse contexto nos faz reconhecer as imagens de alteridade no documentário como lugares propícios à experiência do dessemelhante, do confronto de representações e/ou de suas revisões e reconstruções. Esse movimento estilístico que se reflete nas vozes documentais, sabe-se, ocorre em diálogo com as transformações no campo das identidades e das experiências de coletividade e pertença típicas da globalização e do que alguns autores denominam uma cultura ou sociedade pós-moderna / moderna tardia, marcada pelos processos de fragmentação ou descentramento do sujeito (Hall, 2001; Jameson, 2006; Ianni, 2000). Forma novas estruturas de problematização do local, do regional e do intersubjetivo, que ganham protagonismo no documentário contemporâneo e revelam a alteridade de suas imagens. "Surge o sentimento de identidade híbrida e experiência diaspórica, que não se encaixa confortavelmente nas categorias existentes de identidade social. Uma lacuna, ou ordem de grandeza", diz-nos, em outro escrito, Nichols (2005b: 204), refletindo sobre os

vieses das identidades do documentário. Em sua visão, neles a identidade "deve ser negociada entre categorias, tanto quanto é negociada no interior delas, ou talvez até mais" (Nichols, 2005b: 204).

A isso se soma ainda – e isso é particularmente relevante quando observamos *Nascido em Gaza*, mas também *Al Nakba* – a emergência de políticas de subjetividade que combinam o político (macro) ao emocional-afetivo-singular (micro). Em uma relação entre "assistir" e "relembrar", pode-se formular "um discurso interior para revelar a verdade do artista; e, ao mesmo tempo, as imagens também mostram alguma verdade sobre o mundo, ou sobre algum estágio da história" (Amado e Mourão, 2013: 54). É possível relacionar isso a incidências biopolíticas de processos mais amplos; a Modernidade Tardia e o que Jameson (2006) e Harvey (1992) denominam "o pós-moderno" têm como marca justamente um predomínio do subjetivo sobre o social, uma historicidade esmaecida pela memória pessoal e pela individualidade, um senso de hibridez e instabilidade nas narrativas sociais e um processo de elisão de tradições ou de combinações heterodoxas de seus fundamentos.

Esses debates nos levam a indicar que as narrativas de alteridade têm no documentário um lugar privilegiado na cultura audiovisual contemporânea, fruto de sua propensão a explorar tanto políticas de identidade e subjetividade, em aspectos micropolíticos, quanto os processos e configurações sociais que incidem sobre o sujeito e sua comunidade de pertencimento, em perspectiva mais ampla. É nesse lugar de encontro entre o Eu e o Nós que vemos o(s) Outro(s) emergir(em) como categoria inevitável no processo de registro, visualização e representação da diferença.

Al Nakba e *Nascido em Gaza*: a Palestina e as imagens de alteridade

O povo palestino habita o Oriente Médio e descende de um longo histórico de ocupação, que remonta a 4 mil anos de ocupação do chamado Crescente Fértil. Sua terra é considerada sagrada pelas três maiores religiões monoteístas do planeta e concentra evidências arqueológicas de ocupação e uso regular do solo há milênios. Hoje partido em dois territórios, Gaza e Cisjordânia, que juntos reúnem uma população fixa de mais de 5,6 milhões de pessoas, o Estado Palestino é membro observador das Nações Unidas e ainda conta com 6 milhões de cidadãos em diáspora, resultado da perda sucessiva de porções de seu território e da perseguição étnico-religiosa.

A mais recente crise envolvendo o território decorre de operações militares israelenses lançadas sobre Gaza após um ataque terrorista executado pelo Hamas, em outubro de 2023, que resultou em 1,2 mil israelenses mortos e 250 capturados pelo grupo extremista. Os dados da retaliação de Israel lançada contra o povo civil palestino nesta guerra específica são desproporcionalmente superiores alcançavam, até novembro de 2025, cerca de 67 mil palestinos assassinados em ataques israelenses na Faixa de Gaza ou sob consequência deles e 170 mil feridos, além de 400 a 600 mortes decorrentes de fome e desnutrição. Destas, 150 envolveram crianças. Em 2026, como vimos, o total de vítimas foi revisado para mais de 75 mil pessoas,

e, a despeito dos investimentos de Israel em um novo conflito com o Irã e a invasão militar ao sul do Líbano, ataques seguem em curso na região de Gaza e, em menor medida, na Cisjordânia.

Apesar da repercussão global da ofensiva recente em particular, o histórico de violência na Palestina histórica é fruto de décadas de conflitos que ultrapassam a ação do Hamas e os ataques ordenados pelo atual primeiro-ministro Benjamin Netanyahu. Reflete um projeto de inviabilização do Estado Palestino por movimentos políticos israelenses de cunho supremacista, iniciado ainda nos anos 1940 dentro do que árabes conhecem como *Nakba* – no idioma, literalmente catástrofe ou desastre –, o processo de ocupação da maior parte do território do país pelos israelenses. A respeito do pensamento sionista e dos modos com que o pensamento ocidental tem buscado desconstruir a possibilidade – discursiva e/ou material – da existência da Palestina como nação soberana, Said (2012), em "A questão da Palestina", afirma:

> Direi mais adiante algumas palavras sobre a projeção e a disciplina sionistas em relação aos palestinos. Por enquanto, quero observar sobretudo que, na maior parte de sua história, a Palestina e seu povo foram submetidos a negações muito rigorosas. Para mitigar a presença de um grande número de nativos numa terra cobiçada, os sionistas se convenceram de que eles não existiam e, em seguida, admitiram que existiam apenas da maneira mais rarefeita. Primeiro negação, depois obstrução, diminuição, silenciamento, confinamento. Trata-se de uma política altamente complexa, porque inclui não só a política dos sionistas em relação ao povo árabe, como também a política de Israel em relação às colônias árabes e a natureza das forças de ocupação israelenses na Cisjordânia e em Gaza após 1967 (Said, 2012: 62).

Notório intelectual pró-Palestina que, entre outras atividades, participou do Conselho Nacional Palestino e foi ferrenho crítico dos Acordos de Oslo, Said traz nesta obra, do final dos anos 1970, um misto de desesperança e pragmatismo à luz dos fatos da época. Pondera, por exemplo, que "todas as energias constitutivas do sionismo se fundamentaram na presença excluída, isto é, na ausência funcional de um 'povo nativo' na Palestina" (Said, 2012: 116) – e que esse movimento, agravado pela ausência de aliados estratégicos para defender os direitos de um "lado" palestino, produz um sujeito (árabe-palestino) que é a negação da identidade, e não uma identidade autônoma e percebida. "Em seu corpo e em sua alma, nas supostas emoções e psicologia atribuídas ao sionismo, o árabe expressava tudo que por definição estava fora, além" (Said, 2012: 121), diz-nos o autor; e esse processo, devemos reconhecer, permanece lamentavelmente inalterado em tempos atuais.

A contextualização dos fatos recentes e dos elementos históricos que os explicam, que realizamos aqui breve e superficialmente, tem como propósito evidenciar a relevância de observarmos atentamente os processos da cultura audiovisual inseridos em um contexto no qual, como nos aventa Comolli (2008), as lutas repre-

sentadas e/ou presentificadas na mise-en-scène documental são, em nosso tempo, a própria matéria-prima das disputas e relações de poder do mundo. Enxergamos de modo particular em *Al Nakba* e *Nascido em Gaza*, dois registros que, sob distintas convenções e estilísticas, contribuem para o reconhecimento da alteridade e sua compreensão, tendo como eixo articulador uma *ética da mediação* que oscila entre a observação sistemática e a exploração histórico-didática ancorada na memória e no testemunho. Recorremos a este corpus específico justamente a fim de evidenciar como, sob diferentes modos enunciativos e com diferentes arquiteturas institucionais (o primeiro, vinculado à rede Al Jazeera; o segundo, uma produção documental para cinema e streaming), as obras têm recorrentes procedimentos voltados à contra-narração da crise humanitária do Estado Palestino.

O documentário *Nascido em Gaza*, dirigido por Hernán Zin, aponta para a Palestina à luz de outra ofensiva israelense realizada na Faixa de Gaza, em 2014. Para isso, apresenta em linguagem observacional, somada à estrutura de filme de entrevistas (Nichols, 2005a), as histórias de dez crianças e jovens sobreviventes de uma operação militar que à época deixou 500 crianças mortas e mais de 3 mil feridas. Depoimentos dos jovens palestinos se somam ao registro de cenários destruídos – escolas, orlas, hospitais – e campos de refugiados, revelando o território em que os sujeitos representados experienciam e relatam o trauma e o horror da guerra.

Já *Al Nakba* é uma série documental produzida pela rede Al Jazeera, dirigida por Rawan Damen e lançada em 2008. Aborda a catástrofe palestina de 1948 e as suas raízes históricas desde o final do século XVIII. A produção se divide em quatro episódios que exploram a identidade nacional da Palestina histórica e os efeitos do domínio colonial-imperial britânico; a migração em massa de judeus refugiados da Europa no contexto do nazismo alemão, na década de 1930; a crescente tensão regional, com ataques terroristas, ações de milícias e do exército britânico e a revolta camponesa de 1936; e, por fim, o saque e destruição das cidades palestinas no *Nakba* de 1948, quando o recém-criado Estado de Israel contrariou diretrizes e acordos internacionais e tomou posse da maior parte do território antes ocupado pelo povo palestino.

Do ponto de vista estrutural, notamos aqui usos distintos da linguagem audiovisual e dos modos narrativos do documentário; o empreendimento da análise estrutural, realizado a partir de Todorov (2003), busca identificar o conflito/intriga central e suas estratégias de abordagem. Com base nele, notamos a própria existência da Palestina como força motriz das narrativas, com diferenças quanto ao recorte geográfico: *Al Nakba* propõe uma visão ampliada sobre todo o território do país, enquanto *Nascido em Gaza* fecha seu foco nas vivências das crianças e dos jovens da Faixa de Gaza. Aqui, está-se em convergência com outros escritos nossos (Lobato, 2017; Lobato, 2025) nos quais identificamos que as narrativas de alteridade – a saber, aquelas centradas essencialmente na descoberta, tradução e explicação do(s) Outro(s) – impõem seus procedimentos e estratégias retóricas a distintos campos de gênero midiático, bem como aos modos narrativos documentais.

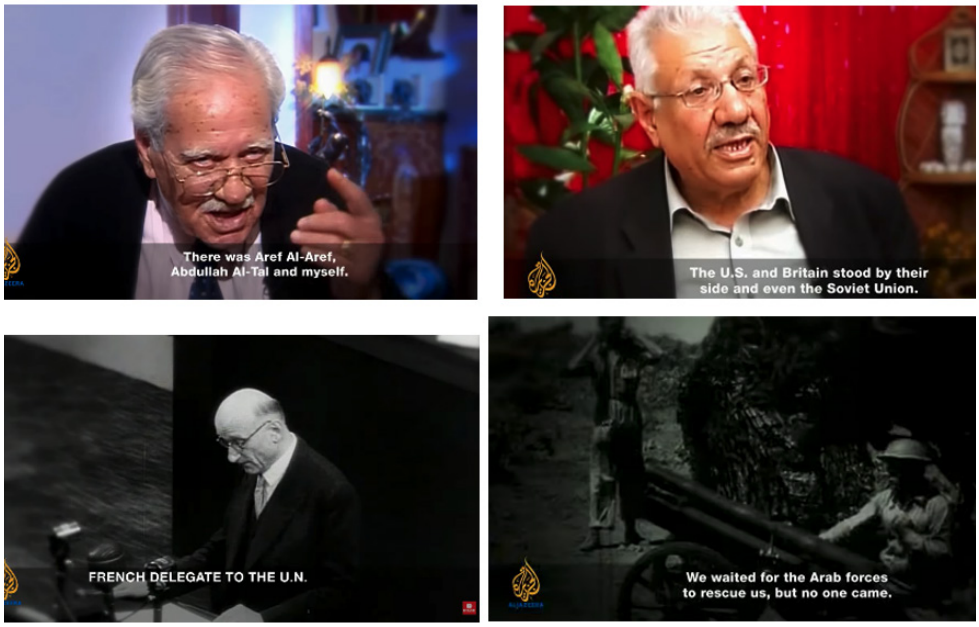
É em relação a eles que podemos identificar as diferenças substanciais no tratamento de alteridade proposto. *Al Nakba*, pondere-se, é uma produção seriada com

total de 200 minutos de duração; apesar de contar com uma apresentação, na qual a diretora Daman relata sua origem palestina e seu desejo de investigar e explicar as raízes da tragédia humanitária de seu povo, trata-se de uma obra eminentemente expositiva, na qual predominam a "voz de Deus" – conduzida, inclusive, por um locutor de sotaque britânico, e não pela própria diretora – e uma estrutura em blocos que segue cronologicamente os passos da deterioração do Estado da Palestina. Duas notações se destacam na análise da obra: de um lado, sua montagem e gramática visual geral; de outro, seu manejo de vozes, testemunhos e documentos.

Ainda sobre o modo expositivo, classificado por Nichols (2005b: 144) como associado a um tipo de filme que "aumenta nossa reserva de conhecimento, mas não desafia ou subverte as categorias que organizam esse conhecimento", é preciso que observemos sua inclinação à linguagem televisiva, na qual *Al Nakba* é originado, bem como sua montagem de *evidência*, que "serve menos para estabelecer um ritmo ou padrão formal, como no modo poético, do que para manter a continuidade do argumento ou perspectiva verbal" (Nichols, 2005b: 143).

O encadeamento de fatos de *Al Nakba* é clássico exemplar da retórica expositiva. Com sucessões de entrevistas realizadas em ambiente fechado e controlado, em planos que alternam o americano e o primeiro plano, focalizando os rostos de especialistas (historiadores, sociólogos etc.) e cidadãos palestinos refugiados que testemunharam diretamente os fatos (vide abaixo, figuras 4 e 5), a obra possui poucos elementos inventivos ou experimentais em termos de sua filmagem ou montagem. Complementa tais depoimentos a uma montagem de evidência sustentada por imagens de arquivo que, ao invés de derivações poéticas ou fabulações, reproduz discursos oficiais em fóruns de debate (como na fala de um representante do governo francês nas Nações Unidas, vide abaixo, figura 6) ou imagens das cidades palestinas destruídas após a ocupação (vide figura 7). Sustenta, contudo, uma narração em *off* bastante didática e contundente, com argumentos que conduzem à interpretação do *Nakba* e de seus reflexos até a atualidade como processo histórico de longo prazo, que se firma a partir do sionismo judaico e do estabelecimento de Israel com apoio ocidental e, especialmente, com a conivência e negligência do mandato britânico quanto aos abusos cometidos nos territórios da região.

Figuras 4 a 7 (da esquerda, acima, para a direita, abaixo). Nas figuras 4 e 6, extraídas do quarto episódio, exibe-se um cidadão palestino e discurso do delegado francês na ONU; figuras 5 e 7, do terceiro episódio, mostram pesquisador Yousef Hijazi narrando a opressão britânica, bem como a chegada de forças israelenses à cidade de Acra para a ocupação do Nakba, com base em imagens de arquivo.



Fonte: frames do filme (autor).

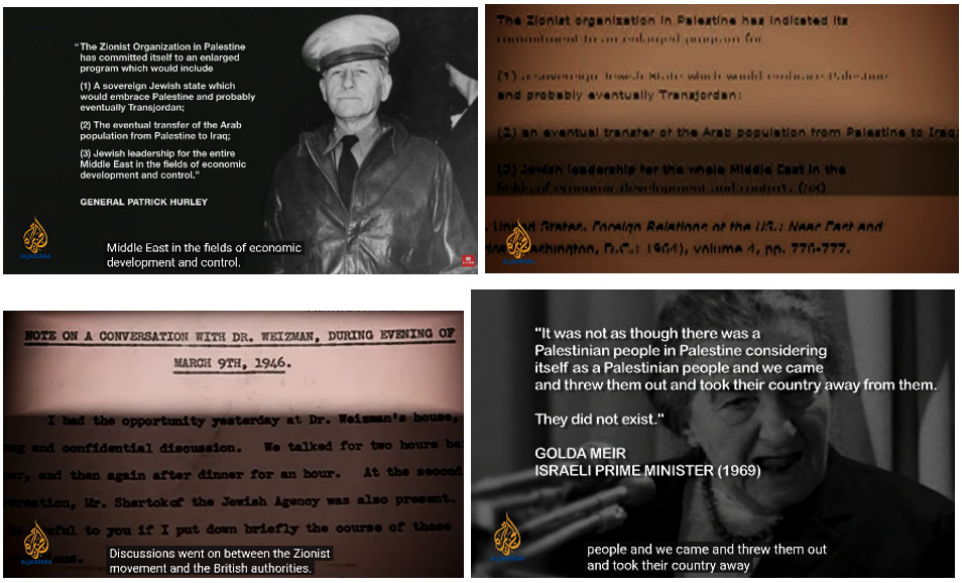
Diante da baixa inventividade da narrativa documental, proposta como exercício elucidativo e não exploração poética, o manejo de documentos e fontes testemunhais é o elemento que salta aos olhos em *Al Nakba*; dialoga com a possibilidade de estabelecer um pensamento linear, mesmo que por meio de tecnoimagens (Flusser, 2007), um modo de apreender a questão palestina ancorado menos em estratégias sensíveis ou retóricas de afeto e mais em explanações didáticas, sustentadas em imagens de arquivo e documentos históricos. Aqui, voltamos a argumentar que esse movimento vai na direção de lançar *Al Nakba* como um documentário eminentemente *contra-narrativo*, que desafia os sensos antiárabes do Orientalismo vigente desde o contexto imperial (Said, 1990; Said, 2002) e cujo objetivo é justamente revelar as fragilidades e fissuras inerentes à costura de identidades regionais e nacionais (Bhabha, 1998) empreendida pelas produções midiáticas ocidentais. Um empreendimento, acreditamos, bastante coerente com a proposta e angulação de cobertura do mundo árabe propostas pela rede Al Jazeera, e que, em nossa visão, reflete na arquitetura do discurso visual uma ética da mediação voltada ao que Roger Silverstone propõe ser uma *distância apropriada* – perto o suficiente para reconhecer a

alteridade e saber levá-la aos consumidores de mídia, longe o suficiente para não assimilá-la a ponto de eliminá-la, reconhecendo seu traço distintivo e seu direito à integridade.

Se tomarmos Orientalismo como, ao mesmo tempo, um discurso predominante e legitimado e como uma estratégia de exercício de domínio intelectual sobre o não-ocidental, ou seja, como "instituição organizada para negociar com o Oriente - negociar com ele fazendo declarações a seu respeito, autorizando opiniões sobre ele, descrevendo-o, colonizando-o" (Said, 1990: 15), pode-se afirmar que *Al Nakba* é um projeto anti-orientalista, gestado em uma das poucas emissoras de televisão integradas ao mundo árabe com impacto global. Para Said, o Orientalismo não se resume a "uma fantasia avoada da Europa sobre o Oriente, mas um corpo criado de teoria e prática" (Said, 1990: 18) – e por isso mesmo seu combate e problematização exige métodos similares, os quais notamos na obra no manejo de imagens de arquivo e documentos, cujo foco está em contrapor o discurso ocidental e evidenciar violações de direitos do Estado Palestino.

Nesse sentido, merece nosso destaque um trecho do segundo episódio no qual o documentário busca comprovar a tese de que as lideranças sionistas – como o fundador de Israel e intelectual sionista Ben Gurion e a ex-primeira-ministra Golda Meir, além de generais britânicos e agentes norte-americanos – não reconheciam a possibilidade de existência da Palestina e, em verdade, tinham a pretensão clara de expulsar árabes muçulmanos e não judeus do território. Para isso, exibe ostensivamente provas cabais dos objetivos supremacistas e de limpeza étnica de Israel antes, durante e após o Nakba. As imagens abaixo corroboram essa argumentação.

Figuras 8, 9, 10 e 11 (da esquerda, acima, à direita, abaixo). Nas figuras 8 a 10, evidências de documento, posteriormente transcritas em tela, de um general que produziu texto nos anos 1930 no qual narrava explicitamente o objetivo do sionismo de transferir eventualmente a população árabe do território para o Iraque, estabelecendo um estado judaico na região. Na figura 10, documentos denunciam, dois anos antes do *Nakba*, que autoridades britânicas e o movimento sionista discutiam a partilha do território de modo a garantir um controle em solo pelo governo do futuro estado de Israel, à revelia da maioria população árabe-palestina. Na figura 10, fala proferida pela então primeira-ministra israelense negando a existência de uma nação palestina na região.



Fonte: frames do filme (autor).

O mesmo esforço se repete quando observamos em específico o uso das imagens de arquivo. Em todos os episódios, conforme vemos abaixo, há trechos em que a narração em off descreve revoltas populares, confrontos e invasão de cidades com o apoio de imagens restauradas que exibem como eram regiões do atual território de Israel quando ainda pertenciam à Palestina histórica – a exemplo de Acra (Akka), Haifa e Jaffa. Aqui, vemos de um lado uma típica estratégia de documentários tradicionais expositivos de elencar material de arquivo "com o intuito de ilustrar um determinado acontecimento histórico, factual"; de outro, a possibilidade de reiterar o empreendimento contra-narrativo por meio de "uma memória visual que ultrapassa a condição geral do arquivo" (Mello, 2012: 73). Embora se possa ponderar que a narrativa de *Al Nakba* não envereda por caminhos poéticos, seu revisionismo histórico representa uma forma adicional de uso do arquivo, um uso político que busca revisar e reexaminar imagens. O mesmo ocorrerá no manejo das vozes depoentes do documentário, que não se restringem à aparição de palestinos sobreviventes de confrontos do final dos anos 1940, mas também de historiadores e intelectuais palestinos, israelenses e britânicos que examinam didaticamente os eventos.

Se a tônica geral de *Al Nakba* é uma retórica didático-expositiva voltada ao empreendimento *contra-narrativo* e anti-orientalista, o documentário *Nascido em Gaza* define seu foco nos termos da operação militar israelense na Faixa de Gaza e prioriza a perspectiva infantojuvenil para a crise humanitária. Isso já bastaria para notarmos uma distinção de estratégias de abordagens, mas cabe pontuarmos e observarmos marcadores da experiência de alteridade proposta em ao menos duas direções: de um lado, a polissemia decorrente do empreendimento observacional; de outro, a presença da *retórica testemunhal* e da *singularização dos fatos por meio de personagens e histórias de vida*, dois dos elementos estruturais da narrativa de alteridade (Lobato, 2017) aqui evidentes e que são os principais diferenciadores da composição visual das obras.

Sob direção de um cidadão espanhol e com distribuição pelo serviço de streaming Netflix, *Nascido em Gaza* costura narrativamente as histórias de dez crianças e jovens residentes no território. Todos são sobreviventes dos ataques de 2014 e relatam seus traumas em meio aos escombros de casas, bairros e equipamentos públicos. Sua retórica combina o modo observacional – especialmente no campo das imagens de apoio, usadas para transições temáticas ou de personagens focalizados – e o filme de entrevistas, mais marcadamente explorando um dos principais diferenciais dos modos documentais predominantes nos anos 1950/1960: a desaparição da narração *voice-over*, tida como autoritária, bem como das montagens inventivas ou de caráter ideológico.

Como diz Nichols, sobre a forma do documentário observacional, "todas as formas de controle que um cineasta poético ou expositivo poderia exercer na encenação, no arranjo ou na composição de uma cena foram sacrificadas à observação espontânea da experiência vivida" (Nichols, 2005b: 147). *Nascido em Gaza* explora essa direção e soma a filmagem de viés observacional – entretanto, sem recorrer a sua crueza ou ao caráter espontâneo da filmagem, preferindo planos e enquadramentos organizados à filmagem caótica, típica da observação documental da metade do século XX – à coleta de diversos depoimentos, articulando memória e figurações do humano (de crianças, em específico) em lugar da investida em material de arquivo de *Al Nakba*.

Aqui, nota-se menos um empreendimento anti-orientalista de caráter contra-narrativo e mais uma costura sensível de fragmentos de histórias do tempo presente; unificadas, elas produzem um senso de relação estética que nos aventa a possibilidade de uma estética de *encontro* (Landowski, 2002), baseada na semiose que prioriza a percepção sensível à produção de representações ou à discursividade. Embora sua intenção seja claramente de denúncia às violências sofridas pelas crianças, o filme de Hernán Zin difere de *Al Nakba* por se ater aos elementos testemunhais e de singularização, com uma montagem que apela mais às imagens de dor, do "outro a ser visto" a que nos alude Sontag (2003), do que à tessitura de um discurso crítico à agressão israelense.

As imagens abaixo evidenciam boa parte do esquema composicional visualizado em *Nascido em Gaza*. Os depoimentos das crianças e dos adolescentes têm acompanhamento de narrações em *voice-over* de seus traumas e vivências na ofen-

siva israelense de 2014. Situações de sobrevivência, como a de Sondos – atingida com sua família por um míssil enquanto fugia de bombardeios feitos em meio a uma suposta trégua israelense – se somam aos relatos trágicos de crianças como Bisan, que perdeu toda sua família em um ataque e, sofrendo os efeitos de um bombardeio israelense, aguardava autorização para sair de Gaza e fazer uma cirurgia reparadora em seu rosto. Em outro trecho, filmado nos escombros de seu bairro e sua casa, o garoto Hamada solicita à equipe de filmagem tratamento psicológico para ele e seus amigos lidarem com o trauma – ele perdeu perdidos primos e familiares mais velhos, em um bombardeio naquela região.

Figuras 12, 13 e 14 (da esquerda à direita, acima, para baixo). Início dos depoimentos de duas das crianças retratadas; Mohamed, à esquerda, deixou a escola para ajudar os pais a catar resíduos recicláveis para ter sustento na região destruída; Sondos, no hospital há 17 dias à época da filmagem, é levada a uma ala de tratamento e grita de dor enquanto profissionais de saúde fazem a assepsia de cicatrizes por todo seu corpo.



Fonte: frames do filme (autor).

Um pouco antes desta sequência, outro garoto é filmado com três colegas – outro quatro, com os quais eles jogavam futebol na mesma praia, foram mortos em um ataque aéreo abrupto de Israel – na praia e se questiona: “o que farão conosco

quando formos maiores?". O discurso de evidente assujeitamento das crianças, somado à imensidão vazia da orla de Gaza, alude à infância sem autonomia, liberdade ou direitos.

Figura 15. Motasem, que perdeu quatro amigos e familiares em bombardeio na Faixa de Gaza, senta-se com três colegas na praia.



Fonte: frames do filme (autor).

Mesmo sem a intenção de organizar argumentos sobre a desproporção dos ataques ou a fragilidade civil dos moradores de Gaza, o documentário acaba por revelar, na retórica testemunhal-singular combinada às imagens de choque, um processo de afetação próprio ao engajamento e ao "sujeito forte" esperado do observador do cinema. Nos termos de Comolli (2008: 105), "o cinema suporta muito mal a representação da indiferença" – e as indiferenças relativas dos espectadores devem ser combatidas pelo filme para implicá-lo nas questões carregadas pela narrativa.

Considerações finais

O exame de duas obras com características estruturais tão distintas pode parecer pouco elucidativo para pensarmos sobre as formas de o documentário contemporâneo revelar sua dimensão ético-política, de propor uma ética da mediação pautada no senso de responsabilidade e cuidado com o outro, como nos diz Silverstone (2002), no que concerne ao tratamento das violações de direitos na Palestina. Entretanto, é da diversidade de formas de figuração e representação da alteridade nos filmes que extraímos nosso raciocínio de que um esforço contra-narrativo, anti-orientalista e de defesa da soberania de uma população pode emergir da produção documental sobre a mais longeva crise humanitária do Oriente Médio.

Acreditamos que o exame dos pontos convergentes das obras, tais como o empreendimento de resposta evidente à narrativa orientalista sobre o Estado Palestino por meio do apelo à memória e à singularização e, também, a proposição de uma estética de encontro (Landowski, 2002), revela uma propensão à alteridade do documentário se focalizar aspectos contra-narrativos (Bhabha, 1998) quando da abordagem de etnocídios e genocídios: a relação de alteridade não se funda na instrumentalização, mesmo sob os rígidos códigos da operação televisual em *Al Nakba* e sob a ausência de contextualização dos relatos do presente priorizados em *Nascido em Gaza*. A composição visual que contrasta imagens do passado e do presente, no primeiro, e a ênfase na figuração das crianças e dos jovens em seus ambientes destruídos por bombardeios, no segundo, são modos pelos quais as urgências do presente se veem redesenhadas sob a lógica documental. Vemos emergir uma ética da mediação pautada por senso de urgência e responsabilidade, nos termos de Roger Silverstone; pautada em pelo reconhecimento de uma alteridade inevitável e inadiável, à qual se devem lançar perguntas que inevitavelmente levam ao questionamento das operações israelenses e sua equivalência à noção de genocídio.

A partir de *Al Nakba*, notamos uma estratégia linear, didático-expositiva, que combina imagens de arquivo, documentos oficiais com revelações de um projeto antigo de ocupação e depoimentos de pesquisadores e cidadãos palestinos para evidenciar as raízes supremacistas da intervenção sionista sobre a Palestina histórica. O discurso contesta versões oficiais recorrentes no Norte Global, com uma montagem de evidência que permite a representação de um quadro dos fatos acessível ao espectador, capaz de contrapor discursos oficiais e reiterados de caráter antiárabe – e, em última análise, pôr suas crenças em crise, como esperado do cinema documentário (Comolli, 2008). Em *Nascido em Gaza*, vemos um esforço ancorado no caráter testemunhal e na singularidade da experiência para, a partir do signo comum das infâncias, propor um tipo de narração que também serve ao propósito de denúncia e contestação do olhar ocidental. Há, aqui, evidente guinada rumo às experiências sensórias-sensíveis típicas da cultura audiovisual contemporânea (Vieira Jr., 2020) – mas, em contraposição às micropolíticas de identidade, notamos aqui um uso da experiência singular e das imagens de dor, choque e trauma das crianças em favor de um acionamento amplo do espectador.

À primeira vista contraditórias, tais estratégias nos parecem uma combinatória de modos contra-narrativos de experiência estética do Outro, capaz de lidar tanto com os preceitos da cultura audiovisual contemporânea – que ora evocam políticas de identidade, visibilidade e representação em seus produtos, ora refletem processos disputa discursiva em seus processos de reverberação social – quanto com as necessidades de enfrentamento da visada orientalista que rege as representações sobre a Palestina, Israel e o Oriente Médio. Parafraseando Said (2012: 244), é fundamental, aqui, "apresentar os palestinos como representáveis – em termos de experiência coletiva, de sentido coletivo das coisas, de aspirações coletivas e, acima de tudo, como uma realidade concreta e presente (porque histórica)", o que pode ser feito não apenas pela crítica filosófico-política combinada à análise histórica empreendida pelo autor, mas também pelas significações possíveis na narrativa audiovisual. Não

à toa, detectamos nas imagens e na estruturação dos dois documentários esses movimentos em coexistência: visualizar, explicar, denunciar, demonstrar a dor do Outro. Processos efetuados pela coleta sistemática de evidência documental e, também, pelo relato de crianças e jovens ainda hoje vítimas do Nakba.

Aqui, cabe, à guisa de conclusão que esperamos ser provisória, lembrarmos do que nos dizia Català (2005) quando refletia sobre as *imagens complexas*: mais que vistas em isolado, elas devem ser capazes de nos anunciar uma constelação de sentidos e visualizações possíveis para o mundo. Na nova cultura visual, diz-nos o autor, a imagem fixa, que resultava em discursos nela ocultados ou separados, cede às *imagens, sempre no plural*. Este novo regime não se baseia mais na transmissão de mensagens ou informação, simplesmente, e sim em "um conglomerado, praticamente sem limites, de percepções, lembranças, ideias, englobados em uma ecologia do visível" (Català, 2005: 43, tradução nossa)[4]. É este o empreendimento que notamos, sob diferentes códigos, nos registros de alteridade de *Al Nakba* e *Nascido em Gaza* – dois esforços contra-narrativos possíveis, e combináveis, que tornam a dor de um povo visível e operam no enfrentamento à estratégia de silenciamento da Palestina pelo Ocidente.

Referências bibliográficas

Al Jazeera English. (2008). Al Nakba [Documentário]. Al Jazeera.

Amado, Ana, e Mourão, Maria Dora Genis. (2013). Imagens do Sul: o documentário contemporâneo na Argentina e Brasil. Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, 2(4), jul./dez.

Bazin, André. (1991). O que é o cinema? São Paulo: Brasiliense.

Bhabha, Homi. (1998). O local da cultura. Belo Horizonte: UFMG.

Català, Josep M. (2005). La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.

Comolli, Jean-Louis. (2008). Ver e poder. Belo Horizonte: UFMG.

Coutinho, Eduardo. (2012, setembro). O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade. Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, 15.

Crary, Jonathan. (2012). Técnicas do observador. Rio de Janeiro: Contraponto.

Fanon, Frantz. (1968). Os condenados da terra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Fanon, Frantz. (2008). Pele negra, máscaras brancas. Salvador: EDUFBA.

Flusser, Vilém. (2007). O mundo codificado. São Paulo: Cosac & Naify.

Flusser, Vilém. (2008). O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume.

Gomes, Mayra Rodrigues. (2008). Comunicação e identificação: ressonâncias no jornalismo. Cotia: Ateliê.

4. No original: "un conglomerado, prácticamente sin límites, de percepciones, de recuerdos, de ideas, englobados en una ecología de lo visible o en distintas manifestaciones de esta ecología".

Gomes, Mayra Rodrigues. (2018). Bordando o manto do mundo: Artes e psicanálise. São Paulo: ECA-USP.

Hall, Stuart. (2001). A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: Guaracira.

Hall, Stuart. (2003). Da diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG.

Harvey, David. (1992). Condição pós-moderna. São Paulo: Edições Loyola.

Jameson, Fredric. (2006). A lógica cultural do capitalismo tardio. In Fredric Jameson, Pós-modernismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Landowski, Eric. (2002). Presenças do outro. São Paulo: Perspectiva.

Lobato, José Augusto Mendes (2017). A alteridade na ficção seriada e na grande reportagem. Tese (Doutorado em Teoria e Pesquisa em Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Lobato, José Augusto Mendes (2025). Alteridade, exclusão e imagens do outro no documentário: figurações e sentidos da diferença em Jardim Nova Bahia e Housing Problems: Macapá. *Revista FAMECOS*, *32*(1), e46853. https://doi.org/10.15448/1980-3729.2025.1.46853

Mello, Jamer Guterres de. (2012, dezembro). A apropriação de imagens de arquivo na obra de Harun Farocki e Péter Forgács. Doc On-line, (13).

Michaud, Philippe-Alain. (2014). Filme: por uma teoria expandida do cinema. Rio de Janeiro: Contraponto.

Moscovici, Serge. (2003). Representações sociais. Petrópolis: Vozes.

Nichols, Bill. (2005a). A voz do documentário. In Fernão Pessoa Ramos (Org.), Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e narratividade ficcional. São Paulo: SENAC.

Nichols, Bill. (2005b). Introdução ao documentário. São Paulo: Papirus.

Said, Edward W. (1990). Orientalismo. São Paulo: Companhia das Letras.

Said, Edward W. (2012). A questão da Palestina. São Paulo: Ed. Unesp.

Silverstone, Roger. (2002). Complicity and collusion in the mediation of everyday life. New Literary History, 33.

Sontag, Susan. (2003). Diante da dor dos outros. São Paulo: Companhia das Letras.

Sontag, Susan. (2004). Sobre fotografia. São Paulo: Companhia das Letras.

Spivak, Gayatri Chakravorty. (2010). Pode o subalterno falar? Belo Horizonte: UFMG.

Todorov, Tzvetan. (2003). As estruturas narrativas (4ª ed.). São Paulo: Perspectiva.

Vieira Jr., Erly. (2020). Realismo sensório no cinema contemporâneo. Vitória: EdUFES.

Vygotsky, Lev. (1984). Pensamento e linguagem. São Paulo: Martins Fontes.

Woodward, Kathryn. (2014). Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In Tomaz Tadeu Silva & Kathryn Woodward (Orgs.), Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais (15ª ed., pp. 7–70). Petrópolis, RJ: Vozes.

Zin, H. (Diretor). (2014). Nascido em Gaza [Documentário]. Contramedia Films.