

Dois filmes sobre Gaza



Por **LUIZ RENATO MARTINS***

Dois filmes que transformam o registro do extermínio dos palestinos em ato dialógico de resistência, onde a câmera em movimento tece um “Nós” coletivo que desafia a pulverização kafkiana

Genocídio como método e a sua negação

“Gaza e nós”, minha intervenção do ano passado nesta conferência (HISTORICAL MATERIALISM, Londres, 7-10 nov. 2024), concluía que o genocídio metódico de Gaza implica a destruição da Terra – e levantava a questão, sem respondê-la: como resistir ao extermínio?

Em contraponto ao apoderamento predatório de Gaza para laboratório do capitalismo atual – no qual técnicas de espoliação e extermínio de populações desmonetizadas são testadas –, ^[i] dois filmes recentes detectam algo que emerge e aponta para além do luto e do projeto sinistro e delirante da reocupação de Gaza.

No Other Land [Nenhuma Outra Terra, 2024] ^[ii] e *Put Your Soul in Your Hand and Walk* [Ponha sua Alma na sua Mão e Caminhe, 2025] ^[iii] propõem o modo dialógico como modo de resistência e luta mediante o qual as forças organizadas da vida e o trabalho – como ação metabólica e coletiva de transformação de um contexto social e material – podem superar o imperativo de liquidar o outro.

Anatomia do imperialismo

Para situar a força de novidade de tal estratégia, voltemos a Franz Kafka (1883-1924), nascido no ano da morte de Karl Marx e praticamente contemporâneo da primeira leva de lideranças revolucionárias marxistas que, de fato, disputaram o poder na Rússia e na Alemanha imperiais. Instalado numa capital periférica do império austro-húngaro, Franz Kafka traçou, desde Praga, a anatomia dos complexos imperiais e coloniais. Essa biópsia deu-se em paralelo com a construção da analítica do imperialismo e dela não pode ser dissociada.

O conjunto de escritos de Leon Trótski (1879-1940), Rosa Luxemburgo (1871-1919) e Vladímir Lênin (1870-1924), sem esquecer Nikolai Bukhárin (1888-1938) e predecessores como John A. Hobson (1858-1940) e Rudolf Hilferding (1877-1941), apesar de diversos, compõe um todo que (não obstante o teor precursor do ensaio de John A. Hobson sobre o imperialismo, de 1902), na prática, se inscreve numa temporalidade demarcada por dois processos inversos, mas dialeticamente inter-relacionados: de um lado, a revolução russa de 1905 – tribuna e matriz, como se sabe, dos conselhos de trabalhadores (soviets) –, nova forma de organização e poder coletivo; e, de outro, a mais veemente resposta histórica

do capital à irrupção dos conselhos de trabalhadores: a tomada do poder, na Alemanha, pelos nazistas em 1934.

Franz Kafka, que pôde observar o momento precursor – o fascismo, já no governo em Roma no ano de 1922 –, examinou o nazismo no ovo, ante os escombros do II Reich devastado pela guerra de 1914-18.^[iv] A novela *A Metamorfose* (1915), escrita em 1912, dissecou o nazismo em estado embrionário numa família patriarcal e empobrecida. A metamorfose escrutinada para o leitor não é a do vendedor que desperta como inseto, pois as memórias e os hábitos do caixeiro-viajante, enquanto agente da circulação, restam íntegros e atuantes nas cogitações do inseto narrador.

Em contraste, a metamorfose estrita e rigorosamente pormenorizada é a da família que reage à redefinição inexplicada de um membro como barata. O leitor observa a família Samsa livrar-se da parte próxima, Gregor, o comissário e filho provedor, que, por injunções ignoradas, virou inseto – e, por consequência, parte abjeta e inútil. Livre de tais laços, a família alcança um novo padrão de consumo e lazer, apresentado em cenas irônicas, de um hedonismo quase “pop”. As bases ou os pressupostos da transformação assentam na metamorfose capital do comandante da ordem patriarcal: o pai (Estado?), de comerciante falido e ancião deprimido, torna-se funcionário que enverga, com adoração, um uniforme de botões dourados.

O Pai-Samsa supera a depressão subsumindo-a no culto à hierarquia e ao eugenismo que o movem a perseguir o inseto – antecipando o nazista-tipo anatomizado por Marcuse em 1934.^[v] Assim, tanto quanto a crítica do imperialismo realizou, do ângulo da economia política e da geopolítica, Kafka escrutinou a seu modo as estruturas imperiais. Entretanto, se paralela à primeira, a biópsia com o gume sintético de Kafka abrange ineditamente sujeito e objeto da experiência em sua amostra do todo.

Resulta que os procedimentos empregados nas narrativas de Kafka leem traços subliminares ou infraconscientes da adesão veemente de tantos ao fascismo – traços inobservados nas escalas amplas das relações (históricas, econômicas, políticas, sociais, geopolíticas etc.) próprias à crítica do imperialismo. Com efeito, sem tal leitura, como explicar alcance e persistência das práticas genocidas que, dos campos de extermínio (pela ordem de aparecimento) fascistas, stalinistas e nazistas, migraram para os inventos dos vitoriosos que destruíram Hiroshima e Nagasaki?

Além da pulverização?

Doutro ângulo, fica evidente que as figuras geradas da crítica molecular, operada por Franz Kafka, vêm imersas em solidão irremediável.^[vi] Nenhuma reciprocidade, nenhum círculo afetivo consistente – apenas esperanças vãs protegem as figuras kafkianas da atomização sem fim e sombria que as condena às trevas. Nessa economia, toda relação afetiva esvai-se no ar, como diz o *Manifesto comunista* acerca das relações sociais sob o capitalismo.^[vii]

Ora, não obstante atrocidades sem par ora em curso na Palestina, os dois filmes em questão desvelam hoje, um século após as prospecções de Franz Kafka, um elemento novo; elemento talvez possível de denominar “astúcia dos frágeis”. Digo astúcia, pois fábulas antigas nos ensinam que é pela astúcia que os animais frágeis sobrepujam os violentos e predadores. Como entender a fragilidade que leva a melhor sobre a violência?

Força germinativa?

Na força envolvente desses filmes, verificada em vários países e festivais, avulta algo que parece inédito e surpreende. Bem visto, não é novo, mas sim força esquecida, sob as ilusões da expansão financeira e do enriquecimento individual – até recentemente ideias aceitas em muitas instâncias e supostamente ao alcance de multidões. Em contrapartida, trazendo sinais de sujeiras e privações, originada de baixo e historicamente já designada, surge na contramão uma sugestão já ouvida no *Manifesto comunista* quando este concluía: “Proletários de todos os países, uni-vos”.^[viii]

Em *PYSYHW*, Fatma Hassona (1999-2026), a fotógrafa palestina, observa, em diálogo com a realizadora iraniana exilada (e

estabelecida na França) Sepideh Farsi, que os que querem ficar em Gaza já perderam quase tudo... (ao mesmo tempo, nota-se nas fotos de Fatma Hassona incluídas no filme que há plantas que insistem em crescer e florescer).

Paralelamente, em *NOL*, Basel Adra, fotógrafo palestino que registra o extermínio do seu vilarejo, diz quase o mesmo acerca dos que restam: “Apenas se agarram à vida”. A força que os nutre (redescoberta por todos que seguem o desdobramento didático do filme) é a de um sujeito coletivo, um *Nós* (“a minha Gaza”, diz Fatma Hassona) – uma Gaza que deita raízes e se multiplica, talvez, mas com que forças? Tal é a língua (dos resistentes) que os dois filmes ecoam.

A multiplicação de si e o salto qualitativo foram decisivos para que os padecimentos palestinos ganhassem estatuto cinematográfico, transmutados da opressão esmagadora para a forma-matéria fílmica, cuja potência simbólica irradia-se hoje pelo mundo. Além dos fatos brutos, o que essas obras nos trazem? Os elementos designados no título – *Put Your Soul on Your Hand and Walk* – sugerem um *travelling*: (para os não afeitos ao cinema) a filmagem com a câmera em ação a partir de uma base (mecânica ou corporal) em movimento.

O *travelling* expõe o movimento da alma, desvelando-a ou pondo-a diretamente à luz em suas ações; ou, noutras palavras, valendo como modo sensor da alma ou da memória, esse movimento opera qual uma câmera – enquanto modo objetivo de um estado de vivência ou regime perceptivo-cognitivo –, que exerce as suas faculdades de sentir, captar e preservar – vital, tanto mais para quem, como Fatma Hassona, aposta no ato de fotografar o quanto lhe resta da vida subtraída.

Assim, ela declara de modo comovente (num áudio para Sepideh) portar o dever de continuar a documentar e “poder narrar sua história a seus filhos” (filhos que, de fato, seremos *nós*, o público frutificado do filme...).^[ix]

Ação direta

A ação do *travelling* opera como uma reapropriação do próprio destino, ou captação e preservação da própria história, para o sujeito do movimento, imbuído mnêmica e politicamente de modo direto de produção perceptivo-enunciativa. Os *travellings* com celular, realizados por Basel, foram a matriz de *NOL*. Basel Adra começou a filmar o extermínio do seu vilarejo, em Masafer Yatta (Cisjordânia), ao saber que ele fora condenado a dar lugar a um campo de treinamento militar dos ocupantes, segundo decreto judicial sionista.

Resistindo às investidas de militares, milicianos/ colonos e oficiais da força de justiça ocupante, Basel Adra, com o celular na mão (“nada mais tenho, só o celular”, diz), corre, entretecendo os atos de resistência e de ação direta. Ele traz como memória dos seus cinco anos a luz ofuscante de uma lanterna na cara, durante um cerco policial-militar (a recordação dos sete anos é a do pai preso).

Basel Adra é completado em sua luta por Yuval Abraham, jornalista dissidente e antissionista, que traz consigo uma equipe de filmagem. Atrás de Basel Adra, a equipe registra a resistência palestina a tratores e hostes paramilitares que destroem, além das casas, bens coletivos (escolas, viveiros, geradores, insumos de abastecimento hidráulico, poços etc.) e tudo o mais.

Filmar-resistir, memorizar-sobreviver – nessas ações, a objetiva oscila ao sabor do andar/ ofegar; cada registro sequencial é na prática um *travelling* – modo narrativo-visual por si dialógico, ao comportar, além de contexto, objeto e ambiente, um interlocutor virtual ou concreto. De fato, se o olhar estático, interface entre interior e exterior, traduz um estado contemplativo, já o olhar combinado à ação corporal – enquanto derivado da escuta e associado a um apelo mnêmico ou reminiscência que o move – decorre da reciprocidade entre o complexo corpo-percepção em ação e uma memória ou consciência (alma, no dizer de Fatma), que se extravasa no decurso investigativo-comunicativo.

Síntese de heterogêneos, o *travelling* exerce função decisiva no exercício dialógico e político da memória histórica, operando em ambos os filmes como modo dinâmico – princípio épico e de luta – do foco narrativo, regenerado a cada embate. Os diálogos se desdobram não só em torno das ações de resistência e denúncia, mas também desenvolvem juízos e

a terra é redonda

valores, logo geram ingredientes de uma prática filosófica e universalizável irradiadora.

Não aparece como fato dado a subjetividade coletiva, a dimensão coral e corrente do tempo do *Nós*, necessariamente com densidade material e plural. De fato, nos filmes, a subjetividade coletiva – objeto de uma construção cuja temporalidade e modo afetivo-cognitivos são discutidos e acordados – produz-se mediante a síntese afetivo-perceptivo-mnêmica efetuada pelos *travellings* e a construção dialógica e coletiva, como processo e objetivo permanentes.

Assim, os diversos tempos subjetivos aparecem como matéria explícita de diálogos nesses filmes, que, desde logo, ao entretecê-los e sintetizá-los ante o espectador, destacam e propõem o modo construtivo do *Nós*, cujo curso e elaboração processual versam sobre a materialidade do tempo histórico, distinguido como combinação instável de temporalidades heterogêneas. Assim, Basel diz a Yuval: “Você está muito ansioso. É preciso paciência, acostume-se a falhar. Vai levar tempo, mas no final vamos vencer”.

Entre Basel e Yuval, um palestino, outro israelense, logo, a princípio, dois opostos em várias escalas, os sentimentos de diálogo e reciprocidade crescem fortes e iluminam, não apenas ambos, mas também nós, destinatários, como outros, da sua convergência e do seu trabalho comum e tão enlaçado que às vezes quase não distinguimos entre as falas de um e do outro.

Perpassa-os o saber da fragilidade – “como não vou ter medo?”, exclama a mãe de Basel Adra (que também tem ditos similares) – e, ao mesmo tempo, da força multiplicada que nasce da união, levando-nos à redescoberta de um nós mesclado – síntese de uma *práxis* –, modo subjetivo-coletivo que rege o curso dos filmes e, potencialmente, também da história em curso, para eles e para nós.

“Está bem, Sepideh. Você está aqui e isso basta. Está bem. Basta que você esteja me escutando e que você compartilhe dos meus sentimentos e eu compartilhe dos seus. Estou tão contente de estar aqui. Estou tão contente em tê-la ao meu lado (...). Os aviões vão e vêm sobre nós (...). O tempo inteiro ouvimos esse som. É muito duro! Mas, embora eu tenha pouca esperança... de viver a vida que quero..., tenho a consciência de que devo continuar a documentar tudo, de fazer parte desta história; de ser eu e poder contá-la a meus filhos...”^[x]

Do início de maio de 2024, esse áudio está numa mensagem de Fatma a Sepideh. A realizadora o articulou, no processo de montagem, a um longo *travelling*, realizado a seu pedido pela fotógrafa no começo de junho, a bordo de um veículo pelas ruas de Gaza, em meio aos sobreviventes e aos escombros à volta.

Após a série acidentada e dramática das sequências, que registram as chamadas telefônicas e as quedas de sinal ao longo de cerca de um ano – até a última, em 15.04.2025 (quando Sepideh anunciou a Fatma a participação do filme no Festival de Cannes) –, o longo *travelling* pelas ruas de Gaza traz uma síntese prodigiosa. A combinação cinestésica entre a paisagem de Gaza destruída e a comoção (tanto delas quanto de quem vê) que atesta a floração coletiva do *Nós* traz, decerto, intensidades inéditas no cinema e na filosofia.

Ao longo da narrativa, o contraponto entre a lucidez da cineasta, dissidente do regime teocrático iraniano, e a doçura extrema dos sentimentos da fotógrafa (que invoca Allah em suas falas) evoca, em algumas cadências do diálogo, os passos platônicos nos quais Sócrates questiona as crenças do interlocutor. Contudo, aqui, ao invés da agonística e da ironia dos diálogos atenienses, a lucidez enlaça-se ao acolhimento e à empatia. Renasce a arte da filosofia, mas desta vez com vozes puramente femininas.

A Gaza que vemos despedaçada, mas reunida pelo *travelling* e sintetizada – como que da doçura da memória de Fatma, que diz “*my Gaza*” –, faz-se inesquecível, enquanto, no áudio, a voz da fotógrafa vence a dor pelo encanto experimentado com o compartilhamento afetivo, com o encontro futuro – que não ocorrerá – e com o seu legado em fotos – para os filhos que nunca terá...

a terra é redonda

Tecendo laços efêmeros sobre o abismo, a fluência desse *travelling* - ao mesmo tempo em que se esvai - instala naqueles que o testemunham a síntese mnêmico-perceptiva do processo germinativo e coletivo do *Nós*, dos habitantes de Gaza, em estado de diáspora. Gaza, que morre e revive, implanta-se e ressurge em todos movidos pelo *travelling*. O *Nós* que nasce, e se dissemina igualmente, documenta de modo direto a destruição de Gaza, tanto pelo trabalho de Fatma quanto por aquele de Sepideh. Ao mesmo tempo, esse *Nós*, que testemunha por si, experimenta multiplicadamente o renascimento da cidade em diáspora, onde quer que dois espectadores, reunidos pelo filme, relatem-no e discutam-no.

Uma última questão: será por acaso ou devido a uma força objetiva, que a descrição sintética da organização política revolucionária - não como um dado prévio, mas obtida a partir da experiência das lutas em curso, conforme proposta de Rosa Luxemburgo (efetuada quando o cinema ainda dava seus primeiros passos) - parece, aos olhos de hoje, evocar a cinestesia e o poder sintético da auto-organização em movimento de um *travelling* na afirmação, em texto de 1906, dessa autora, de que a greve de massa, luta em movimento e em curso de organização e esclarecimento, “é o modo de movimentação da massa proletária, a forma de expressão da luta proletária”?^[xi] ^[xii]

***Luiz Renato Martins** é professor-orientador do PPG em Artes Visuais (ECA-USP). Autor, entre outros livros, de *The long roots of formalism in Brazil* (Haymarket/ HMBS).

Referências

Fatma HASSONA, *Les Yeux de Gaza*, em colaboração com Sepideh Farsi e introdução da última, apoio Anistia Internacional/ Mediapart/ Repórteres Sem Fronteiras, Paris, Editions Textuel, 2025.

Notas

^[i] Sobre a transformação da Palestina em laboratório do capitalismo, ver Antony Loewenstein, *Laboratório Palestina: Como Israel Exporta Tecnologia de Ocupação para o Mundo*, trad. Gabriel Rocha Gaspar, ed. Luiza Brandino e Tadeu Breda, São Paulo, Editora Elefante, 2024.

Ver também Francesca ALBANESE, “From economy of occupation to economy of genocide”, Human Rights Council, Fifth-ninth session, 16 June-11 July 2025, disponível em: <https://www.un.org/unispal/document/a-hrc-59-23-from-economy-of-occupation-to-economy-of-genocide-report-special-rapporteur-francesca-albanese-palestine-2025/>

Ver também idem, “Genocídio como apagamento colonial”, relatório da ONU sobre a situação dos direitos humanos nos territórios palestinos ocupados desde 1967, 01 out. 2024, disponível em: <https://www.un.org/unispal/document/genocide-as-colonial-erasure-report-francesca-albanese-01oct24/>.

^[ii] *No Other Land* (doravante citado como *NOL*), direção coletiva de Basel Adra, Rachel Szor, Hamdan Ballal e Yuval Abraham, 96’, Palestina/ Noruega, 2024, premiado, entre outros festivais, em Berlim, Lisboa e com o Oscar de melhor documentário.

^[iii] *Put Your Soul in Your Hand and Walk* (doravante citado como *P Y S Y H W*), de Sepideh Farsi com a fotógrafa Fatma Hassouna, 110’, França/ Palestina, 2025.

^[iv] Franz Kafka e Vladímir Lênin morreram ambos cinco anos após o assassinato de Rosa Luxemburgo em 15.01.1919. Dos

quatro autores dessa geração que se dedicaram à crítica do imperialismo, Leon Trótski foi o que presenciou os maiores flagelos do imperialismo naquela altura: a instalação da II Guerra Mundial e a monstruosa formação dos megassistemas de extermínio na Europa, para sucumbir (pelo ferro executório de uma forma mais insidiosa e longa de fascismo) no patíbulo de um arrabalde – tal qual o protagonista de *O Processo* (1925, mas não por acaso escrito de 1914 a 1920), Joseph K., abatido numa cena calcada possivelmente nas execuções de Luxemburgo e Liebknecht (1871-1919).

[v] Ver Herbert Marcuse, “O combate ao liberalismo na concepção totalitária do Estado”, trad. Wolfgang Leo Maar, in *idem, Cultura e Sociedade*. São Paulo, Paz e Terra, 1997, pp. 47-88.

[vi] A solidão em questão constitui solução analítico-estética. Não vem ao caso aqui a situação pessoal do autor, objeto, no mínimo, da amizade devota de Max Brod (1884-1968), que lhe salvou os escritos do fogo, sem falar de outros interlocutores. Ver o livro (inspirador, para este trabalho, sem partilhar qualquer responsabilidade pelas demais ilações e análises) de Michael LÖWY, *Franz Kafka – Sonhador Insubmisso*, trad. Bruno Costa, São Paulo, 100/cabeças, 2025.

[vii] “Todas as relações firmes, sólidas, com sua série de preconceitos e opiniões antigas e veneráveis foram varridas, todas as novas tornaram-se antiquadas antes que pudessem ossificar. Tudo o que é sólido derrete-se no ar, tudo o que é sagrado é profanado e os homens são por fim compelidos a enfrentar de modo sensato suas condições reais de vida e suas relações com seus semelhantes.” Cf. Karl MARX e Friedrich ENGELS, *O Manifesto Comunista*, ed. Por Patrícia Maria Silva de Assis, trad. Maria Lúcia Como, rev. André Carone. São Paulo/ Rio de Janeiro, ed. Paz e Terra, 2002, p. 14.

[viii] K. Marx e F. Engels, *idem*, p. 63.

[ix] Ante a inclusão de *Put Your Soul...* no festival de Cannes, a artilharia de Israel respondeu alvejando com um míssil a casa da fotógrafa no dia seguinte (16.04.2025), assassinando-a assim como toda a sua família, irmãos menores e pais (cerca de sete pessoas). Execução similar, mas desta vez com um tiro, colheu, no final de julho, Awdah Hathaleen, um dos principais colaboradores de Basel Adra e Yuval Abraham, os realizadores de *NOL*, conforme denunciaram estes.

[x] “It’s OK, Sepideh. You are here and that’s enough. It is OK. Enough that you’re listening to me and that you share my feelings, and I share yours. I’m so glad to be here. I’m so glad that you are beside me (...) The planes are above us (...) Literally all the time, we hear this sound. That’s very hard! But although I have a very little hope... to live the life I want... I have the idea that I have to continue to document everything. To be part of this story. To be me! And to tell my children...”

[xi] Rosa LUXEMBURGO, “Greve de massa, partido e sindicatos”, in *Rosa Luxemburgo: Textos Escolhidos vol. I (1899-1914)*, tradução de Stefan Fornos Klein, São Paulo, Ed. Unesp, p. 299.

[xii] Versão editada das anotações para o trabalho apresentado em 06.11.2025 no painel “From Kafka’s narratives to the extermination camp in Gaza” [Das narrativas de Kafka ao campo de extermínio de Gaza], composto também por Renata Pedrosa, no encontro XXII Annual HM Conference, *Resurgent Reaction: Marxist Strategies at the End of the Liberal Order*, Londres, School of Oriental and African Studies – SOAS, University of London, 6-9 November 2025.

a terra é redonda

a terra é redonda

existe graças aos nossos leitores e apoiadores

Ajude-nos a manter esta ideia.

CLIQUE AQUI  **CONTRIBUA**

A Terra é Redonda