

A IMAGEM POBRE COMO CICATRIZ DA CATÁSTROFE: Archiveology e o tempo contínuo do trauma em *Your Father Was Born 100 Years Old and So Was the Nakba*¹ THE POOR IMAGE AS A SCAR OF THE CATASTROPHE: Archiveology and the continuous time of trauma in *Your Father Was Born 100 Years Old and So Was the Nakba*

Mariana de Paula Costa²

Resumo: Este artigo analisa o curta-metragem *Your Father Was Born 100 Years Old and So Was the Nakba* (2017), da diretora Razan AlSalah, investigando como essa apropriação das imagens do Google Street View atua como um instrumento de reivindicação ontológica. O problema de pesquisa foca em compreender de que maneira o filme subverte uma tecnologia de mapeamento para expressar o trauma contínuo do exílio palestino. Metodologicamente, realiza-se uma análise filmica das escolhas estéticas e narrativas da obra, estruturada sob um referencial teórico multidisciplinar. Acionam-se os conceitos de Archiveology de Catherine Russell (2018), "imagem pobre" de Hito Steyerl (2009), "cinema com sotaque" de Hamid Naficy (2001), "visualidade háptica" de Laura Marks (2000) e som acusmático de Michel Chion (2011). Conclui-se que o filme transforma o mapa em uma superfície tátil de memória, utilizando a imagem pobre e o glitch para fabular um retorno impossível à Haifa.

Palavras-Chave: Found Footage. Apropriação. Cinema com Sotaque. Glitch. Imagem pobre.

Abstract: This article analyzes the short film *Your Father Was Born 100 Years Old and So Was the Nakba* (2017) by director Razan AlSalah, investigating how this appropriation of Google Street View images acts as an instrument of ontological claim. The research problem focuses on understanding how the film subverts a mapping technology to express the continuous trauma of Palestinian exile. Methodologically, a film analysis of the work's aesthetic and narrative choices is conducted, structured under a multidisciplinary theoretical framework. The concepts mobilized include Catherine Russell's (2018) Archiveology, Hito Steyerl's (2009) "poor image", Hamid Naficy's (2001) "accented cinema", Laura Marks's (2000) "haptic visuality", and Michel Chion's (2011) "acousmatic sound". It concludes that the film transforms the map into a tactile surface of memory, using the poor image and the glitch to fabulate an impossible return to Haifa.

Keywords: Found Footage. Appropriation. Accented Cinema. Glitch. Poor Image.

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual. 35º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Natal - RN. 9 a 12 de junho de 2026.

² Mariana de Paula Costa, Doutoranda em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Mestre em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro e Bacharel em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal de Juiz de Fora, marianacosta1503@yahoo.com.br.

1. Introdução

O curta-metragem *Your Father Was Born 100 Years Old and So Was the Nakba* (2017), da diretora palestina Razan AlSalah se apropria das imagens do *Google Street View* para refletir sobre um importante e contínuo trauma histórico. A sinopse do curta age com um intertexto que guia o espectador: “Oum Ameen, uma avó palestina, retorna à sua cidade natal, Haifa, através do Google Maps Street View, hoje a única maneira que ela consegue ver a Palestina.” (Alsalah, 2017). Com apenas sete minutos de duração, o filme fabula um retorno impossível à Haifa, subvertendo as imagens de uma ferramenta de mapeamento estadunidense em um instrumento de reivindicação ontológica. No filme, a protagonista, a voz imaginária de Oum Ameen, é representada graficamente pelo *Pegman*, pequeno boneco amarelo do Google Maps que permite aos usuários explorar o *Google Street View*. Essa figura plana procura a casa de onde foi forçada a sair em 1948 e o seu filho, Ameen, cuja única memória do lugar é de si mesmo a andar de bicicleta numa varanda com vista para o mar. A “voz” de Oum Ameen navega pelo mapa digital, onde a presença de glitches cria uma atmosfera de “fantasmagoria”, em que o passado e o presente se fundem.

O ano de 2017, ano de lançamento do curta, marcou o centenário da Declaração Balfour de 1917, documento em que o governo britânico apoiou a criação de um “lar nacional judeu” na Palestina (United Nations, [s.d.]). A *Nakba*, que em árabe significa “catástrofe” ou “desastre”, refere-se ao êxodo em massa e à desapropriação de centenas de milhares de palestinos de suas terras e casas durante e imediatamente após a guerra árabe-israelense de 1948. A cidade de Haifa, grande centro industrial antes de 1948, é o foco da narrativa, onde a resistência já se manifestava desde a rebelião de 1936. É importante esclarecer que embora a *Nakba* tenha ocorrido em 1948, a opressão contra os palestinos já acontecia há quase cem anos, desde a derrota dos camponeses na Revolta de 1834 contra o Egito e, em seguida, com a tomada do domínio colonial do Império Otomano, como explica Amaral (2020).

A diretora do curta Razan AlSalah é uma cineasta, artista de mídia e educadora palestina que tem o trabalho marcado pela apropriação de imagens digitais para explorar temas que envolvem o exílio e o colonialismo. Sua prática cinematográfica utiliza frequentemente a apropriação de imagens de tecnologias de vigilância para recuperar histórias apagadas, desafiar as fronteiras impostas e reivindicar o direito ao retorno e à memória em um contexto de apagamento contínuo. *Your Father Was Born 100 Years Old and So Was the Nakba* obteve reconhecimento em festivais internacionais por sua inovação formal, sendo premiado em relevantes festivais como o *Sunbird Award* (Melhor Curta Narrativo, 2017/18) e o *Ann Arbor Film Festival* (Barbara Aronofsky Latham Award para artista emergente) (Momento Films, [s.d]).

Diante deste contexto, o objeto central desta pesquisa é a análise do referido curta-metragem de AlSalah. O problema que norteia a investigação questiona: de que maneira a apropriação e a subversão das imagens do *Google Street View* operam como dispositivos poéticos e políticos para narrar o trauma contínuo do exílio palestino e fabular um retorno impossível? Para responder a essa questão, a metodologia adotada consiste em uma análise fílmica com foco na materialidade da imagem digital e nas escolhas sonoras da diretora. O percurso analítico examina as sequências que revelam as tensões entre o arquivo contemporâneo e a memória apagada.

O referencial teórico mobiliza perspectivas sobre cinema, arquivo e diáspora. A investigação ancora-se no conceito de *Archiveology* (Russell, 2018) para debater o uso do arquivo corporativo e nas ideias sobre o tempo contínuo do trauma estruturadas por Saidiya Hartman (2020; 2021). No campo estético, a análise dialoga com a defesa da “imagem pobre” de Hito Steyerl (2009) e com as características do “cinema com sotaque” mapeadas por Hamid Naficy (2001). Por fim, as dimensões sensoriais da obra são pensadas através das noções de “visualidade háptica” (Marks, 2000) e da figura do “ser acusmático” (Chion, 2011), permitindo compreender como a obra busca materializar a presença palestina no espaço ocupado.

2. Apropriando-se do que foi tomado

O filme se inicia com uma imagem do Google Maps e o boneco Pegman entrando no mapa. Sobre essa imagem, uma voz feminina, instantaneamente associada ao ícone da figura humana, que explica seu movimento: “Vamos pular! Não há outro jeito.” (FIG 1). Lentamente, o mapa bidimensional se converte em uma visualização panorâmica em 360º da cidade. A voz comemora a incursão: “Haa! Sim, essa é a rua”. A câmera se move em algumas direções, reconhecendo o lugar, e ao olhar para o chão, vê-se o um X, símbolo de sua presença naquele lugar. A voz afirma: “E essa sou eu. Anônima X”. Ao lado esquerdo do X, vê-se um símbolo de *copyright*, indicando a propriedade daquela imagem e o momento em que foi feito aquele registro: @2016Google.

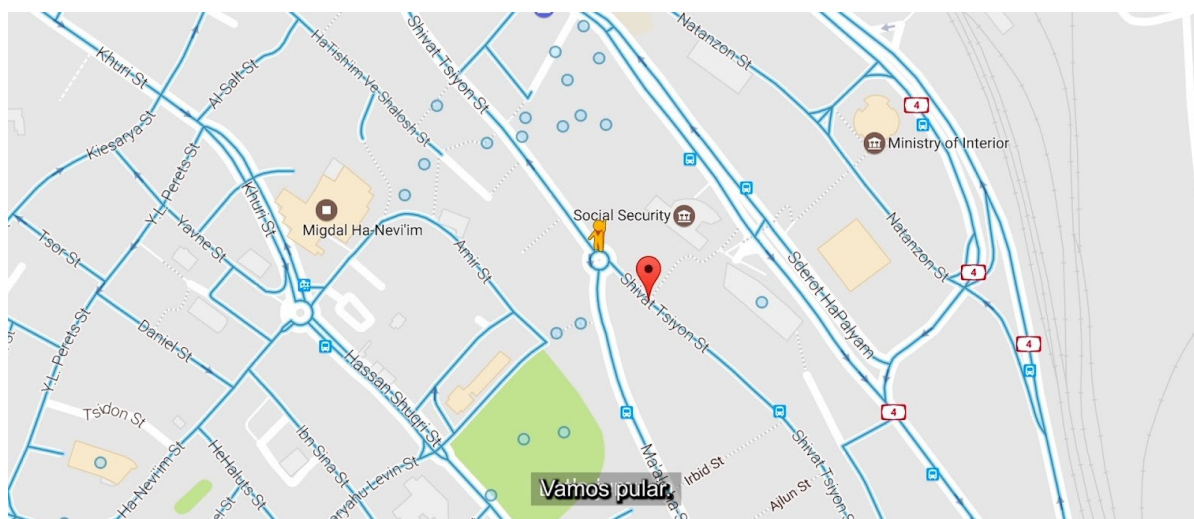


FIGURA 1 - A personagem Oum Ameen, representada pela figura do Pegman, entra no mapa.

FONTE: Frame extraído do filme *Your Father Was Born 100 Years Old and So Was the Nakba* (2017, Razan AlSalah)



FIGURA 2 - A personagem Oum Ameen é representada pelo X anônimo.

FONTE - Frame extraído do filme *Your Father Was Born 100 Years Old and So Was the Nakba* (2017, Razan AlSalah)

A discussão acerca da titularidade e do uso comercial de imagens provenientes de plataformas de georreferenciamento, especificamente o *Google Street View*, exige uma compreensão da intersecção entre o Direito de Propriedade Intelectual e os Termos de Serviço impostos pelas plataformas digitais. Contrariamente ao senso comum que frequentemente confunde acesso público irrestrito com domínio público, o conteúdo disponibilizado no *Google Street View* é estritamente protegido por leis de direitos autorais e contratos de licenciamento.

A propriedade intelectual das imagens exibidas no Street View divide-se primariamente em duas categorias: *First-party content* (capturado pelo próprio Google) e *User-Generated Content* (capturado por terceiros e submetido à plataforma). No primeiro caso, o Google detém a totalidade dos direitos patrimoniais. No segundo, embora o usuário retenha a autoria, ele concede ao Google uma licença perpétua, irrevogável e mundial para uso e exibição, conforme estipulado nos Termos de Serviço Adicionais do Google Maps e Google Earth (Google, 2025a).

Para usos dessas imagens fora do ambiente web/aplicativo, o Google estabelece a *Geo Guidelines*. Esse conjunto de regras permite um uso restrito sob o conceito de *fair use*,

limitado a tiragens específicas e proibindo que o conteúdo do Google seja o núcleo de obras comerciais, como em guias de ruas ou atlas concorrentes (Google, 2025d). De acordo com as diretrizes oficiais do *Google Geo Guidelines*, a regra geral é de que a utilização das imagens for para uma publicidade, o uso não é permitido através das licenças gratuitas padrão, sendo necessário um acordo particular com o Google. Porém, caso as imagens sejam usadas em um filme narrativo (cinema/entretenimento), o uso é permitido, desde que as regras de atribuição sejam respeitadas. De acordo com as regras, faz-se necessário a atribuição ao Google e aos fornecedores de dados (ou seja, a inscrição no canto da tela "© 2016 Google", por exemplo), que deve permanecer visível durante todo o tempo em que a imagem aparecer. Além disso, exige-se que as imagens devem ser exibidas sem modificações. Não sendo permitido a alteração de cores, a remoção de logos e distorção significativa da imagem.

É interessante observar que no caso do curta de AlSalah, a atribuição de direitos das imagens, a presença da inscrição "© 2016 Google" em diversos planos do filme, opera como uma fina ironia e não como um gesto de respeito às leis e regulamentos de direito autoral. Ao revelar que as imagens de uma terra que teve seus habitantes expulsos ou mortos são agora de propriedade de uma multinacional estadunidense, a diretora critica a ocupação desse lugar por forças políticas de todo mundo, principalmente por Israel, que sempre atuou com forte ajuda dos Estados Unidos. Em dado momento do filme, um plano do céu revela novamente a inscrição de *copyright* do Google, indicando ao espectador que no presente desse lugar até o céu tem, por assim dizer, um dono e que esse não é o seu povo.

Ao discutirmos a apropriação do arquivo no curta-metragem de AlSalah, também vale levantarmos as ideias da teórica Catherine Russell. Em seu livro *Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices*, Russell (2018) utiliza a expressão *Archiveology* para nomear uma prática artística ativa: o uso da imagem de arquivo para construir novas histórias e desconstruir narrativas oficiais. A autora usa o termo para expandir e redefinir a prática da utilização das imagens de arquivo, apontando as limitações do termo tradicional *found footage*, em sua perspectiva. A teórica entende que o termo tradicional e já consolidado "nega

a extensa pesquisa que sustenta a prática" (Russell, 2018, p. 2) e sugere que o material foi apenas "encontrado" (como no lixo ou por sorte), ignorando o trabalho ativo de busca.

Diferente dos arquivos coloniais tradicionais, como museus e bibliotecas, o arquivo do *Google* é um "arquivo do presente", corporativo e supostamente neutro. No entanto, AlSalah o trata como um sítio arqueológico. A diretora não filma Haifa, mas “escava” o banco de dados visual da Google em busca de vestígios de uma palestinação apagada. Russell (2018) argumenta que a *archiveology* desperta a imagem de seu “sono ideológico”. No filme, as imagens da Haifa palestina são despertadas pela narração da avó exilada, transformando o mapa em um documento de um crime. Assim, AlSalah usa a ferramenta de mapeamento para reafirmar exatamente aquilo que tentam esconder: a persistência da memória palestina sobre a ocupação.

Russell (2018) chama de “imagem dialética” aquela que surge quando fragmentos do passado são trazidos para o presente, não como uma história linear, mas como um choque, gerando uma nova consciência política. No filme de AlSalah, o presente das imagens da tecnologia digital colide com o "ontem" da Nakba. Assim, ao utilizar fotografias antigas em sobreposição com as imagens do Google, AlSalah trás à tona a memória de um tempo anterior à expulsão dos palestinos.



FIGURA 3 - Primeira sobreposição entre as imagens do passado e do presente em Haifa.

FONTE - Frame extraído do filme *Your Father Was Born 100 Years Old and So Was the Nakba* (2017, Razan AlSalah)



FIGURA 4 - Segunda sobreposição entre as imagens do passado e do presente em Haifa.

FONTE - Frame extraído do filme *Your Father Was Born 100 Years Old and So Was the Nakba* (2017, Razan AlSalah)

Quando a primeira fotografia do passado é sobreposta no mesmo lugar das imagens do tempo presente, a protagonista explica que havia ali um poço profundo naquele lugar e foi onde o pai da interlocutora foi encontrado. Ao seguir a rua, outra fotografia do passado é revelada. Com o movimento, a imagem de Haifa se distorce com glitches. A protagonista acusmática afirma “se eu andar aqui, eu o encontrarei”. Porém, todas as lojas da rua têm seus letreiros em hebraico e ela se dá conta: “Não vou encontrá-lo assim”. As imagens do passado e do presente revelam as mudanças e os apagamentos.

3. Fabulando um retorno impossível

Para pensarmos na construção do tempo diegético do filme, é interessante valer-nos de algumas ideias da acadêmica americana Saidiya Hartman. A produção intelectual de Hartman e o curta de Razan AlSalah, embora situados em geografias e contextos históricos

distintos, convergem em um ponto fundamental: a recusa em aceitar a catástrofe como um evento pretérito e encerrado. No curta-metragem, assim como nos textos *Perder a mãe* e *Tempo da escravidão*, de Hartman, o tempo não se apresenta de forma linear. Ele configura-se como um acúmulo de ruínas onde o trauma fundante não foi superado, mas continua a estruturar a vida contemporânea.

Na narrativa, AlSalah funde o tempo e o espaço presente e pretérito e vemos uma protagonista que interage com as pessoas que vê no mapa como se elas estivessem ali no passado, no tempo em que ainda habitava aquela terra. Em dado momento, por exemplo, Oum tenta usar uma escada que dois homens dentro do mapa carregam para subir em um apartamento e procurar seu filho. Ela busca a casa da família em Haifa, mas o que encontra é a cidade transformada pela ocupação israelense.

A premissa de Hartman é que a escravidão não se encerrou com a abolição legal. Para a autora, ela persiste na desigualdade racial, na violência policial e na despossessão contínua. A autora afirma em seu livro: "Eu também vivo na época da escravidão, com isso quero dizer que estou vivendo no futuro criado por ela" (Hartman, 2021, p. 136). Hartman reitera essa condição ao dialogar com Michel-Rolph Trouillot que afirma "a escravidão aqui é um fantasma, tanto o passado quanto a presença viva" (Trouillot *apud* Hartman, 2020, p. 930) e questiona se é possível "lamentar o que ainda não parou de acontecer" (Hartman, 2020, p. 935). De maneira análoga, a expulsão dos palestinos continua acontecendo e é na impossibilidade de retornar à terra natal que se baseia a narrativa.

Hartman e AlSalah não utilizam a figura do retorno, entretanto, como uma celebração nostálgica ou um processo de cura, mas como um dispositivo metodológico para revelar a impossibilidade de voltar a um lar que já não existe. Hartman descreve a sensação de deslocamento brutal ao perceber que "o país em que você desembarca nunca é o país com o qual você sonhou" (Hartman, 2021, p. 98). No filme, a protagonista Oum Amin interpela a neta "Por que você me trouxe de volta aqui? Quando não consigo sentir este lugar, nem consigo vê-lo, eles estão me mostrando".

Ainda há em comum entre o filme e os livros de Hartman o debate sobre a exploração do turismo nesses espaços. No caso de Hartman, a autora viaja fisicamente para Gana buscando conexão, mas encontra o vazio e a mercantilização da memória. A autora critica duramente a indústria do turismo que vende a fantasia do retorno: “o turismo sacia o anseio, explora a perda e oferece uma cura ao permitir engajamentos catárticos com o passado, prometendo preencher a lacuna entre o sujeito moderno e seus ancestrais perdidos (Hartman, 2021, p. 165). O filme de Razan AlSalah também critica o turismo nesses espaços. Em dado momento, ao visitar o Porto, local em que partiram os exilados, a protagonista Oum Amin se revolta: “O que há de errado com as pessoas? Estão de férias aqui? Eles parecem turistas (...) Estamos sendo mortos e deslocados e vocês estão tirando fotos? Por que essa mulher está tirando fotos do exército?!!!”.

A noção de *Accented Cinema*, "cinema com sotaque", desenvolvida por Hamid Naficy, uma das principais autoridades em estudos culturais da diáspora, do exílio e do cinema e mídia pós-colonial, oferece uma estrutura crítica para observar a produção audiovisual de cineastas em situação de deslocamento, diáspora e exílio. Naficy argumenta que esses filmes não são definidos apenas por seus temas de perda e saudade, mas por uma estética que se desvia da norma dominante (o modelo de cinema de Hollywood) para expressar a subjetividade do exilado. Segundo Naficy, no *Accented Cinema*

(...) Além disso, a configuração espacial nesses filmes é impulsionada não apenas pelo gênero e por estruturas de identificação e alienação, mas também por erupções de memória, nostalgia e o desejo de retorno e pela política e poética da aculturação e resistência (Naficy, 2001, p.155, tradução nossa).

A diretora AlSalah encarna a figura do cineasta com sotaque descrita por Naficy: "[são] figuras situadas, porém universais, que trabalham nos interstícios de formações sociais e práticas cinematográficas (...) De modo geral, operam de forma independente, fora do sistema de estúdios ou das indústrias cinematográficas dominantes" (Naficy, 2001, p. 10). O sotaque do filme não reside apenas na voz da narradora ou no idioma árabe, mas na própria textura da

imagem digital repleta de glitches, e, acima de tudo, no gesto de apropriação das imagens. Esses tornam-se o sotaque visual de uma identidade palestina que se recusa a ser assimilada pela “limpeza” visual dos códigos do cinema estadunidense.

Uma das características do *Accented cinema* também observada por Naficy é o uso frequente de estruturas epistolares, como cartas, diários, telefonemas, que enfatizam a distância entre o exílio e a terra natal. O autor observa que "ao incorporar a narração em off, o discurso direto, o multilinguismo e a epistolaridade, os filmes com sotaque (...) desestabilizam o narrador onisciente e o sistema narrativo do cinema dominante (...)" (Naficy, 2001, p. 25, tradução nossa). Segundo o autor, o exilado geralmente tenta se comunicar com alguém que ficou para trás ou com um passado que já não existe.

Enquanto a voz de Oum Amin ancora o filme em uma perspectiva feminina e marginalizada, o design de som, caracterizado por ecos e distorções, constrói uma atmosfera claustrofóbica.

A insistência na pronúncia gutural do "H" em *7aifa* rompe a esterilidade do mapa digital. Conforme analisa Samira Makki, a ênfase de Oum Ameen nessa letra "reverbera ruidosamente em um lugar onde as letras árabes, e seu som, foram apagados" (Makki, 2024, p. 256, tradução nossa). Em outras palavras, a própria repetição do fonema da letra Haa (ح) em "7aifa" desempenha um papel político e estético crucial, pois rompe com a esterilidade do ambiente digital e reafirma a presença corpórea e cultural palestina, inscrevendo na banda sonora uma marca identitária ausente no mapa digital.

Em seu artigo *In Defense of the Poor Image*, a artista, cineasta e acadêmica alemã Hito Steyerl conecta a defesa da imagem pobre ao manifesto *Por um Cinema Imperfeito*, do cineasta cubano Juan García Espinosa, que argumenta que o "cinema tecnicamente e artisticamente magistral é quase sempre um cinema reacionário" (Espinosa *apud* Steyerl, 2009, p.6, tradução nossa). O cinema imperfeito, por outro lado, estaria comprometido com a vida e a luta de classes.

Em seu ensaio, Steyerl observa que o foco e a alta definição são marcadores de privilégio social: "o foco é identificado como uma posição de classe, uma posição de facilidade e privilégio, enquanto estar fora de foco diminui o valor de alguém como imagem" (Steyerl, 2009, p. 1, tradução nossa). Ao invés de tentar "limpar" a imagem para alcançar o padrão de cinema de alta definição, Al Salah intensifica o erro. As falhas técnicas são usadas como linguagem poética para visualizar o trauma.

A imagem pobre torna-se soberana porque é a única capaz de conter a experiência fragmentada do exílio. Como o som do filme, caracterizado por ecos e distorções, a imagem pobre reverbera a verdade de que o passado não passou, ele apenas se degradou e continua a assombrar o presente digital. Steyerl conclui seu texto afirmando que a imagem pobre "não é mais sobre a coisa real (...) Em vez disso, é sobre suas próprias condições reais de existência" (Steyerl, 2009, p. 8, tradução nossa). O *glitch* no filme é a cicatriz visual da Nakba.

A fragmentação visual da paisagem, especialmente do mar (FIG 5), é central para o argumento do filme. Ao analisar o filme, a pesquisadora Samira Makki observa como "pixels quebrados se traduzem em uma imagem mal costurada do que parece ser um mar quebrado" (Makki, 2024, p. 249, tradução nossa). Essa falha técnica torna-se ontológica. Ao ouvir a voz dizer "Aqui até o mar está quebrado, não há escapatória", Makki interpreta que o filme configura o retorno não como uma recuperação plena, mas "através da perda, como perda" (Makki, 2024, p. 249, tradução nossa).

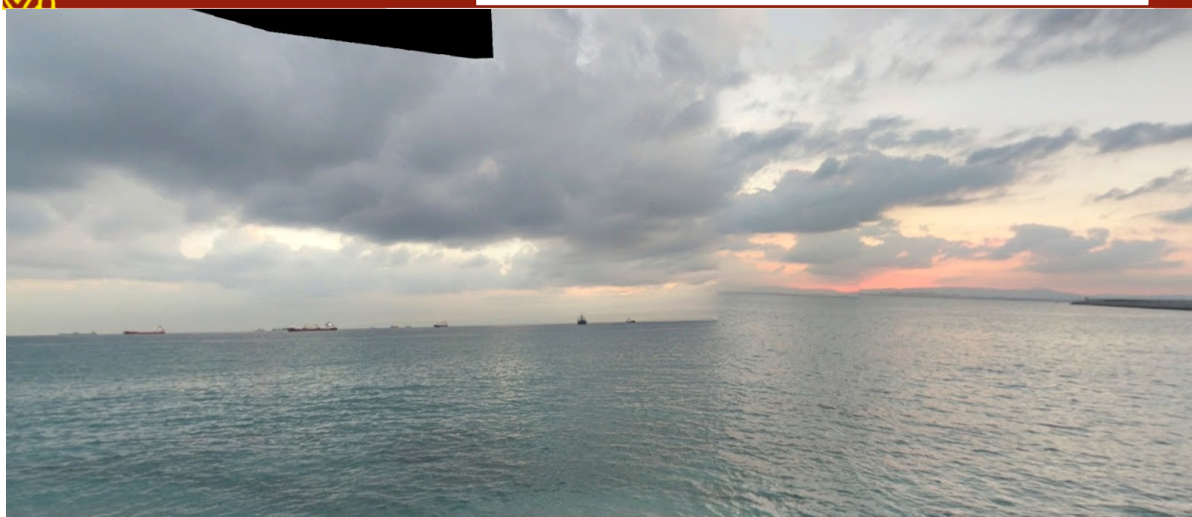


FIGURA 5 - Plano que revela o glitch no mar em Haifa. Nesse momento a personagem afirma: Aqui até o céu está quebrado.

FONTE - Frame extraído do filme *Your Father Was Born 100 Years Old and So Was the Nakba* (2017, Razan AlSalah)

Para além da estética da "imagem pobre", o glitch em AlSalah visualiza as "lacerações deixadas no corpo cativo pelos aparatos de violência política" (MAKKI, 2024, p. 257, tradução nossa), transformando o erro digital em um testemunho da violência colonial que o mapa tenta esconder. Em outras palavras, o *glitch* em AlSalah funciona de maneira similar às lacunas do arquivo em Hartman: é a manifestação visual do trauma. A presença do glitch na imagem do horizonte afirma que a reconciliação é impossível sob a ocupação e a imagem reflete a quebra da própria história palestina.

Ademais, também cabe aqui levantar um dos pontos centrais de Steyerl sobre o uso de imagens pobres: a recuperação do conceito de "laço visual" (*visual bond*) de Dziga Vertov.

A circulação de imagens de baixa qualidade cria, assim, "laços visuais" (*visual bonds*), como Dziga Vertov os chamou certa vez. Esse "laço visual" deveria, segundo Vertov, unir os trabalhadores do mundo entre si. Ele imaginou uma espécie de linguagem comunista, visual e adâmica, que não apenas informasse ou entretivesse, mas também organizasse seus espectadores. (Steyerl, 2009, p. 8, tradução nossa).

Steyerl argumenta que a circulação de imagens pobres cria alianças anônimas e globais, construindo uma esfera pública alternativa fora do controle do Estado-nação. "Ao perder sua substância visual", escreve Steyerl, a imagem "recupera parte de seu impacto político e cria uma nova aura ao seu redor" (STEYERL, 2009). A circulação do filme como um arquivo digital pobre (acessível, compartilhável) permite que a memória de Oum Amin fure o bloqueio militar que impede seu corpo físico de retornar.

Ao pensarmos na materialidade da imagem nesse filme de AlSalah, é interessante também pontuarmos as noções de visualidade ótica e visualidade háptica, discutidas pela teórica Laura Marks em seu livro *The Skin of the Film* (2000). Para Marks (2000), a visualidade ótica é o regime da representação, da clareza, da distância e do domínio sobre o objeto visto, gesto associado ao olhar colonial que mapeia e classifica. Já a visualidade háptica, por outro lado, convida o olhar a "tocar" a imagem. Ela privilegia a textura, a superfície e a proximidade, muitas vezes borrando a distinção entre o observador e a imagem, criando uma relação de intimidade corporal em vez de controle intelectual.

Razan AlSalah opera uma transição política e estética radical entre esses dois regimes. O filme utiliza como base o Google Street View, uma ferramenta que é da visualidade ótica, um instrumento criado para oferecer visibilidade total, navegação eficiente e controle espacial. No entanto, AlSalah transforma o mapa navegável e objetivo em uma superfície tátil. A "pele do filme", ou neste caso, os pixels, torna-se o único local de contato possível. O filme deixa de ser sobre ver Haifa (algo que o Google já permite) para ser sobre a tentativa de sentir Haifa através da espessura impenetrável da tela. Laura Marks argumenta que a visualidade háptica muitas vezes emerge quando a imagem se recusa a representar profundidade, forçando o espectador a contemplar a superfície da tela como uma membrana ou pele. No filme de AlSalah, essa recusa da profundidade é alcançada através do super plano detalhe, como visto, por exemplo, no momento em que a protagonista "encontra" Ameen.



FIGURA 6 - Super plano detalhe no momento em que a personagem “encontra seu filho”.

FONTE - Frame extraído do filme *Your Father Was Born 100 Years Old and So Was the Nakba* (2017, Razan AlSalah)

Marks observa ainda que, para o sujeito da diáspora, a memória não é apenas visual, mas multisensorial. A perda da terra natal é também a perda de cheiros, sons e texturas específicas. O filme aborda essa privação sensorial. O Google Street View é uma tecnologia puramente visual (e ótica), desprovida de som ambiente real, cheiro ou temperatura. AlSalah explora essa esterilidade sensorial saturando a imagem de textura visual (háptica) e construindo um design sonoro denso, caracterizado por "ecos e distorções" que criam uma "atmosfera claustrofóbica".

Para Laura Marks, a visualidade ótica está ligada à vontade de poder e conhecimento instrumental: ver é controlar. A visualidade háptica, ao contrário, está ligada à vulnerabilidade e à intersubjetividade: tocar é ser tocado. No contexto da ocupação da Palestina, essa distinção é eminentemente política. O Estado de Israel e as tecnologias corporativas como o Google Maps operam no modo ótico: vigilância por satélite, mapeamento preciso de fronteiras, renomeação de ruas, controle demográfico. Tudo deve ser visível para ser controlado. Ao optar por uma estética do *glitch*, do borrão e da imprecisão, Razan AlSalah recusa a lógica do colonizador.

A operação de ressignificação das imagens aparentemente neutras do *Google Street View* é realizada fundamentalmente pelo que Chion (2011) define como valor acrescentado.

Por valor acrescentado, designamos o valor expressivo e informativo com que um som enriquece uma determinada imagem, até dar a crer, na impressão imediata que dela se tem ou na recordação que dela se guarda, que essa informação ou essa expressão decorre “naturalmente” daquilo que vemos e que já está contida apenas na imagem. E até dar a impressão, eminentemente injusta, de que o som é inútil e de que reforça um sentido que, na verdade, ele dá e cria, seja por inteiro, seja pela sua própria diferença com aquilo que se vê. Este fenómeno de valor acrescentado funciona, sobretudo, no âmbito do sincronismo som/imagem, pelo princípio da síncrese, que permite estabelecer uma relação imediata e necessária entre qualquer coisa que se vê e qualquer coisa que se ouve. (Chion, 2011, p. 12).

No curta-metragem, a voz de Oum Ameen injeta nas imagens impessoais da ferramenta de mapeamento o testemunho de um trauma histórico, ainda que esse testemunho seja ficcional. O que visualmente seria apenas uma rua qualquer em Israel, através do valor acrescentado pelo texto e pela voz da narradora, transfigura-se instantaneamente em um local de trauma e memória. O som não apenas acompanha a imagem; ele estrutura a visão do espectador, transformando um espaço de navegação em uma narrativa de perda, onde a imagem fria do presente é contaminada pela carga emocional da voz do passado.

A escolha pela narrativa ficcional no curta não opera como uma fuga da realidade histórica, mas como uma estratégia estética e política essencial para articular a experiência do exílio palestino. A ficção permite a criação de um espaço de manobra dentro de um território rigidamente controlado. Ao fabular a reencarnação da avó como um avatar digital, AlSalah contorna as restrições fronteiriças que impediriam um retorno real, utilizando a ficção para reivindicar o direito de navegar e narrar sua própria história. A narrativa de ficção desestabiliza a suposta neutralidade e objetividade do mapa digital, visto que a voz ficcional de Oum Ameen insere a subjetividade, a memória e o trauma na paisagem.

Considerações finais

A análise do filme *Your Father Was Born 100 Years Old and So Was the Nakba* ganha uma nova dimensão política quando lida através das lentes de Hito Steyerl e seu manifesto *Em Defesa da Imagem Pobre*. Steyerl define a "imagem pobre" não apenas como uma falha técnica, mas como um "lumpemproletariado na sociedade de classes das aparências" (Steyerl, 2009, p.1, tradução nossa). Para a autora, essas imagens de baixa resolução, comprimidas e pixeladas, são "os Condenados da Tela contemporâneos, os destroços da produção audiovisual" (Steyerl, 2009, p.1, tradução nossa).

Retomando Naficy, no *Accented Cinema*

o exterior, os espaços públicos da natureza e da paisagem da pátria são amplamente representados como feminino e materno. O “dentro”, os espaços fechados, particularmente aqueles na esfera doméstica - também são predominantemente codificados como femininos. Nesse sentido, todos os filmes com sotaque, independentemente do gênero de seus diretores ou protagonistas, são textos femininos (Naficy, 2001, p.155, tradução nossa).

A protagonista do filme, Oum Amin, não possui corpo físico; ela é representada pelo *Pegman*, o ícone laranja do Google Maps, descrito como um "fantasma virtual marcado com um X". Se, como afirma Steyerl, a imagem pobre é "um fantasma de uma imagem, uma prévia, uma miniatura" (STEYERL, 2009), então o avatar de Oum Amin é a encarnação perfeita dessa condição espectral. Ela é um sujeito rebaixado à condição de ícone de navegação, vagando por uma Haifa que é acessível apenas pelo meio digital.

A descorporificação de Oum Ameen, cuja presença se manifesta apenas através da voz e do ícone gráfico do *Pegman*, pode ser compreendida à luz do conceito de “ser acusmático” de Michel Chion. Para Chion (2011), o som acusmático é aquele que se ouve sem que se veja a causa originária, criando uma figura que ele denomina de acúsmetro (*acousmètre*).

Poderíamos defini-lo como nem dentro, nem fora (relativamente à imagem): nem dentro porque a imagem de sua fonte – o corpo, a boca – não está incluída, mas também nem fora porque não está francamente posicionada off num estado imaginário que evoque o do conferencista ou do charlatão (voz de narrador, de apresentador, de testemunha) e está implicada na ação, sempre em perigo de nela ser incluída. É por isso que as vozes de narração francamente descomprometidas não são, neste sentido, vozes de acúsmetros (Chion, 2011, p. 102-103).

No filme, a avó ocupa essa posição de acúsmetro: ela não é apenas uma narradora em *off*, mas uma entidade que, por não estar presa a um corpo visível na tela, adquire uma espécie de ubiquidade espectral sobre o território digital. Ao recusar a "desacusmatização", ou seja, ao nunca revelar o corpo físico de Oum Ameen, mantendo-a como uma voz sem rosto, AlSalah preserva a dimensão fantasmagórica da personagem. Essa escolha estética reforça a impossibilidade política do retorno físico: no espaço virtual e ocupado de Haifa, o exilado palestino só pode existir como um ser acusmático, uma voz que assombra as imagens do presente sem poder tocá-las fisicamente.

Reutilizar imagens não é apenas reciclar; é reescrever. No contexto colonial, onde o colonizador detém o poder de produzir imagens e mapas (seja através de cartografia militar ou satélites), a apropriação torna-se um ato de restituição visual. AlSalah rouba as imagens do Google. Sob a perspectiva Russell, esse ato de apropriar-se das imagens se transforma em restituir a terra. As ruas de Haifa, capturadas pelos carros do Google, são sequestradas pela diretora para servirem de cenário para uma reivindicação de terra e rememoração de uma violência presente até os dias de hoje. Por fim, ressaltamos que a estratégia de ficcionalização utilizada no filme reafirma o vococentrismo no cinema (Chion, 2011). A voz humana torna-se o elemento organizador da realidade fílmica, sobrepondo a subjetividade do exilado à objetividade fria do mapa. É a voz que ancora a experiência do espectador, guiando-o através do mapa e apresentando uma nova dimensão às imagens.

Referências

- AL SALAH, Razan. **Your father was born 100 years old, and so was the Nakba**. Palestina/Líbano: Momento Films, 2017.
- AMARAL, Diego. **Resistance time: an atlas of conflicted temporalities**. 2020. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói / Eberhard Karls Universität Tübingen, Tübingen, 2020. Disponível em: https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/15199/TESE_diego%20-%20Diego%20Amaral.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 27 dez. 2025.
- CHION, Michel. **A audiovisual: som e imagem no cinema**. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.
- GOOGLE. **Google Maps Platform Terms of Service**. Mountain View: Google Cloud, 2025b. Disponível em: <https://cloud.google.com/maps-platform/terms>. Acesso em: 03 jan. 2026.
- GOOGLE. **Google Maps/Google Earth Additional Terms of Service**. Mountain View: Google, 2025a. Disponível em: https://www.google.com/help/terms_maps-earth/. Acesso em: 03 jan. 2026.
- GOOGLE. **Permission Guidelines for Google Maps and Google Earth**. Mountain View: Google Brand Resource Center, 2025d. Disponível em: <https://about.google/brand-resource-center/products-and-services/geo-guidelines/>. Acesso em: 03 jan. 2026.
- GOOGLE. **Street View Static API Usage and Billing**. Mountain View: Google for Developers, 2025c. Disponível em: <https://developers.google.com/maps/documentation/streetview/usage-and-billing>. Acesso em: 03 jan. 2026.
- HARTMAN, Saidiya. **Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão**. Tradução de A. P. Lisboa. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- HARTMAN, Saidiya. Tempo da escravidão. **Contemporânea**, v. 10, n. 3, p. 927-948, set./dez. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.31560/2316-1329.v10n3.4>. Acesso em: 27 dez. 2025.
- MAKKI, Samira. Even the Sea is Broken: Return and Loss in Razan AlSalah's Video Works. **Film-Philosophy**, v. 28, n. 2, p. 248-268, 2024. DOI 10.3366/film.2024.0268. Disponível em: <https://www.eupublishing.com/doi/10.3366/film.2024.0268>. Acesso em: 21 jan. 2026.
- MARKS, Laura. **The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses**. Durham: Duke University Press, 2000.
- MOMENTO FILMS. **Your Father Was Born 100 Years Old by Razan AlSalah**. [s.d] Marseille, 2018. Disponível em: <https://www.edu.momento-films.com/product-page/your-father-was-born-100-years-old-by-razan-alsalah>. Acesso em: 27 dez. 2025. 5

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

UNITED NATIONS. **History of the Question of Palestine**. [s.d]. Disponível em: <https://www.un.org/unispal/history/>. Acesso em: 19 jan. 2026.

RUSSELL, Catherine. **Archiveology**: Walter Benjamin and archival film practices. Durham: Duke University Press, 2018.

STEYERL, Hito. In Defense of the Poor Image. *e-flux Journal*, n. 10, nov. 2009. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image>. Acesso em: 27 dez. 2025.