

Munich e Paradise now: um olhar sobre o conflito Palestino-Israelense através do Cinema

Andrey Augusto Ribeiro dos Santos¹

RESUMO: Neste trabalho pretendemos analisar como as narrativas israelense e palestina sobre o confronto palestino-israelense aparecem no Cinema, para isto a análise se centrará em dois filmes: *Munich* e *Paradise Now*. O primeiro é um filme norte-americano do ano de 2005, dirigido pelo aclamado diretor Steven Spielberg. A segunda produção, lançada no mesmo ano, é um filme palestino dirigido pelo árabe-israelense Hany Abu-Assad. Através desta análise, pretendemos demonstrar o que aspectos como conteúdo e as circunstâncias de produção e recepção dos dois filmes podem nos mostrar sobre a forma como este conflito foi retratado e influenciou as duas produções.

Palavras-chave: História, Cinema, Conflito palestino-israelense.

Munich and Paradise Now: a look at the Israeli-Palestinian conflict through the Cinema

ABSTRACT: In this work we intend to analyze how the Israeli and Palestinian narratives of the Israeli-Palestinian conflict appear at the movies, for this analysis will focus on two films: *Munich* and *Paradise Now*. The first is a North American film of 2005, directed by acclaimed director Steven Spielberg. The second production, released the same year, it's a Palestinian film directed by the Arab-Israeli Hany Abu-Assad. Through this analysis, we intend to demonstrate what aspects such as content and the circumstances of production and reception of the two films can show us about how this conflict has been portrayed and influenced both productions.

Keywords: History, Cinema, Israeli-Palestinian conflict.

Artigo recebido em 01/11/2016 e aceito em 01/12/2016.

Introdução

O objetivo deste trabalho é analisar como as narrativas israelense e palestina sobre o confronto palestino-israelense aparecem no Cinema, para isto a análise se centrará em dois filmes: *Munich* e *Paradise Now*. O primeiro é um filme norte-americano do ano de 2005, dirigido pelo aclamado diretor Steven Spielberg e que dá vida a Operação Cólera de Deus, uma operação financiada por Israel para vingar a morte de onze atletas durante um atentado perpetrado por uma organização palestina nas Olimpíadas de 1972. A segunda produção, lançada no mesmo ano, é um filme palestino dirigido pelo árabe-israelense Hany Abu-Assad, esta segue dois jovens que ao serem recrutados para perpetrarem um atentado suicida em Israel passam a questionar a legitimidade desta forma de resistência.

O conflito entre israelenses e palestinos, que perpassa os dois filmes trabalhados aqui, se arrasta desde o início do século XX, envolvendo a luta dos dois povos pelo direito de domínio total sobre o mesmo território. A situação nesta região passou por uma piora após a Segunda Guerra Mundial, com a criação do Estado de Israel e a imediata reação hostil dos vizinhos árabes.

Identidades nacionais são montadas através da recordação de memórias coletivas de um passado em comum, desta forma, também são cruciais como lugares de luta e resistência de grupos oprimidos e sua construção de identidades alternativas em oposição a narrativas oficiais das quais estão à margem ou excluídos. Dentro deste conflito é perceptível a forma como a Shoá^{II} e a Nakba^{III} tem papéis fundamentais na legitimação dos dois projetos nacionais.

A descoberta dos crimes nazistas contra a população judia fez com que a consciência pública ocidental apoiasse a proposta da criação de um Estado judeu na Palestina, como uma espécie de expiação por tudo o que este povo passou no ocidente. Vendendo a ideia de que sua perseguição tinha como única saída a criação deste Estado, o sionismo^{IV} se utilizou da Shoá para impor seu projeto nacional^V. Já para os palestinos a Nakba e a experiência de expulsão e exílio estão intrinsecamente ligadas a sua identidade nacional, estando muito presente na sua justificativa para o retorno a terra de origem e criação do seu Estado Nacional.

Como apontado por Enzo Traverso, por ser construída e evocada em função do presente, a memória se transforma em questão política e toma a forma de imposição ética, o chamado dever da memória, que frequentemente se torna fonte de abusos. É o que acontece nos casos citados acima quando os palestinos, ao diminuir a importância da Shoá, buscam manter uma coerência ideológica. Reconhecer essa excepcionalidade enfraqueceria sua demanda. Nos sionistas encontramos a mesma situação, pois ao ignorar a Nakba eles mantêm os israelenses no papel de vítimas excepcionais, se posicionando como os maiores sacrificados da história europeia. Nesse contexto Shoá e Nakba são recuperadas e utilizadas como referência a política por israelenses e palestinos, esta guerra de narrativas perpassará todo o conflito entre os dois povos, e será muito explorada pelo cinema, tanto ocidental quanto oriental.

A teoria dos “lugares de memória” diz que tudo pode ser considerado espaço de memória coletiva, e os significados que tomam forma neste espaço impactam a formação e a consolidação de identidades coletivas. Desta maneira, narrativas como o Cinema e a Literatura não redescobrem, mas criam identidades baseadas em recontar o passado^{VI}. Baseando-se nisto é que cremos que o Cinema é um meio legítimo de estudo sobre os usos políticos da memória no conflito entre Israel e Palestina.

No ocidente, a representação do oriente foi, durante muito tempo, idealizada e mitificada, não necessariamente condizente com a realidade. Isto estava ligado a uma agenda política que tinha como objetivo dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o oriente^{VII}. Jack

Shaheen se aprofundou na questão da representação do árabe na mídia americana, e ao analisar um grande número de filmes concluiu que esta etnia sempre foi mostrada de forma negativa, afirmando que ela era a mais vilificada pelo cinema norte-americano^{VIII}.

Segundo Shaheen a representação do árabe no cinema americano passa por três fases. Num primeiro momento, percebe-se resquícios do orientalismo europeu, onde era apresentada uma terra árabe indefinida. O deserto era um local assustador com odaliscas sensuais, tapetes voadores, encantadores de serpentes, e os árabes eram representados como bufões, atrasados, incompetentes, perigosos e pervertidos sexuais.

Após a Segunda Guerra Mundial isto muda. Os árabes começam a ser retratados de acordo com um preconceito propriamente norte-americano, muito atrelado a política dos Estados Unidos. Graças ao conflito entre Israel e Palestina, ao embargo do petróleo durante a guerra de 1973 e à Revolução Iraniana o árabe passa a ser retratado como uma ameaça. Em grande parte isto se devia ao impacto da suspensão do suprimento de petróleo, e assim, os estereótipos mais frequentes eram o do sheik que quer comprar os EUA ou dominar o mundo. Segundo Shaheen, dentro desta fase, num conjunto de cerca de trinta filmes, nenhum mostrava compaixão ou empatia pelos palestinos, eles eram demonizados e apareciam como terroristas sempre atacando os israelenses.

Por último, já na virada do milênio, veio uma fase com uma visão mais realista e empática. Neste período é que surgem filmes mostrando árabes e muçulmanos como pessoas normais, com um longo passado de tolerância com cristãos e judeus. Finalmente aparece uma humanização crescente e uma diminuição do preconceito no cinema norte-americano sobre o Oriente Médio^{IX}.

O cinema árabe também produziu muitos filmes que exploravam o conflito palestino-israelense, principalmente no Egito e na Síria. No geral focavam o pan-arabismo^X, ao mesmo tempo em que mostravam solidariedade pelos palestinos, celebrando a resistência árabe a Israel. Neles o nacionalismo israelense era retratado como imperialista e os israelenses como um grupo homogêneo que se colocava contra o bem estar do mundo árabe. Logo, fica perceptível nos filmes árabes uma maneira estereotipada de apresentar o inimigo vindo de Israel, assim como os árabes apareciam nos filmes norte-americanos.

Na filmografia palestina aparecerão, além da vilania israelense, a resistência palestina e fortes declarações contra a opressão, nela os palestinos não são fracos, mas testemunhas de uma história cruel e portadores de esperança e resiliência. Através do cinema uma voz foi concedida a este povo contra o discurso dominante, que os taxava de anômalos e vitimizados^{XI}.

Nos anos 1960 e 1970, pouco depois da Guerra dos Seis Dias^{XII}, foram feitos os primeiros documentários em campos de refugiados, com financiamento de organizações palestinas. Veio então uma fase na qual as produções cinematográficas palestinas estavam alinhadas com o desejo de cristalizar uma unidade nacional e homogênea, além de criar símbolos coletivos que sobrepusessem a realidade, heterogeneidade e diversidade da sociedade palestina. Na década seguinte os filmes de Michel Kleifi tiveram um papel importante na desconstrução dessa imagem e da evocação de um passado idílico, trazendo várias camadas da sociedade palestina.

Por último surge uma geração de cineastas, ainda na ativa, que leva esta questão adiante. Alguns deles são originários de territórios ocupados, outros com cidadania israelense e cosmopolita. Durante a Segunda Intifada^{XIII} houveram dificuldades para manter o cinema crítico, havendo um certo retorno a narrativa unificadora. É um período complexo para o cinema palestino e que deixou fronteiras mais ambivalentes, já que enquanto tentavam manter

a autorepresentação contavam com auxílio de instituições israelenses para levar seus projetos adiante^{XIV}.

Fica perceptível a forma como o Cinema, oriental e ocidental, foi influenciado pela batalha de narrativas israelense e palestina, na qual os usos políticos da memória estão fortemente presentes. Desta forma, pretendemos demonstrar como esta influência aparece a partir da análise das duas produções a seguir.

Considerando o filme como uma fonte legítima para o trabalho do historiador, devemos levar em conta as circunstâncias dentro das quais ele é produzido, exibido e recepcionado, além do seu conteúdo. Marc Ferro nos ajudará nas análises adiante, já que defende que para que seja feito um bom trabalho utilizando uma produção fílmica devemos levar em conta o que é, e também o que não é filme^{XV}. Além dele, também levaremos em conta as reflexões de Robert Rosenstone sobre o papel do cineasta como produtor de discurso histórico e suas maneiras de produzi-lo através de filmes^{XVI}.

Paradise Now: o outro lado de um atentado

Paradise Now é um filme de 2005 que, como a maioria dos filmes palestinos, foi feito com recursos estrangeiros originados de incentivos holandeses, alemães e franceses. Hany Abu-Assad, seu diretor, é um bom exemplo da última geração de cineastas palestinos já apontada aqui: um árabe-israelense que se apresenta como palestino e vive na Europa.

O filme nos apresenta Khaled (Ali Suliman) e Said (Kais Nashef), dois jovens palestinos e amigos de infância que residem em Nablus, um campo de refugiados na Cisjordânia. Eles são recrutados para executar um atentado terrorista em Tel Aviv, porém, são interceptados por militares israelenses antes de conseguir perpetrá-lo. Conseguem fugir, e com as bombas ainda presas ao corpo tentam resolver esta situação. Durante este processo eles são levados a refletir sobre a legitimidade e a eficiência deste modo de resistência contra a ocupação.

A maioria do seu elenco é composta por atores palestinos residentes na Europa ou em Israel e suas filmagens ocorreram em Nablus durante a Segunda Intifada, com algumas cenas feitas em Nazaré por questões de segurança. Os territórios palestinos aparecem em poucos locais de projeção, mas segundo o diretor foi importante o fato dos palestinos se reconhecerem neles.

Não houveram impedimentos formais, mas as dificuldades impostas pela ocupação, pela Intifada e por lutas internas entre palestinos aparecem através dos bombardeios ocorridos próximos ao set de filmagens e o sequestro de um dos membros da equipe. Logo, uma negociação diária teve que ser feita, tanto com militantes palestinos quanto com o exército israelense, para que as filmagens ocorressem^{XVII}.

O roteiro do filme começou a ser escrito em 1999, mas só saiu do papel em 2004. Um dos grandes impactos causados por ele foi graças ao fato de ter terroristas suicidas como protagonistas. Para isso o diretor entrevistou familiares de perpetradores de atentados e acessou relatórios e transcrições de interrogatórios de suicidas presos pelo governo israelense. Aqui podemos perceber como foi feito um trabalho muito similar ao de um historiador, através de fontes orais e escritas, que resultou no enredo do filme. Isto se encaixa na afirmação de que um historiador é aquele que dedica uma parte significativa de sua carreira a produzir discurso histórico em qualquer mídia^{XVIII}.

Paradise Now recebeu o Globo de Ouro e uma indicação ao Oscar na categoria Melhor Filme Estrangeiro. Rendeu elogios nos EUA, porém foi boicotado sob acusações de apologia ao terrorismo. Em Israel parte da imprensa e a maioria do público ficaram ultrajados e o acusaram de humanizar assassinos e mostrar simpatia por perpetradores de atrocidades.

Ainda nos EUA, enfrentou um abaixo-assinado defendendo que o filme não poderia competir no Oscar inscrito com origem palestina, já que este Estado sequer existia. Além disto, também recebeu críticas por ser sutil quanto a ocupação israelense, já que não mostra nenhuma cena de violência contra palestinos, e apesar de ter sido filmado em territórios palestinos o filme quase não alcançou o público local^{XIX}.

Partindo para o conteúdo do filme, uma introdução é necessária. Para os palestinos a Nakba é a tragédia nacional que marca a expulsão, o exílio e o início da sua diáspora, a desconstrução de uma nação desapropriada de sua pátria histórica. Além de se apresentarem como um alvo do expansionismo, eles se apresentam também como vítimas coletivas de um projeto de colonização responsável pela destruição de sua sociedade, expulsão e exílio de milhares de pessoas. Para eles, mais do que contra o expansionismo europeu, sua resistência é contra uma forma mais cruel e específica de invasão, o sionismo, um modelo não apenas de exploração de terra, mas de ocupação efetiva do território com a consequente expulsão e exílio das pessoas que viviam nele. É aí que surge a experiência de expulsão e desapropriação territorial dos palestinos, um dos elementos mais importantes do seu movimento. Segundo essa referência discursiva, o exílio marca a excepcionalidade e a especificidade de sua tragédia. Ao afirmarem este duplo caráter de vítima os nacionalistas palestinos reafirmam a necessidade de derrotar o sionismo^{XX}.

Neste nacionalismo, o uso político do exílio se dá através do fortalecimento do conceito de Al Hanakba em substituição ao de Hijira al Filastynia (êxodo da Palestina). Esse novo conceito acentua as noções de expulsão e desenraizamento. É a partir disto que a narrativa palestina baseia sua necessidade de reconstrução de um Estado no território de onde saíram, que cresceria a partir da dor do exílio e da experiência da diáspora. Esta ideia refunda a noção de derrota palestina e ao deslocar a categoria de “êxodo” para “catástrofe” particulariza e radicaliza seu drama, se destacando em meio as saídas coletivas e imigrações forçadas comuns na região durante o século XX. Logo, se classificando como tragédia sem precedentes o nacionalismo palestino se fortalece como resistência^{XXI}.

No filme a experiência da diáspora e do exílio está presente o tempo inteiro, como um pano de fundo que age nas vidas de todos os personagens. Grande parte das cenas se passa no campo de refugiados de Nablus, e a partir das paisagens e de situações apresentadas podemos perceber como o lugar não oferece boas condições de vida. As imagens da cidade sempre mostram prédios arruinados, ruas sujas e em constante caos, em contraste com as poucas imagens onde Israel é mostrado, com arranha-céus, avenidas amplas e bem organizadas.

Um fator também recorrente é a constante presença militar israelense, que aparece principalmente através de pontos de revista e bloqueio. É notável o desconforto dos personagens ao se depararem com um destes postos, e fica visível o descontentamento com a humilhação de ter sua liberdade de circulação cerceada. Podemos perceber isto, por exemplo, nas cenas da última noite de Said e Khaled com suas famílias, nas quais graças a um bloqueio israelense os recrutadores do grupo de resistência são obrigados a dormir nas casas dos personagens principais. Este aspecto também aparecerá em várias outras cenas, deixando clara a raiva resultante deste controle.

Após a fundação do Estado de Israel as relações entre seus dirigentes e os palestinos não mudaram. Os israelenses continuaram dispensando a eles um tratamento baseado em suspeita, controle e segurança, negando direitos nacionais mais amplos, sem reconhecer seus direitos coletivos à memória e ignorando sua narrativa política e histórica^{XXII}. É este tratamento dispensado aos palestinos que o diretor tenta nos mostrar com estas cenas.

De acordo com o que é mostrado em *Paradise Now*, a vida em Nablus não oferece muitas opções aos moradores, podemos ver isto através dos dois personagens principais. Eles

são jovens sem muitas perspectivas de vida, trabalham numa oficina de quintal ganhando uma mixaria e não possuem hobbies ou contato com atividades culturais, como fica claro num diálogo entre Said e Suha (Lubna Azabal)^{XXIII}. É graças a esta falta de perspectiva que os dois são seduzidos pela “glória e honra” de se tornar um mártir na luta contra a opressão israelense, que para eles é a culpada pela condição em que vivem junto com suas famílias.

Este sentimento é muito bem utilizado pelos recrutadores. Ao ser avisado que tinha sido escolhido para perpetrar um atentado suicida Said fica visivelmente relutante. Ao notar isto Jamal (Amer Hlehel), um dos membros da resistência e o responsável por avisar Said que ele havia sido escolhido para o atentado, tenta tranquilizá-lo usando as seguintes palavras:

“O que podemos fazer se não há justiça ou liberdade? Não nos resta outra solução a não ser lutar. Se aceitarmos que os mais fortes devorem os mais fracos não seremos melhores que os animais. É inaceitável. Mais vale morrer do que ser inferior. Quem luta pela liberdade dá a vida por ela. Você mudará tudo isto.”^{XXIV}

A possibilidade de “mudar tudo isto” é o que os leva a aceitar dar a vida para manter a causa palestina viva. Estes fatores mostram o que é a vida no exílio para os palestinos, cuja responsabilidade é atribuída a Israel, e como ela os deixa vulnerável a este tipo de ação mais radical. Uma frase, frequentemente proferida no filme, e que resumiria muito bem este sentimento é “*Sob a ocupação, já estamos mortos*”, utilizada por Khaled para justificar a utilização de atentados como uma forma legítima de resistência.

A violência da ocupação se mostra presente na vida dos três personagens mais importantes do filme, e é um fator marcante nas suas identidades e opiniões. Khaled teve o pai aleijado durante a Primeira Intifada^{XXV}. Segundo ele os soldados israelenses o deixaram escolher com qual perna queria ficar, afirmando que preferiria perder as duas pernas antes de se submeter a tal humilhação. Porém, é na relação entre Suha e Said que podemos ter melhores vislumbres da influência do conflito.

Suha é uma mulher nascida na França e criada no Marrocos, o fato de ser filha de um mártir famoso é constantemente citado como motivo de respeito para ela pelos personagens palestinos ao seu redor. Já Said é filho de um colaborador^{XXVI}, executado quando ele tinha apenas dez anos de idade. Isso é mostrado ao público aos poucos, através de pistas dadas por comentários de outros personagens, como o senhor na oficina logo no início do filme, que ao desqualificar o trabalho de Said afirma que o para-choque estaria torto igual ao pai dele.

O filme mostra como estes fatos influenciaram os dois personagens e suas opiniões. Durante um diálogo, Said, mergulhado em dúvidas quanto ao fato de morrer em um atentado, pergunta se Suha sentia orgulho pelo fato do pai “manter a causa palestina viva”. Ela responde que preferia ter o pai vivo e defende que há outras formas de manter a causa. Para ela a força militar superior de Israel requer outras formas de luta, que não seja o terrorismo. Já Said mostra ter uma opinião contrária, defendendo que ela deveria se sentir orgulhosa pela ação do pai, que a ocupação modela a resistência e que procurar outras formas de resistir é como “...aceitar a derrota de seus avós e a injustiça...”^{XXVII}, fazendo uma referência as derrotas em 1948 e 1967.

No decorrer do filme é mostrado o status negativo que o colaborador tem na sociedade palestina. Duas cenas nos chamam a atenção sobre este aspecto. A primeira se passa num restaurante onde Khaled presencia uma conversa entre o dono do estabelecimento e um cliente. Ao falarem sobre colaboradores, os dois personagens afirmam que o melhor seria “...arrastá-los pelas ruas e matá-los..”, assim como suas famílias, vizinhos e qualquer um que lhes dê dinheiro^{XXVIII}.

A segunda é quando Suha descobre o comércio que gira em torno do aluguel e venda das fitas de despedida de mártires e de confissão e execução de colaboradores. Quando indagado sobre este comércio o dono do estabelecimento afirma, sem o menor resquício de vergonha ou hesitação, que poderia cobrar mais caro pelas fitas de colaboradores, já que a procura por elas é maior.

O filme deixa claro o quanto falar sobre o pai é um assunto delicado para Said, o quanto isto volta a sua mente durante os momentos de dúvida pelos quais ele passa e faz com que ele forme sua decisão final. Num diálogo com sua mãe (Hiam Abbass), na manhã do dia em que Said se sacrificaria, eles tocam neste assunto e ele pergunta como o pai era, e se era realmente como as pessoas falam. Ela, visivelmente desconfortável, responde: “*Esquece. É passado. Allah tenha piedade dele. Said, o que teu pai fez, fez por todos nós(...)*O mundo muda. Tudo muda exceto Allah. Isso é verdade.”^{XXIX}

Numa das cenas finais o peso desta conversa aparecerá. Após todo o processo para encontrar Said e o levar de volta a célula do grupo terrorista, o líder tenta dispensá-lo do atentado, que havia sido transferido para o dia seguinte. A resposta de Said é um dos trechos que melhor expressa a forma como a ocupação israelense e o exílio influenciam os palestinos. Suas palavras são essas:

“Nasci num campo de refugiados. Só pude sair da Cisjordânia uma vez, tinha 6 anos, foi para fazer uma operação. Só dessa vez. Viver aqui é como estar numa prisão. Os crimes da ocupação são incontáveis mas o pior de tudo é a exploração da debilidade das pessoas, é convertê-los em colaboradores. Não só aniquilam a resistência, mas também as famílias e a dignidade do nosso povo. Quando meu pai foi executado eu tinha 10 anos, era um bom homem, de juízo fraco, a ocupação teve culpa no que ele passou. Eles devem entender que se recrutam colaboradores eles vão pagar o preço. Não vale a pena viver sem dignidade, sobretudo se nos lembramos dia após dia da nossa humilhação e debilidade enquanto o mundo assiste, covarde e indiferente. Quando uma pessoa se encontra só diante do opressor não lhe resta outro remédio a não ser deter a injustiça. Eles precisam entender que se não temos segurança eles também não tem. Não se trata de poder, o poder deles não tem propósito. Quero lhes entregar esta mensagem, mas só me ocorre esta forma de entregá-la. E o pior, convenceram o mundo e a eles mesmos de que são as vítimas, é possível ser opressor e vítima ao mesmo tempo? Mas se eles já assumiram o lugar de opressor e vítima, não me resta outro remédio além de ser uma vítima e também um assassino. Não sei qual será sua decisão, mas não serei um refugiado.”^{XXX}

Após esta cena percebemos como o fato de ter vivido com o peso de um pai colaborador influenciou na decisão final de Said, ao atribuir a culpa do que aconteceu a sua família à ocupação, o que lhe deu forças para seguir com a decisão de se tornar um mártir. No fim, as convicções de Said e Khaled são trocadas. Khaled, que no início aparentava ter certeza de sua decisão é convencido por Suha de que há outras formas de resistir, enquanto Said, que no início estava hesitante e duvidoso, ao fim decide realmente se tornar um mártir.

Munich: uma história sobre os limites da humanidade de um judeu

Munich é um filme lançado em 2005, como *Paradise Now*, e possuiu um orçamento de cerca de setenta milhões de dólares. Foi dirigido por Steven Spielberg, diretor de *A Lista de Schindler* e criador da Fundação Shoah. O diretor é tido como o judeu com a carreira de maior sucesso e visibilidade no mundo do cinema.

O filme retrata a operação Cólera de Deus, uma ação contraterrorista, que também pode ser considerada como Terrorismo de Estado, em resposta ao atentado contra a delegação olímpica de Israel nas Olimpíadas de 1972, onde onze atletas israelenses foram mortos por

terroristas palestinos do grupo intitulado Setembro Negro. A história nos apresenta Avner (Eric Bana), um agente do Mossad^{xxxI} que recebe a missão do governo israelense e que junto de mais quatro agentes parte em busca de onze nomes apontados como responsáveis pelo atentado de Munique, com a ordem de matá-los.

Este filme se encaixa na função visualizadora, apontada por Rosenstone. Segundo este autor, os diretores tornam o passado significativo através da criação de obras que revisam, contestam ou visualizam a História. Assim, com este filme Spielberg se encaixaria na última forma, já que pondo “carne e osso” no passado, mostra indivíduos e situações que parecem reais, dramatiza acontecimentos e apresenta pessoas, fazendo com que o público se identifique e se sinta como se estivesse vivenciando momentos e questões do passado^{xxxII}.

O longa foi inspirado parcialmente no livro *The true story of an Israeli Counter-Terrorist team*, do jornalista canadense George Jonas. Seu elenco tem nomes conhecidos, como os atores Eric Bana e Daniel Craig, e suas filmagens foram majoritariamente feitas na Europa durante seis meses. Foi indicado na edição de 2006 do Globo de Ouro nas categorias Melhor Diretor e Melhor Roteiro, também recebeu indicações ao Oscar do mesmo ano nas categorias Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Roteiro Adaptado, Melhor Edição e Melhor Trilha Sonora.

Apesar de ter recebido elogios da crítica especializada, o filme sofreu críticas negativas de ambos os lados, sendo tomado como um ataque aos palestinos e repreendido como “não-amigo” de Israel. O governo israelense criticou duramente a produção e seu cônsul geral em Los Angeles, apoiado pelo ministério israelense de Relações Exteriores, afirmou que o filme era um trabalho superficial, pretensioso e problemático que tenta igualar os agentes do Mossad e os terroristas palestinos.

Do lado palestino autoridades oficiais não se pronunciaram, mas Mohammad Daoud, terrorista envolvido na organização do atentado de Munique, também fez duras críticas ao filme. Ele afirmou não saber nada sobre a produção, afirmando que Spielberg não poderia almejar alcançar a verdade sem consultar as pessoas que estavam envolvidas e que realmente sabiam o que aconteceu. Acusa o governo de Israel de ter atacado pessoas que não tinham nada a ver com o atentado de Munique, dizendo que o filme falha em demonstrar este aspecto.

Em sua defesa Spielberg afirmou que sua intenção era fazer um apelo pela paz e promover entendimento entre os dois lados do conflito, defendendo que o maior inimigo na região não eram os palestinos nem os israelenses, mas a intransigência presente entre os dois lados. Sua verdadeira crítica era na verdade direcionada ao Governo Bush (2001-2009) e sua moralidade ambígua na administração da guerra contra o terrorismo. Mesmo assim, ele e sua equipe buscaram apaziguar as críticas organizando exposições para oficiais israelenses, agentes do Mossad e viúvas dos atletas israelenses mortos em Munique, obtendo alguns elogios, como os da viúva de um dos atletas assassinados, Ilana Romano.

Munich pode nos mostrar alguns aspectos da identidade israelense muito ligados a sua narrativa utilizada no conflito com os palestinos. Um deles é a heterogeneidade existente entre seus integrantes. A Shoá foi o sinal que possibilitou incluir todos os judeus emigrantes no mesmo grupo, na tentativa de formar apenas uma identidade judia, porém, graças a dispersão causada pela diáspora foram criados alguns subgrupos, apesar do discurso político de unificação. É o caso da divisão entre ashkenazis, judeus de origem europeia, e os mizrahim, judeus de origem árabe.

Em alguns diálogos do filme podemos perceber este aspecto. Na sequência em que Avner está sendo informado sobre como funcionará a missão, o tesoureiro encarregado do financiamento da operação dá início ao seguinte diálogo:

ANDREY AUGUSTO RIBEIRON DOS SANTOS

Tesoureiro: Na caixa do fundo operacional depositaremos 250 mil dólares. Você tira, nós colocamos mais. Quero recibos!!! Não somos o Barão Rothschild mas Israel, um país pequeno. Sou um velho galiciano de uma cabana na Ucrânia, e não confio em Yekkes soltos pela Europa com despesas ilimitadas.

Avner: Nasci em Israel, não sou um Yekke.

Tesoureiro: O seu avô é de onde?

Avner: Frankfurt.

Tesoureiro: Então você é um Yekke.^{XXXIII}»

O termo Yekke é utilizado para denominar judeus de origem alemã. Na insistência do Tesoureiro em denominar Avner como tal, além de afirmar sua origem galiciano, podemos perceber como estes subgrupos ainda persistem dentro da identidade israelense. Na cena seguinte Ephraim (Geoffrey Rush) afirma saber que Avner é realmente um sabra^{XXXIV}. Este é o termo usado para os judeus nascidos em Israel, o que mostraria mais uma subdivisão identitária.

Após a Shoá os judeus começaram a se enxergar como vítimas em potencial de um mundo hostil e perigoso, e num imaginário político hipersensível os palestinos se tornam os maiores adversários na história judaica^{XXXV}. Isto os levou a criar uma política de devolução na mesma moeda, que pretende mostrar ao mundo que os judeus não abaixam mais a cabeça diante de ofensas. Este aspecto se deve provavelmente a uma identidade ainda ligada ao Holocausto e que coloca os “novos judeus” como diferentes daqueles que “se deixaram levar para o matadouro”.

A crítica a este tipo de atitude é o ponto central do roteiro, ela paira o tempo todo no filme como um pano de fundo, afinal a missão retratada é produto dela, mas aparece em algumas cenas e diálogos mais especificamente. Uma cena que demonstra o tom desta política se passa logo no início do filme. Após os atentados a câmera acompanha a cobertura da mídia, que no momento cita os nomes dos onze atletas mortos durante o atentado de Munique. Durante a mesma sequência, alternadamente, o filme mostra a mesa com integrantes do governo israelense listando os onze nomes de supostos envolvidos no atentado e futuros alvos da operação. Isto deixa bem claro uma ideia de resposta à altura, de pagamento na mesma moeda.

Em outra cena podemos acompanhar um diálogo entre Avner e Papa (Michael Londale). Papa é o líder do grupo que é pago para localizar os alvos da operação, e que segue uma única regra: não trabalhar para governos. Espera-se que ocorra um rompimento de relações graças ao fato de Avner trabalhar para Israel, porém, Papa o perdoa dizendo “...o mundo foi duro com você, com a sua tribo. É certo responder a altura.^{XXXVI}” Porém, a cena que deixa isto mais aparente, na nossa opinião, é a que mostra a primeira-ministra Golda Meir (Lynn Cohen) dando o aval para a missão:

Homem 1: Onze nomes.

Homem 2: Dê-nos a ordem e começaremos.

Golda Meir: É a mesma que a do Eichmann. Falamos para estes assassinos que se não compartilhassem o mundo conosco não teríamos que fazê-lo com eles. Há legitimidade nisto, correto? Emboscada e massacre outra vez. Enquanto o mundo assiste aos jogos, tochas olímpicas, bandas e judeus mortos na Alemanha. E o mundo nem liga.

Homem 3: Nós respondemos, enviamos setenta caças.

Homem 4: Ninguém ouviu.

Homem 3: Ataque aos centros de treinamento de guerrilheiros.

Homem 5: Não veem o que acontece nas fronteiras.

Homem 3: Sessenta árabes mortos. Quantos feridos?

Homem 5: É para chamar a atenção do mundo.

ANDREY AUGUSTO RIBEIRON DOS SANTOS

General Zamir: Não é só publicidade. Deixe-me lembrá-los. Ali Hassam Salameh inventou o Setembro Negro. Ele é o arquiteto dos assassinos de Munique.

Golda Meir: Essa gente, eles juraram nos destruir, esqueçam a paz agora. Temos que mostrar que somos fortes, temos as leis, representamos a civilização. Dizem que não podemos ser civilizados, sempre resisti a essa gente, mas não sei quem são esses maníacos nem de onde vem. Palestinos? Não são reconhecíveis, diga-me, que lei protege gente como esta? Hoje ouço com novos ouvidos, cada civilização acha necessário negociar compromissos com seus próprios valores. Tomei uma decisão, a responsabilidade é toda minha.^{XXXVII}

Neste diálogo podemos perceber a importância em demonstrar força, além da preocupação para que o mundo veja a reação israelense, não importando quantos mortos e feridos fossem necessários. Também fica perceptível a representação dos palestinos e árabes como inimigos, como a “gente que não quer compartilhar o mundo com os judeus”, “maníacos que não merecem reconhecimento”. Além disso, também aparece a autoprocamação como civilizados e detentores das leis, em detrimento dos vizinhos bárbaros. Este também é um aspecto da narrativa sionista, que afirma que os israelenses seriam o reduto da civilização no Oriente Médio, um pensamento vindo da herança orientalista inglesa.

Para os israelenses, a Shoá é tida como a ruptura definitiva com o exílio e a diáspora, marcando o momento de construção nacional e da fundação de um Estado judeu na terra de Israel. Para as correntes hegemônicas sionistas a diáspora tem uma noção negativa e lembrador e desespero. Para estas a vida no exílio não era viável e devia ser superada historicamente para o bem da população judia. Com a descoberta dos crimes do nazismo, o sionismo passa a ter predominância na comunidade judia refugiada, além de conseguir consolidação e legitimação no cenário internacional. Para os sobreviventes do Holocausto, a criação do Estado de Israel era uma consequência lógica da Segunda Guerra Mundial^{XXXVIII}.

A necessidade de defender e permanecer no lar, conseguido após muita luta e sofrimento, é mostrada em *Munich* em algumas cenas. Primeiramente quando Avner pede a esposa Daphna (Ayelet Zurer) que se mude para Nova York, logo após o parto da sua filha, afirmando que assim ele poderia vê-las mais vezes. Ela fica relutante, indagando se ele não queria que sua filha fosse israelense, ele afirma que ela sempre será, então Daphna responde que no Brooklyn ela seria apenas mais uma judia sem lar^{XXXIX}.

Num diálogo entre Avner e sua mãe (Gila Almagor) as referências a Shoá e a necessidade de um lar onde judeus pudessem viver é ainda mais forte. Ao retornar da missão, Avner não consegue esconder da mãe o quanto está exausto, ela tenta lhe dar forças contando sua história de vida:

Mãe: Todos na Europa morreram, grande parte da família, uma família enorme. Nunca falei com você sobre isso.

Avner: Eu sabia.

Mãe: Sabia? Então não há o que dizer. Não morri porque vim para cá. Quando cheguei subi uma colina em Jerusalém e rezei por uma criança. Nunca havia rezado antes, mas estava rezando, e pude sentir todos eles rezando comigo. Somos aquilo que pedimos em oração. O que você fez, fez por nós, fez pela sua filha, mas também por nós. Cada um dos que morreram, morreu querendo isso. Tivemos que reclamá-lo porque nunca o entregariam a nós, um lugar para sermos judeus entre judeus, sujeitos a ninguém. Agradeço a Deus por ouvir minha prece.

Avner: Quer saber, mamãe? Quer que eu diga o que fiz?

Mãe: Não. Você fez o que foi preciso. Um lugar na terra, temos um lugar na terra. Finalmente.^{XL}

Neste trecho a mãe de Avner deixa claro que foi uma refugiada da Segunda Guerra, acontecimento no qual toda a família foi morta, ao qual ela só sobreviveu porque fugiu para Israel. Também afirma a dívida que é o Estado judeu, alegando que eles agora eram o que haviam pedido em oração, dando a entender que qualquer coisa que o filho tivesse feito seria justificada pela defesa deste local seguro, o qual os judeus conseguiram após anos de sofrimento e conflito.

Há uma sequência onde, numa aparente atitude de retaliação por ter sido enganado sobre a identidade do seu empregador, Louis (Mathieu Amalric), o contato de Avner com o grupo que vende informações sobre os paradeiros dos alvos, os coloca num abrigo junto com membros da OLP (Organização para a Libertação da Palestina). Os protagonistas não se identificam como judeus, e aceitam dividir o local por um tempo. Nesta sequência aparece um diálogo interessante, Ali (Omar Metwally), um palestino e Avner, um israelense, conversando sobre o conflito palestino-israelense:

Ali: Os Estados árabes se erguerão contra Israel. Não gostam de palestinos, mas odeiam os judeus. Não será como em 1967, o resto do mundo verá o que os israelenses fazem para nós. Não ajudarão quando Egito e Síria atacarem até o Jordão, Israel vai deixar de existir. (Segue-se uma pausa, durante a qual Avner o encara fixamente.) O que foi?

Avner: Isto é um sonho, não pode retomar um país que nunca teve.

Ali: Parece um judeu falando.

Avner: Vá se danar. Sou a voz dentro de você dizendo o que já sabe. Vocês não tem o que barganhar, nunca reaverão a terra, serão velhos em campos de refugiados esperando a Palestina.

Ali: Temos filhos, eles terão filhos, não esperaremos eternamente. E, se preciso, tornaremos o planeta todo inseguro para os judeus.

Avner: Você mata judeus e o mundo acha que é um animal.

Ali: Sim. Mas o mundo verá que nos transformaram em animais, farão perguntas sobre as condições das nossas jaulas.

Avner: Vocês são árabes, há muitos lugares para os árabes.

Ali: (Risos) Você é simpatizante dos judeus. Todos vocês alemães são suaves com Israel. Nos dão dinheiro, mas sentem-se culpados por Hitler, e os judeus exploram esta culpa. Meu pai não matou judeus na câmara de gás.

Avner: Diga-me uma coisa, Ali.

Ali: O quê?

Avner: Sente saudade das oliveiras do seu pai? Acha mesmo que precisa reaver todo aquele nada? Solo seco e cabanas de pedra, é o que deseja para os seus filhos?

Ali: Certamente que sim. Levará 100 anos, mas ganharemos. Em quanto tempo os judeus conseguiram um país? Em quanto tempo os alemães fizeram a Alemanha?

Avner: E veja como deu certo.

Ali: Não sabe como é não ter um lar. Por isso vocês, comunistas, não entendem. Dizem “não é nada”, mas tem um lar para voltar. ETA, IRA, ANC, fingimos nos importar pela sua revolução internacional mas nem ligamos. Queremos ser nações, a pátria é tudo.^{XL1}”

Neste embate de ideias podemos ver várias referências utilizadas por ambos os lados no conflito. Na busca pela formação de uma identidade judia surgem esforços para enfraquecer qualquer identidade que tente desmontar o coletivo. Desta forma, os sionistas fizeram isto com os palestinos afirmando que eles eram “um povo sem terra numa terra sem povo”. Seguindo esta ideia a nacionalidade palestina não existiria, porque eles eram árabes e poderiam ser acolhidos pelos diversos países desta etnia na região. Outro mito sionista presente nas palavras de Avner é o de que a terra de Israel, onde os palestinos viviam, era estéril e que com o trabalho judeu ela floresceu no meio do deserto.

Já na fala de Ali podemos perceber como para o nacionalismo palestino a resistência se centra na esperança de retorno a pátria, que vive no compromisso com a memória da Nakba. Também é citado o uso político da Shoá por Israel, que faz com que o mundo reaja suavemente as suas ações graças a culpa pelos crimes ocorridos na Segunda Guerra contra os judeus, usando esta memória como um álibi para encobrir seus crimes contra os árabes.

A experiência de expulsão e desapropriação territorial dos palestinos é um dos elementos mais importantes do seu movimento. Segundo essa referência discursiva o exílio marca a excepcionalidade e a especificidade da tragédia palestina^{XLII}. Esta referência também aparece no discurso de Ali, quando ele afirma que os comunistas não entendem a causa palestina, já que tem um lar para onde voltar.

Seguindo o que afirmou Jack Shaheen, neste filme Spielberg seguirá a terceira etapa do cinema norte-americano, que mostrará árabes mais humanizados e uma visão mais empática deste povo, que tenta mostrar que a coexistência é possível. Ainda durante esta sequência, o diretor tenta dizer ao espectador que judeus e palestinos podem chegar a um acordo e conviver pacificamente. Durante a estadia os dois grupos, da OLP e da Operação Cólera de Deus, estão escutando música num rádio. Um dos palestinos sintoniza numa rádio onde toca uma música tipicamente árabe. Steve (Daniel Craig) se levanta e troca de canal, sintonizando uma rádio onde toca *Never on a Sunday*, interpretada por Melina Mercouri, logo depois o mesmo palestino se levanta e sintoniza outra vez na música árabe. O clima pesa, Steve força sua passagem até o rádio, o palestino o encara de muito perto enquanto ele mexe no botão. Então, começa a tocar *Let's Stay Together* de Al Green, Steve sorri para o palestino buscando consentimento, ele acena em concordância e todos sorriem^{XLIII}.

O filme, inicialmente, dá a entender que seguirá um estereótipo clássico do árabe e do palestino, porém vai mudando esta sensação aos poucos. Os alvos apontados por Israel ao grupo são bem diferentes do que eles imaginavam que seriam, e do que a maioria do público imaginou que seriam também, muito provavelmente. Assim, ao invés do terrorista armado e perigoso, eles encontram um homem de idade que trabalha com traduções e vive uma vida pacata na Itália, um burocrata pai de família e um professor de línguas que até chega a desenvolver um diálogo amigável com Avner, momentos antes de morrer numa explosão. Apenas os últimos alvos se mostrarão realmente perigosos. Com isto começam a aparecer dúvidas sobre a missão, eles realmente estão caçando os responsáveis pelo atentado de Munique? Estas aparecerão através de Carl (Ciarán Hinds), um dos parceiros de Avner na operação.

O desenrolar da história deixa evidente que o trabalho deles se configura como uma batalha contra a Hidra. Para cada terrorista que eles matam, aparece outro, mais violento. Durante todo o filme eles acompanham notícias sobre as retaliações do Setembro Negro, e cada vez mais se sentem frustrados, se perguntam se o que estão fazendo realmente é efetivo. Para piorar, fica nítido que entraram num jogo no qual não podem confiar totalmente em ninguém, e onde cada vez mais colocam sua humanidade e moralidade em risco.

Podemos perceber isto através de uma cena onde Steve, aparentemente o mais sedento por vingança no grupo, discute com Carl por causa dos métodos a serem utilizados para assassinar o terrorista líder do Setembro Negro. Steve defende que eles ultrapassem certos limites e considerem qualquer pessoa armada como não-civil, Carl não concorda:

Steve: Sou o único que quer matá-los.

Carl: Talvez por isso nunca deixamos.

Avner: Só iremos atrás dos nossos alvos.

Steve: Desde quando? Por que essa preocupação?

Carl: Tem ideia de quantas regras quebramos?

ANDREY AUGUSTO RIBEIRON DOS SANTOS

Hans: Está na hora de parar de se preocupar. Não é produtivo.

Carl: Incluindo as leis do Estado de Israel, onde não tem pena de morte...

Steve: Sabe qual é o seu problema, Habib? Está desorientado, porque matamos homens de ternos caros e aqui é Londres, não uma vila árabe.

Carl: Não estou desorientado. Mantenho a sanidade me lembrando que apesar da missão, ainda continuo sendo humano.

Steve: É a mesma velha guerra, pelo mesmo deserto. Só que a levamos para Copenhagen e Kensington, e não é que esses europeus anti-semitas não mereçam. Se não agirmos como eles não os derrotaremos.

Carl: Sempre agimos como eles. Os palestinos criaram as matanças? Temos controle da terra sendo bonzinhos?

Steve: Vamos ver se ele é circuncidado, deve ser agente duplo.

Carl: (Exaltado) Não me acuse disso! Meu filho morreu em 1967, seu imbecil! Tudo o que fiz foi por Israel!

Hans: Peça outra missão se esta não lhe agrada.

Carl: Não desagrada a você?

Steve: Não. Porque o único sangue que importa é o judeu.^{XLIV}»

Aqui o diretor deixa clara, mais uma vez, sua crítica a política de retribuição na mesma moeda. Cada vez mais os protagonistas perdem o controle da missão e de si mesmos, deixando de lado sua humanidade ao conviverem neste cotidiano de violência. As falas de Steve deixam transparecer isto, ele foi envolvido no turbilhão ao ponto de afirmar que o único sangue importante é o judeu, como se nenhum outro importasse. Carl passa a ser a voz mais razoável, porém, acaba sendo assassinado. Após sua morte, Avner lidera o resto do grupo numa vingança contra a assassina, que não é um alvo apontado na missão. É aí que Robert (Mathieu Kassovitz) se mostra contrário ao que eles estão se tornando:

“**Robert:** Vai mesmo matá-la? Todo este sangue volta para nós.

Avner: Vai funcionar. Pode levar anos, mas vamos derrotá-los.

Robert: Somos judeus. Judeus não agem errado porque os inimigos agem.

Avner: Não podemos mais ser decentes.

Robert: Não sei se algum dia fomos decentes. Milhares de anos de ódio não te tornam decente. Mas devemos ser direitos, isso é muito bonito, é bem judeu. É o que eu sabia, o que eu aprendi, e agora estou perdendo isso...e isso...

Avner: E isso...

Robert: Isso é tudo, isso é a minha alma.^{XLV}»

Este diálogo é um dos que deixa a crítica de Spielberg mais bem explicada. Por também ser judeu, poderíamos levar as palavras de Robert a Avner como as palavras de Spielberg direcionadas a Israel, afirmando que toda a violência que este perpetra vai contra os princípios da identidade que ele tenta afirmar, como se acusasse Israel de trair os princípios judeus e perder sua alma.

No fim da história, um esgotado e paranoico Avner volta para a família, tendo dificuldades para se readaptar e acreditando estar sendo caçado por causa do papel que teve na operação. Na última sequência do filme ele confronta Ephraim, que garante que o governo de Israel não o fará mal ou a sua família. Avner pede provas que confirmem que ele e seu esquadrão mataram pessoas que realmente estavam envolvidas no planejamento do atentado de Munique. Ephraim argumenta que todos os alvos eram suspeitos de envolvimento em planejamentos de futuros atentados. Avner contesta estas ações afirmando que eles deviam ser julgados, não mortos. Recebe a seguinte resposta: “*Se eles vivem, israelenses morrem. Seja lá quais forem suas dúvidas, sabe que isso é verdade.*”^{XLVI}

Então Ephraim conta pra Avner que na verdade seu grupo era parte de uma grande operação, não o único, tentando diminuir sua culpa e afirmando que ele se saiu bem, que não entendia por que ele estava tão infeliz. Segue-se o diálogo:

Avner: Conseguimos alguma coisa? Cada um foi substituído por homens piores.

Ephraim: Por que corta as unhas? Não crescer.

Avner: Matamos para substituir a liderança terrorista ou palestina? Diga-me o que fizemos.

Ephraim: Matou-os por um país que agora quer abandonar. Que sua mãe e seu pai ajudaram a construir, onde você nasceu. Matou-os por Munique, pelo futuro, pela paz.

Avner: Não há paz no final disso, seja lá em que acredita. Sabe que é verdade.

Ephraim: Isto é o que eu sei, seu pai está doente e sua mãe está sozinha. Você, sua mulher e filha são sabras. Vim lhe dizer isto, volte para casa.

Avner: Não.^{XLVII}

Esta cena mostra mais uma vez a voz do diretor e sua crítica ao “estilo israelense” de lidar com seus inimigos, que estaria intimamente ligado com a identidade israelense formada com o advento do Estado de Israel, mostrando que deste modo a paz nunca será alcançada. Na última cena, Avner convida Ephraim para jantar, afirmando haver no “livro” algum lugar que diz isso, já que eles são judeus. Ephraim se nega a aceitar e vai embora, como se negasse a identidade judia de Avner neste momento, como se por questionar esta lógica ele tivesse perdido sua identidade israelense.

Considerações Finais

Com tudo o que foi visto podemos afirmar que os dois filmes se colocam dentro de uma crítica a forma violenta com que os dois lados se portam no conflito. Hany Abu-Assad questiona a eficiência dos atentados terroristas para a causa palestina, mostrando as dificuldades da vida no exílio e sob ocupação, além de tentar mostrar que existem outras formas de resistência.

Spielberg critica a maneira israelense, e conseqüentemente os norte-americanos, de se portar ante ao conflito, mostrando como ela cria uma espiral interminável de violência e retaliações. Dentro destas críticas as narrativas israelense e palestina aparecem frequentemente como justificativas para as ações de ambos os lados, arrastando pessoas comuns, como o agente Avner e os jovens Said e Khaled para dentro da violência do conflito.

As recepções das duas obras foram semelhantes. Ambas receberam críticas negativas dos lados palestino e israelense, chegando a enfrentar sérios problemas. Isto parece mostrar uma dificuldade dos dois lados em perceber e receber as críticas lançadas por estes cineastas, o que infelizmente revelaria uma relutância em rever posições e ações dentro do conflito.

Concluindo, *Munich* e *Paradise Now* se mostram como chances para diminuir o desentendimento existente entre os dois lados do conflito palestino-israelense, assim também como do público que está distante dele, ajudando a vê-lo fora dos tons em preto e branco e das narrativas maniqueístas, com os quais é normalmente tratado.

^I Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em História Comparada da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGHC/UFRJ), bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal do Ensino Superior (CAPES) e integrante do Grupo de Estudos do Tempo Presente (GET/UFFS).

^{II} Genocídio judaico perpetrado pelos nazistas durante a Segunda Guerra Mundial.

^{III} Termo que se refere a derrota palestina para Israel entre 1947 e 1949.

^{IV} Movimento que defende o direito à autodeterminação do povo judeu e à existência de um Estado nacional judaico independente e soberano no território onde historicamente existiu o antigo Reino de Israel.

- ^V SAHD, Fábio Bacila. **Palestinos: as vítimas ulteriores do Holocausto**. Revista Tempo, Espaço e Linguagem (TEL), v.2, n° 3, p.143-171, Set./ Dez. 2011.
- ^{VI} COLMEIRO, José. “**Nation of ghosts?**”: **Haunting, Historical Memory and Forgetting in post-Franco Spain**. Electronic journal of theory and comparative literature, 4, 17-34, 2011.
- ^{VII} SAID, Edward. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- ^{VIII} **Reel bad arabes: how Hollywood vilifies a people**. Diretor: Sut Jhally, produtor: Jeremy Earp. Estados Unidos, 2006.
- ^{IX} **Reel bad arabes: how Hollywood vilifies a people**. Diretor: Sut Jhally, produtor: Jeremy Earp. Estados Unidos, 2006.
- ^X Movimento que defende a união de todos os países de língua e civilização árabe.
- ^{XI} SOCHACZEWSKI, Monique. **O conflito Israelo-Palestino visto pelo cinema local**. História (São Paulo) v.33, n° 2, p. 122-149, jul/dez 2014.
- ^{XII} Conflito armado que opôs Israel a uma frente de países árabes - Egito, Jordânia e Síria, apoiados pelo Iraque, Kuwait, Arábia Saudita, Argélia e Sudão.
- ^{XIII} Conjunto de eventos que marcou a revolta civil dos palestinos contra a política administrativa e a ocupação Israelense na região da Palestina a partir de setembro de 2000.
- ^{XIV} SOCHACZEWSKI, Monique. **O conflito Israelo-Palestino visto pelo cinema local**. História (São Paulo) v.33, n° 2, p. 122-149, jul/dez 2014.
- ^{XV} FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- ^{XVI} ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- ^{XVII} SOCHACZEWSKI, Monique. **O conflito Israelo-Palestino visto pelo cinema local**. História (São Paulo) v.33, n° 2, p. 122-149, jul/dez 2014.
- ^{XVIII} ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- ^{XIX} SOCHACZEWSKI, Monique. **O conflito Israelo-Palestino visto pelo cinema local**. História (São Paulo) v.33, n° 2, p. 122-149, jul/dez 2014.
- ^{XX} GHERMAN, Michel. **Entre a Nakba e a Shoá: catástrofes e narrativas nacionais**. História (São Paulo) v.33, n° 2, p. 104-121, jul/dez 2014.
- ^{XXI} GHERMAN, Michel. **Entre a Nakba e a Shoá: catástrofes e narrativas nacionais**. História (São Paulo) v.33, n° 2, p. 104-121, jul/dez 2014.
- ^{XXII} GHERMAN, Michel. **Entre a Nakba e a Shoá: catástrofes e narrativas nacionais**. História (São Paulo) v.33, n° 2, p. 104-121, jul/dez 2014.
- ^{XXIII} Paradise Now, 2005, 19 min.
- ^{XXIV} Paradise Now, 2005, 26 min.
- ^{XXV} Manifestação espontânea da população palestina contra a ocupação israelense, iniciada em 9 de dezembro de 1987.
- ^{XXVI} Palestino que ajuda o exército israelense fornecendo informações sobre a resistência. Normalmente são executados quando descobertos.
- ^{XXVII} Paradise Now, 2005, 21 min.
- ^{XXVIII} Paradise Now, 2005, 09 min.
- ^{XXIX} Paradise Now, 2005, 24 min.
- ^{XXX} Paradise Now, 2005, 72 min.
- ^{XXXI} Serviço secreto israelense.
- ^{XXXII} ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- ^{XXXIII} Munich, 2005, 19 min.
- ^{XXXIV} Sabra também é o nome de uma fruta, que por ser espinhosa na superfície e doce por dentro foi adotada como metáfora do caráter israelense: resistente por fora mas terno de coração.
- ^{XXXV} GHERMAN, Michel. **Entre a Nakba e a Shoá: catástrofes e narrativas nacionais**. História (São Paulo) v.33, n° 2, p. 104-121, jul/dez 2014.
- ^{XXXVI} Munich, 2005, 83 min.
- ^{XXXVII} Munich, 2005, 11 min.
- ^{XXXVIII} GHERMAN, Michel. **Entre a Nakba e a Shoá: catástrofes e narrativas nacionais**. História (São Paulo) v.33, n° 2, p. 104-121, jul/dez 2014.
- ^{XXXIX} Munich, 2005, 57 min.
- ^{XL} Munich, 2005, 139 min.
- ^{XLI} Munich, 2005, 191 min.

^{XLII} GHERMAN, Michel. **Entre a Nakba e a Shoá: catástrofes e narrativas nacionais**. História (São Paulo) v.33, nº 2, p. 104-121, jul/dez 2014.

^{XLIII} Munich, 2005, 190 min.

^{XLIV} Munich, 2005, 103 min.

^{XLV} Munich, 2005, 120 min.

^{XLVI} Munich, 2005, 153 min.

^{XLVII} Munich, 2005, 154 min.

Fontes:

Munich. Direção: Steven Spielberg. Produção: Barry Mendel, Colin Wilson, Kathleen Kennedy, Steven Spielberg. Canadá, Estados Unidos e França: Dreamworks SKG, Universal Pictures, Amblin Entertainment, The Kennedy/Marshall Company, Barry Mendel Productions, Alliance Atlantis Communications, Flashback Productions, Peninsula Films, 2005.

Paradise Now. Direção: Hany Abu-Assad. Produção: Amir Harel, Bero Beyer, Gerhard Meixner, Hengameh Panahi, Jeroen van den Idsert, Rémi Burah, Roman Paul. Alemanha, França, Holanda, Israel e Palestina: Augustus film, Lama Productions Ltda., Razor Film Produktion GmbH, Lumen Films, Arte France Cinema, Hazazah Film, Eurimages, Filmstiftung Nordrhein-Westfalen, Medienboard Berlin-Brandenburg, Nederlands Fonds voor de Film, 2005.

Referências Bibliográficas:

CAMARGO, Cláudio. Guerras Árabe-Israelenses. In: MAGNOLI, Demetrio (org.). **História das Guerras**. 5º Ed. São Paulo: Contexto, 2011.

CATROGA, Fernando. **Memória, História e Historiografia**. Coimbra, Quarteto, 2001.

COLMEIRO, José. “Nation of ghosts?": **Haunting, Historical Memory and Forgetting in post-Franco Spain**. Electronic journal of theory and comparative literature, 4, 17-34, 2011.

EBERT, Roger. **Munich Movie Review & Film Summary**. Disponível em: <http://www.rogerebert.com/reviews/munich-2005>. Último acesso em 16 de Agosto de 2016 às 14:43.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

GHERMAN, Michel. **Entre a Nakba e a Shoá: catástrofes e narrativas nacionais**. História (São Paulo) v.33, nº 2, p. 104-121, jul/dez 2014.

GRINBERG, Keila. O mundo árabe e as guerras árabe-israelenses. In: FILHO, Daniel Aarão Reis; FERREIRA, Jorge; ZENHA, Celeste (Orgs.). **O Século XX**. 4º ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. 3ºv.

GUMBEL, Andrew. **Israel attacks Spielberg over ‘Munich’, his movie on 1972 olympics massacre**. Disponível em: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/news/israel-attacks-spielberg-over-munich-his-movie-on-1972-olympics-massacre-520603.html>. Último acesso em 16 de Agosto de 2016 às 14:17.

Israeli consul attacks Spielberg’s Munich as ‘problematic’. Disponível em: <https://www.theguardian.com/world/2005/dec/12/israel.filmnews>. Último acesso em 16 de Agosto de 2016 às 15:15.

MAGGIOTTI, Pedro Henrique Libânio; SERRANO, Daniel Bueno de Melo. **Paradise Now: Representações de identidades culturais palestinas no Cinema**. Revista Língua, Literatura e Ensino v. 5, Out. 2010.

-
- MAIO, Marcos Chor. **Sob os signos dos Acordos de Oslo: perspectivas diversas sobre o conflito israelo-palestino**. História (São Paulo) v.33, nº 2, p. 3-13, jul/dez 2014.
- OLIVEIRA, Rodrigo de. **Paradise Now**. Contracampo Revista de Cinema, nº78. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/78/paradisnow.htm>. Último acesso em 14 de Agosto de 2016 às 22:46.
- Reel bad arabes: how Hollywood vilifies a people**. Diretor: Sut Jhally, produtor: Jeremy Earp. Estados Unidos, 2006.
- ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- SAHD, Fábio Bacila. **Palestinos: as vítimas ulteriores do Holocausto**. Revista Tempo, Espaço e Linguagem (TEL), v.2, nº 3, p.143-171, Set./ Dez. 2011.
- SAID, Edward. **A questão da Palestina**. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- _____. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SOCHACZEWSKI, Monique. **O conflito Israelo-Palestino visto pelo cinema local**. História (São Paulo) v.33, nº 2, p. 122-149, jul/dez 2014.
- Spielberg hopes to use film to connect Israelis and Palestinians**. Disponível em: <https://www.theguardian.com/world/2005/dec/06/israel.filmnews>. Último acesso em 16 de Agosto de 2016 às 15:05.
- Terrorist complains of Spielberg snub**. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2005/sep/08/news>. Último acesso em 16 de Agosto de 2016 às 14:51.
- TESSITORE, Mariana. **Em tempos de intolerância “Paradise Now” é um filme essencial**. Disponível em: <https://revistamoviment.net/em-tempos-de-intoler%C3%A2ncia-paradise-now-%C3%A9-um-filme-essencial-7b5b16ae1441#.gnhzilb7b>. Último acesso em 14 de Agosto de 2016 às 22:52.
- TRAVERSO, Enzo. **O passado, modos de usar**. Lisboa: Edições Unipop, 2012.
- VILLAÇA, Pablo. **Paradise Now**. Disponível em: <http://www.cinemaemcena.com.br/Critica/Filme/6325/paradise-now>. Último acesso em 14 de Agosto de 2016 às 22:49.