

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE CIÊNCIAS ECONÔMICAS  
DEPARTAMENTO DE ECONOMIA E RELAÇÕES INTERNACIONAIS**

**ARTE COMO INSTRUMENTO DE POLÍTICA INTERNACIONAL: O IMPACTO  
DISCURSIVO DOS GRAFITES NO MURO DO APARTHEID NA PALESTINA**

**LUIZA CERVEIRA KAMPPF**

PORTO ALEGRE — RS

2022

**LUIZA CERVEIRA KAMPFF**

**ARTE COMO INSTRUMENTO DE POLÍTICA INTERNACIONAL: O IMPACTO  
DISCURSIVO DOS GRAFITES NO MURO DO APARTHEID NA PALESTINA**

Trabalho de conclusão submetido ao Curso de Graduação em Relações Internacionais da Faculdade de Ciências Econômicas da UFRGS, como requisito parcial para obtenção do título Bacharel em Relações Internacionais.

Orientador(a): Profa. Dr<sup>a</sup>. Silvia Regina Ferabolli

**Porto Alegre**

**2022**

### CIP - Catalogação na Publicação

Cerveira Kampff, Luiza  
ARTE COMO INSTRUMENTO DE POLÍTICA INTERNACIONAL: O  
IMPACTO DISCURSIVO DOS GRAFITES NO MURO DO APARTHEID  
NA PALESTINA / Luiza Cerveira Kampff. -- 2022.  
76 f.  
Orientador: Silvia Regina Ferabolli.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade  
de Ciências Econômicas, Curso de Relações  
Internacionais, Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. Oriente Médio. 2. Palestina. 3. Arte. 4.  
Resistência. 5. Grafite. I. Ferabolli, Silvia Regina,  
orient. II. Título.

## **AGRADECIMENTOS**

A jornada durante a faculdade e durante o processo de escrita do Trabalho de Diplomação não é simples, mas muitas pessoas tornam isso mais fácil, imprimem certezas e providenciam o oxigênio para a inspiração, seja ela física ou metafórica. Assim, gostaria de manifestar meu agradecimento:

À minha orientadora, que a cada etapa me aconselhou, apoiou e guiou;

Aos meus tios, que me ensinaram a não temer o mundo e a ver o que cada situação tem de incrível, além de me ensinarem sobre a urgência de viver;

Aos meus amigos que sempre acreditaram que eu conseguiria escrever esse trabalho e me ajudaram desde a escolha bibliográfica até a correção ortográfica;

Aos meus pais, que tornaram possível a minha ida à Palestina, sem a qual este trabalho não existiria;

Às minhas colegas na BGU que conheceram a Palestina comigo; e,

Ao meu irmão, que me lembrou quando eu deveria parar para descansar.

## RESUMO

Este trabalho de diplomação tem por objetivo explorar a intersecção das artes e da política e como os grafites que permeiam as paredes do Muro do Apartheid entre a porção da Palestina na Cisjordânia e Jerusalém, ambos territórios sob regime de Ocupação israelense, corroboram para a narrativa palestina sobre o Conflito Israel-Palestina. Para tanto, será realizada uma análise visual dos grafites em porção do Muro na cidade de Belém, a partir de fotos, e será empregada uma metodologia de análise iconográfica, apresentando os simbolismos presentes nas artes do Muro. Corroborando a análise, este trabalho emprega uma abordagem pós-estrutural e pós-colonial, enfocando como as construções discursivas de ambos israelenses e palestinos permeiam a construção e a existência do Muro dividindo-os. Assim, conclui-se que os grafites no Muro da Separação servem tanto para inserir as narrativas palestinas no debate político internacional quanto como ferramenta gráfica para expor os horrores do Apartheid.

## **ABSTRACT**

This capstone project has as its objective understanding how the arts and graffiti that permeate the walls of the Apartheid Wall between the part of Palestine in the West Bank and Jerusalem, both territories under an Israeli occupation regime, corroborate to the Palestinian narratives on the Israel-Palestine Conflict. For that, a visual analysis of the graffiti of the Wall in the city of Bethlehem will be carried out, from photos, employing an iconographic analysis methodology, through the investigation of the symbols present in the arts of the Wall. Corroborating with it, this paper uses post-structural and post-colonial approaches since the identity discursive constructions of Israelis and Palestinians permeate the building and the existence of the wall dividing them. This study concludes that the graffiti on the Wall serves for both to internationalize the debate on the conditions in Palestine and to expose the horror that the Apartheid Wall represents.

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

IDF — Israeli Defense Forces — Forças de Defesa de Israel

FPLP — Frente para a Libertação da Palestina

CIJ – Corte Internacional de Justiça

DIH – Direito Internacional Humanitário

OLP – Organização para a Libertação Palestina

ONU – Organização das Nações Unidas

CDH – Conselho de Direitos Humanos das Nações Unidas

FPLP – Frente Popular para a Libertação da Palestina

VIN7 – Vince Seven (Artista)

MoMA – Museum of Modern Art

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Grafite primeira Intifada.....	35
Figura 2: Mapa do Muro da Separação de Israel — com as Zonas de Ocupação	39
Figura 3: Leila Khaled.....	46
Figura 4: Revolution.....	48
Imagem i : A Liberdade guiando o povo.....	48
Figura 5: George Floyd.....	49
Figura 6: Iyad Hallaq.....	50
Imagem ii: Menina revista soldado.....	51
Figura 7: Armored Dove of Peace.....	52
Imagem iii: A menina com os balões.....	53
Figura 8: Donkey’s Documents.....	53
Figura 9: Ahed Tamimi.....	55
Figura 10: Jesus e Maria.....	57
Imagem iv: Looking forward to the Dome of the Rock.....	58
Imagem v: Handala.....	58
Figura 11: Estátua da Liberdade e Handala.....	59
Imagem vi: Pietà, de Michelangelo.....	60
Figura 12: To Exist is to Resist.....	61
Imagem vii: Guernica.....	62
Figura 13: Anne Frank.....	63
Figura 14: Visit Palestine.....	64
Figura 15: Bethlehemland.....	65



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO I: O SUBLIME E A INSURREIÇÃO POÉTICA: A ARTE COMO VOZ NA ESFERA INTERNACIONAL	14
1.1 Contexto e Genealogia dos Discursos: a dimensão histórica da construção do Muro	25
1.2 Análise iconográfica: Arte como discurso revolucionário e as perspectivas intertextuais	26
CAPÍTULO II: DO MURO DA NEGAÇÃO AO MURO DO APARTHEID: A ARTE COMO MECANISMO DE RESILIÊNCIA PALESTINA	29
2.1 A Primeria Intifada e a Ascensão do Grafite como Meio de Resistência	30
2.2 A Segunda Intifada e a Construção do Muro do Apartheid.....	35
CAPÍTULO III: DE HANDALA A TAMIMI: A POTÊNCIA DOS ÍCONES NA NARRATIVA PALESTINA	44
3.1 Artistas palestinos.....	44
3.2 Artistas estrangeiros.....	49
3.3 Artistas anônimos .....	54
CONCLUSÃO .....	64
REFERÊNCIAS.....	67

## INTRODUÇÃO

*“The lasting image of Israel’s Separation Wall is not the wall itself but Banksy’s graffiti challenging the physical supremacy of the wall with symbolism.”<sup>1</sup>*

KHATIB (2012, p. 20)

As intersecções da arte e da política são um dos temas mais antigos e mais frequentemente estudados dentro dos ramos de propaganda política e mesmo da história da arte. Apesar disso alguns autores clamam que a definição de arte deve ser relacionada puramente a seu conceito estético. Diversos autores afirmam, contrariamente, que não pode haver arte desinteressada. Nesse meandro, surge a compreensão de que a arte é, entre suas outras funções, uma ferramenta revolucionária. Como tal, a arte é uma forma de mudança de narrativas e de reações viscerais causadas pelo aporte visual que ela muitas vezes traz. Ainda assim, é pouco comum que sejam feitas análises semióticas ou iconográficas da Arte dentro do Campo da Relações Internacionais, ainda mais quando o tema em questão é um conflito armado (GRIFFEN, 2014; CALLAHAN, 2020).

Assim, esse trabalho visa a analisar, a partir de aportes pós-estruturalistas e pós-coloniais, como os grafites e as obras de arte feitas no Muro do Apartheid na cidade de Belém podem ser compreendidos dentro da narrativa palestina: como retomada de memória coletiva, como ferramenta cultural na esfera internacional e como símbolo diário de resistência. Parte desse interesse e da pungência com que escrevo este trabalho se deve ao meu próprio choque inicial ao me deparar com o muro e com os desenhos que o cobrem. Nessa toada, esse trabalho começou a ser imaginado, de modo bastante específico, no dia 25 de dezembro de 2021. Pela manhã, em uma visita à estação rodoviária de Belém — que também abriga os táxis compartilhados, as mini vans que circulam por toda a Palestina, pelas sinuosas estradas que se estendem em torno das rodovias israelenses na Cisjordânia —, conheci um vendedor numa loja que expunha lembrancinhas turísticas da cidade. Quando perguntei a ele o que achava que

---

<sup>1</sup> “A imagem que fica do Muro da Separação de Israel não é do muro em si, mas dos grafites de Banksy desafiando a supremacia física do muro com simbolismo.” (KHATIB, 2012, p. 20, tradução nossa).

seria a solução ideal, a utopia, em relação ao conflito Israel-Palestina, ele me respondeu que seria a paz.

Pelo resto de nossa conversa, ele me deu uma lição sobre paz e perseverança. Contou-me que sua esposa e seus filhos eram árabe-israelenses — palestinos de identidade azul — de Jerusalém Oriental, que ficava a poucos quilômetros de onde estávamos, mas a muitas horas para ele que tinha que atravessar o checkpoint. Ele, por outro lado, tinha apenas a permissão de trabalho, que mantinha por sua família ter há muito tempo uma lojinha pequena de souvenirs em Al Quds, ou Jerusalém antiga. Contou-me, também, que mantinha esse estabelecimento principalmente para que pudesse seguir vendo sua família. Assim, nos dias de semana, durante o dia, ele podia ver sua família, mas tinha que retornar para o outro lado do Muro para dormir, sob pena de não poder retornar ao lado “israelense” do Muro. Nesse período, ele me contou também que havia perdido o nascimento de seu primeiro filho, pois o parto ocorrera pela noite e ele não tinha autorização para cruzar o checkpoint naquele horário. Frente a tudo isso, ele ainda acreditava na paz, num futuro melhor, em que ele e sua família poderiam viver na mesma casa, com acesso à educação, na cidade onde quisessem, com a profissão que quisessem.

Saindo dali, fui ao Campo de Refugiados de ‘Aida, parcialmente cercado pelo Muro do Apartheid e cuja principal via de entrada era vigiada permanentemente por uma base militar israelense. Dividido entre as áreas A e C, isto é, parte sob responsabilidade da Autoridade Palestina e parte totalmente à mercê das Forças de Defesa Israelenses, sendo o local onde mais se usa gás lacrimogêneo em todo o mundo. Ali, conheci pessoas muito solícitas da ONG Lajee Center, que é responsável por um projeto educativo de turno inverso para crianças que vivem em ‘Aida, que me levaram para conhecer o campo.

Invariavelmente, os pontos mais destacados, e marcantes, da visita a ‘Aida são onde a resiliência se traduz em arte: na entrada do campo de refugiados, uma escultura gigante de chave representa a “Chave do Retorno”, isto é, as chaves das casas que deixaram em outras cidades que hoje são parte do território de Israel, como Haifa e Jaffa, e seguem como relíquia das famílias que querem exercer seu direito de retorno - reconhecido internacionalmente por inúmeras resoluções, mas ainda assim negado por Israel (SAID, 2012). Andando pelas ruas

e velas do campo, diversas paredes marcam com desenhos os locais onde foram presos os moradores que estão em prisão administrativa, classificados como internados civis, por vezes sem direito ao devido processo ou a uma acusação formal. Mais que isso, nas paredes do Muro que circundam e tornam 'Aida uma península, diversas artes urbanas e grafites apontam "seja bem-vindo" e "Aida, desde 1948". Memórias perenes, marcadas de modo efêmero nas paredes, são diariamente revistas e revividas.

Sem dúvida, tratar do conflito Israel-Palestina é uma árdua tarefa, ainda mais frente às diversas camadas de senso comum na sociedade brasileira em que muitas vezes se associa no conjunto simbólico cultural da sociedade árabe a símbolos e imagens de terror. Assim, dando uma literalidade talvez não pretendida às teses de Foucault, cabe a este trabalho contar a história daqueles que estão do outro lado da história, das pessoas que falam a partir das sombras (FOUCAULT, 2010), daqueles que não mais veem a luz do sol da mesma forma desde a construção do muro (BACKMANN, 2012). Não uma história silenciosa, mas uma história de uma arte que grita sua resistência contra um regime discriminatório e totalizante, que hierarquiza vidas e corpos, discriminando pessoas por entre os que nasceram de um ou de outro lado do muro. Nesses meandros, é fundamental que compreendamos que, embora, como será apontado posteriormente, a luta palestina é marcadamente local, seus aspectos internacionais ecoam e encontraram pares em diversas outras lutas contra a violência estatal e por libertação nacional.

Desse modo, compreender como os esforços internacionais se somam na Arte e como os simbolismos que demonstram a luta pela paz são forjados nas paredes do Muro é, antes de tudo, um caminho para a criação de uma reinterpretação da luta pela igualdade e pelo direito à existência. É evidente que a Ocupação Israelense não ocorre apenas pela intolerância gerada pela incompreensão do diferente, mas ainda assim a Arte pode ser um instrumento na re-humanização do "Outro", distante do outro lado do checkpoint. Nesse sentido, esse trabalho começa pelo questionamento: como a arte e os grafites no Muro na Palestina corroboram para as narrativas contra-hegemônicas frente aos discursos sobre a Ocupação Israelense?

Essa pergunta, ainda que particular, enseja diversas hipóteses de resposta, além de carregar em si algumas informações que neste trabalho serão tidas como inconteste. O primeiro dado que se une às cláusulas pétreas deste estudo é que a Cisjordânia se encontra sob Ocupação Israelense — fato que na comunidade acadêmica brasileira é pouco contestado, mas que nos campos de estudos sionistas sofre críticas. O segundo ponto levantado na questão é que o impacto das artes presentes no Muro do Apartheid não pode ser nulo frente às narrativas políticas nos movimentos políticos e sociais palestinos, afinal, como aponta Tawil-Souri (2012), toda e qualquer arte palestina é inerentemente política.

Desse modo, as hipóteses que orientam este trabalho são: 1) os grafites carregam consigo simbolismos que unem às narrativas palestinas a narrativas globais contra a violência estatal; 2) os grafites expõe cenas que sensibilizam seu interlocutor quanto aos problemas enfrentados pelos moradores da Cisjordânia; 3) os grafites se utilizam de imagens da memória coletiva da Palestina para narrarem o que ocorre no país.

Assim, objetiva-se investigar como a arte e os grafites no Muro na Palestina corroboram a construção de uma narrativa política frente à Ocupação Israelense. Para tanto, alguns dos objetivos específicos que são propostos nesta monografia são: 1) verificar como a arte urbana se insere dentro dos debates políticos internacionais; 2) identificar como as narrativas discursivas do conflito Israel-Palestina e as artes analisadas contribuem para a formação de identidade palestina e para a construção do movimento de resistência; e, 3) expandir a utilização do método de análise iconográfica nos estudos de Relações Internacionais.

Para atingi-los, esse trabalho se divide em três capítulos, além da presente introdução e da conclusão e considerações finais. O primeiro capítulo tratará das questões teórico-metodológicas que estão envolvidas nesta monografia. Inicia-se o capítulo em um mergulho teórico sobre as interdições e as teorias discursivas embasadas em autores tradicionais do pós-estruturalismo europeu. Após essa breve introdução aos cânones europeus da análise de discurso, dá-se uma guinada para as contribuições dialógicas das teorias pós-coloniais árabes e latino-americanas e das teorias político-linguísticas para o campo dos estudos das artes como forma de discurso e como forma de resistência. Em um segundo

momento, aprofundaremos as metodologias que lidam com o estudo iconográfico e semântico, utilizando técnicas de análise discursiva para o estudo de imagens.

Após isso, o segundo capítulo tratará de maneira mais específica do histórico da resistência artística palestina e sobre os confrontos discursivos no decorrer das últimas cinco décadas. Nesse percurso, será observada a importância das duas Intifadas<sup>2</sup> para a expansão do uso de arte urbana e, especialmente, de murais e grafites como símbolos da reificação da luta, das insurgências poéticas e semânticas na construção de novos futuros. Para além disso, também serão pontuadas questões-chave da construção do Muro do Apartheid e das batalhas narrativas ao decorrer de sua construção.

O terceiro capítulo, por sua vez, fará a análise mais estrita do trabalho de artistas palestinos, estrangeiros e anônimos no muro. Com isso, serão apontadas as escolhas feitas pelos artistas no aprofundamento de seus universos semânticos, sejam de ícones ocidentais, palestinos ou ambos. Serão complexificadas também os usos das imagens frente à dicotomia embelezamento *versus* potência política.

Por fim, serão apresentadas as conclusões finais, enfocando como os palestinos, com muita luta, foram capazes de enfrentar diversos níveis de interdição discursiva, mas ainda estão excluídos em etapas mais complexas da seletividade racial-discursiva. Igualmente, será apontado como a arte é um mecanismo de resistência e de inserção da narrativa palestina à narrativa global de luta contra a violência estatal. Ainda nesta seção, serão apresentadas as considerações finais desta monografia.

---

<sup>2</sup> As Intifadas foram duas ondas de protestos palestinos nas regiões ocupadas que acabaram por escalar para conflitos armados contra o exército israelense (as Forças de Defesa Israelense), em 1993 e em 2000. A primeira e a segunda onda tiveram características próprias e particulares, que serão abordadas no segundo capítulo.

## CAPÍTULO I: O SUBLIME E A INSURREIÇÃO POÉTICA: A ARTE COMO VOZ NA ESFERA INTERNACIONAL

*“[a] contra-história que nasce com a narrativa da luta das raças, vai falar do lado da sombra, a partir dessa sombra”*

FOUCAULT em *Em defesa da sociedade*, 2010, p. 59

Quando falamos do conflito entre Israel e Palestina, ou ainda, entre Israel e o Mundo Árabe, muito é dito sobre as dimensões concretas das medidas securitárias e das violências quotidianas que são perpetradas pelas forças de ocupação, contudo a dimensão subjacente, interna e do íntimo de cada pessoa, ainda é pouco falada pela comunidade em geral. Nesse sentido, seguindo os trilhos da abordagem teórica de Campbell (2013), esse trabalho visa a se guiar pela perspectiva foucaultiana de como as relações de poder podem se configurar a partir dos discursos e como a resistência, e a reinvenção dos sujeitos, pode ser exercida por meio da arte. Inicialmente, contudo, é necessário entendermos as amarras que se impõem às vozes palestinas no discurso ocidental pró-israelense, partindo, para isso, ao estudo das formas de controle e de seleção — ou, ainda, de exclusão — externas do discurso.

Primeiro, contudo, é preciso compreender que o discurso, para Foucault, é tido como uma forma de transmissão, articulação e de manutenção de ideias; desse modo, o discurso é igualmente uma ferramenta e o campo onde ocorre a perpetuação das relações de poder ou, em outras palavras, o processo que permite a subjetivação dos indivíduos (FOUCAULT, 2014; 2009). Nesse sentido, a exclusão de discursos ocorreria de três formas. A primeira é a interdição, isto é, a proibição de tratar de certos temas (FOUCAULT, 2014) — como é o tabu ao redor da conceituação da conjuntura atual da Cisjordânia como Ocupação (BACKMANN, 2012). A segunda forma de exclusão descrita é a separação e rejeição ou, em outras palavras, pelo completo silenciamento dos grupos sociais tido como avulsos, tal qual eram os “loucos” na Europa. Essa forma de exclusão

discursiva também ecoa nas teses de Said (2007) e de Satia<sup>3</sup> (2006), que apontavam a visão que o discurso “ocidental” ou ainda o discurso colonial tinha dos povos que habitavam no Oriente Médio, conceituando-os como “Outros”, alheios, sujeitos que deveriam ser tutelados e que só poderiam ter suas vozes compreendidas quando colocados na posição de sábios exóticos, semelhante ao que Foucault (2014) dispõe como um brilhantismo dos loucos, do qual fala:

É curioso constatar que durante séculos na Europa, a palavra do louco não era ouvida, ou então, se era ouvida, era escutada como uma palavra de verdade. Ou caía no nada — rejeitada tão logo proferida; ou então nela se decifrava uma razão ingênua ou astuciosa, uma razão mais razoável do que a das pessoas razoáveis. (FOUCAULT, 2014, p. 11)

Por fim, a exclusão talvez mais corrente se dá entre pessoas que teoricamente são vistas como iguais. Assim, mesmo que rompidas as barreiras da interdição do objeto e do silenciamento e rejeição do falante, impõe-se regras sobre o que é e como se chega à verdade.

Dessa forma, não basta ao locutor ter um conhecimento singular ou mesmo local para anunciá-lo como verdade e ser ouvido pelo interlocutor: é necessário que sejam seguidas normas que validem esse discurso. A princípio, surge assim a ideia de que se está numa busca imparcial pela ciência ou, como denominado por Foucault (2014), no exercício da “vontade de verdade”, mas essa pretensa validação ocorre de modo a uniformizar o discurso — não apenas dentro das ideias de moralidade universal, mas na justificação de violências discursivas e da nova exclusão de conhecimentos diversos. Mais uma vez, Said (2007) faz uma análise similar de como tais mecanismos causaram intencionalmente o esquecimento dos conhecimentos produzidos no Oriente Médio — em especial no Mundo Árabe — e dá o nome de “Orientalismo” a esse discurso hegemônico, que, em suas palavras, seria “um sistema discursivo poderoso mantendo a hegemonia

---

<sup>3</sup> Sobre isso, Satia (2006) diz que inclusive as invasões eram justificadas moralmente pela necessidade de proteger a Terra Santa e de sábios, que não podiam proteger a si mesmos, devido à sua ingenuidade. Assim, a violência colonial era justificada entre a tensão da sabedoria e a inumanidade do “Outro” e ratificada pelo exótico. A autora diz: “Their construction of Arabia as a mystical land impervious to visual observation and so full of medieval and biblical romance that it existed somewhere beyond the pale of worldly and bourgeois “convention” both inspired the air control scheme and sustained its acceptability in the face of criticism of its inhumanity. Their presence on the ground, gathering intelligence that would facilitate accurate bombardment, also convinced some of the regime’s humanity. Flying in the face of what James Scott has told us about how modern states see, this regime fetishized local knowledge not as an antidote to but as the foundation of its violent effort to render nomad terrain legible (SATIA, 2006, p. 17).”



sobre outro” (SAID, 2007, p. 450) e, ainda, afirma que “não existe na história moderna da filologia um paralelo mais manifesto entre poder e conhecimento do que no caso do Orientalismo” (SAID, 2007, p. 456). De modo similar, podemos considerar que esse passo constitui o que Boaventura de Souza Santos (2019) caracteriza como epistemicídio no Sul Global, isto é, o extermínio de saberes locais tidos como acientíficos e, por isso, inúteis.

Além dos controles externos excludentes do discurso, Foucault (2014) também afirma que existem controles internos e, mais objetivamente, controles de rarefação — que dividem quem pode ou não ter acesso aos termos, ritos e signos próprios do discurso e, por conseguinte, sentar-se à mesa dos debates. Assim, só podem entrar nas discussões das sociedades do discurso ou das doutrinas, aqueles que dominem não apenas os signos, os vocabulários ou mesmo os paradigmas gestuais, mas que tenham tido a permissão de entrarem na doutrina. Uma interpretação possível é, portanto, que apenas podem dialogar com o mundo ocidental aqueles que foram doutrinados pela academia ocidental. Não por menos, isso cria também o início dos debates de resistência pós-coloniais, pronunciados por Césaire (2020), já em 1955, de que é preciso enfrentar o colonizador também em sua própria língua. Aqui, a linguagem passa a ter uma conceituação mais complexa do que apenas os elementos verbais, mas todo o conjunto de signos que compõem a semântica ocidental e que permitem, ou não, o acesso aos meios de debate. Em outras palavras, a violência dos mecanismos de poder colonial só pode ser exposta de fato quando tomarem também forma na linguagem dos signos e dos ritos ocidentais.

Destarte, Foucault (2014) afirma que existem quatro mecanismos básicos de inversão da análise que permitem a dissecação e a ruptura da pretensa universalidade do discurso ocidental: a inversão, a descontinuidade, a especificidade e a exterioridade. Assim, os discursos são antes uma forma de exclusão do diferente e não forma de conhecer a verdade (inversão), ao mesmo passo que são incapazes de explicar tudo (descontinuidade) — ainda que por vezes alguns discursos dialoguem. Mais que isso, discursos só podem ter seus signos compreendidos a partir de situações específicas (especificidade), é a partir dos discursos que se criam as classificações e que se impõe divisões. Por fim, o discurso só pode ser analisado em sua dimensão externa (exterioridade), isto é,

quando for de fato manifestado — ainda que suas consequências para as relações de poder tenham efeito no interior do pensamento humano.

Por meio desses mecanismos, assim, Foucault estabelece que há a possibilidade de romper com as noções que se tinham do discurso até então, surgindo como novas características a ruptura da unidade discursiva (e a assunção de que existem séries de discursos), o processo de análise das regularidades discursivas, o surgimento espontâneo ou acontecimento (e não mais a criação) e, por fim, a quebra da significação precisa pela adoção das possibilidades de significado (FOUCAULT, 2014). É nesse meandro que surgem, desse modo, as contra-histórias, isto é, os discursos dos vencidos. Segundo o autor, “precisamente a história, a contra-história que nasce com a narrativa da luta das raças, vai falar do lado da sombra, a partir dessa sombra (FOUCAULT, 2010, p. 59)”.

Sendo o discurso um dos mecanismos pelo qual se exerce o poder, as formas de controle exercidas devem começar a ser dissecadas pela resistência que se impõe a elas. Assim, apenas a partir da existência de uma contra-história é que se rompe com a pretensão universal e única da história ocidental, isto é, quando há um discurso que desafia o discurso padrão é que se ergue a desconfiança frente à, até então única, vontade de verdade.

Importante apontar, também, para a análise das tecnologias do poder em Foucault (2010). Por meio da análise genealógica do poder, o autor afirma a existência de três premissas básicas para o poder no mundo atual: não se pode mais falar do poder soberano tal qual ele existia na Idade Média (o poder total e unidirecional, cuja dimensão mínima é o indivíduo); o poder só pode ser compreendido pelas relações de poder, isto é, na troca entre os indivíduos, que podem exercer poder mutuamente; e, as tecnologias atuais de poder congregam o poder disciplinar (individualizante) e o biopoder (totalizante ou massificante).

Desse modo, é necessário compreender primeiramente que o poder disciplinar é produto das Revoluções Burguesas que transformam as pessoas em produtos, engrenagens do sistema de produção, já o biopoder é o controle governamental — e, talvez por isso, soberano também — de coletividades, que se impõe sobre aqueles que ameaçam a história dos vencedores ou que podem causar prejuízo para o que é tido como bem-estar dos vencedores. Nesse

amalgama, o biopoder se manifesta em duas maneiras muito distintas: o “fazer viver” dos grupos sociais ao qual pertencem os vencedores e o “deixar morrer” dos vencidos. É do biopoder que surgem o racismo social e, igualmente, as formas coloniais de dominação. Foucault (2010) ainda ressalta que da conjunção do racismo e do biopoder, o que também denomina de Estado assassino, isto é, o Estado que “faz morrer” os diferentes. Por outro lado, como já era mencionado por Cesárie (2020) com o conceito de bestialização social na Europa, Foucault (2010) aponta que da reincorporação da dimensão soberana do “fazer morrer”, surge o Estado suicidário – que se torna insustentável em si mesmo pela violência interna generalizada.

Mais que isso, Mbembe (2020) diz que o biopoder é expresso sob sua face máxima na Palestina atualmente, sob a forma do necropoder, isto é, do “fazer morrer” das populações palestinas das áreas ocupadas. O autor aproxima, assim, o regime do Apartheid da África do Sul com a conjuntura atual da Cisjordânia, ambos os quais seriam regimes que intencionalmente posicionavam e posicionam suas políticas para retirar a população subjugada do local (MBEMBE, 2020). Chomsky (apud LEE, 2005) argumenta que não é possível comparar as duas situações, visto que não há a mínima pretensão de legalidade no regime de Ocupação da Cisjordânia.

Contudo, é preciso retomar a premissa básica das relações de poder em Foucault (2009): só há poder quando há ou pode haver resistência. Assim, da fusão do biopoder (ou do necropoder) com o poder disciplinar, no que se convém chamar de racionalidade governamental neoliberal (DARDOT; LAVAL, 2016), de sociedades do controle (DELEUZE, 1992) ou ainda de sociedades normalizantes (FOUCAULT, 2010), surge um sistema do qual é difícil até mesmo imaginar formas de resistência. Assim, Foucault (1985, p. 241) aponta que “para resistir, é preciso que a resistência seja como o poder. Tão inventiva, tão móvel, tão produtiva quanto ele.”

Quanto a isso, surgem diversos paradigmas que sugerem a revolução frente às formas de resistência. Um deles, o primeiro estudado nesta monografia, seria o de Franco Berardi (2019), que propõe que a resistência atual só pode se

dar por meio de revoluções semânticas e líricas — ou ainda, poéticas<sup>4</sup> —, capazes de fazer frente à totalização que se vislumbra numa sociedade do controle, e, nesse sentido, também por meio dos paradigmas da arte, que se traduzem em linguagem, mas também em discursos viscerais, cuja interpretação independe de lógica prévia, permitindo que atinja sua potencialidade máxima.

Segundo ele, o discurso social teria afastado as situações materiais do que se é de fato falado, de modo que “a abstração separou a epiderme da linguagem da carne do corpo linguístico”, e, conseqüentemente, seria necessário “superar nossa atual inabilidade de vibrar em uma frequência compartilhada” (BERARDI, 2020, p. 35). Assim, para o autor, a resistência se encontraria na reativação do corpo emocional e na retomada da solidariedade social, a qual define como a capacidade de compartilhar os meios necessários de sobrevivência e o espaço comum. Mais que isso, a revolução poético-artística poderia reativar a sensibilidade, isto é, reativar a solidariedade social por meio da volta da interpretação empática dos signos e do não dito (BERARDI, 2020).

A força do discurso visual também é analisada no âmbito das Relações Internacionais por William Callahan (2020), que reitera que a visceralidade das imagens — sendo as artes visuais parte deste campo — seriam a força motriz das comunidades afetivas de sentido, em outras palavras, um catalisador da solidariedade social. Caracterizando a arte como um trabalho-afetivo, o autor argumenta que as artes visuais são mecanismos de política internacional quando do encontro dos diferentes níveis de análise e quando da conjunção da visibilidade (não basta mais dizer, há que ser visto) com a visualização (qualidade que permite a visceralidade da arte visual). Assim, as artes seriam uma das formas mais complexas e permanentes de resistência (CALLAHAN, 2020). Em uma análise semelhante, Griffen (2014) aponta em seu estudo sobre o impacto das imagens e da cobertura midiática de conflitos que os reflexos espontâneos e viscerais às imagens decorrem da tendência a estas se equipararem à experiência vivida na memória humana, de maneira ainda mais efetiva que a

---

<sup>4</sup> Para Berardi (2020), a poesia seria caracterizada por sua dimensão pragmática, sendo que o: “ato de compor signos (visuais, linguísticos, musicais, e assim por diante) pode revelar um espaço de sentido que não preexiste na natureza e que não tem como fundamento uma convenção social” (BERARDI, 2020).

linguagem verbal, ou, nos termos da psicanálise, seria a retomada pela arte da experiência mais próxima do inconsciente (BERTELLI, 2012).

Isso posto, os três autores argumentam que a arte seria uma das vias — se não a única — de criação de vínculos empáticos entre indivíduos — cada vez mais isolados — e, por conseguinte, de aprofundamento das condições de insurgência contra a sociedade normatizante, a partir da rematerialização das lutas sociais que foram omitidas pelo discurso dos vencedores (BERARDI, 2020). Ao isolamento dos indivíduos, não apenas por falta de informação, mas também por falta de empatia, Berardi dá o nome de cinismo, e este só poderia ser vencido pela ironia. Dessa forma, as possibilidades de futuro e a visibilidade do diferente dependeriam da inovação discursiva, isto é, “[o] excesso [de significado] é a condição para a representação, para a emancipação quanto ao sentido estabelecido e para a indicação de um horizonte de significado ainda não visto: o horizonte do possível” (BERARDI, 2020, p. 141)<sup>5</sup>.

De maneira correlata, o choque da inovação semântica e da criação artística é deveras importante, não apenas para o interlocutor, mas também para aquele que produz a obra. Numa análise da microfísica do poder, a partir de conceitos da psicanálise, a manifestação e a produção artística - como a arte urbana - seriam uma forma de libertação: a sublimação. Esse movimento ocorreria quando o sujeito artista agisse por meio de uma pulsão de vida, algo que levaria o sujeito a agir com uma meta específica, ainda que não um objeto específico de criação (BARBOZA, 2016).

Assim, a sublimação seria um mecanismo diverso para lidar com as situações diárias que não podem ser respondidas de maneira pragmática pelo sujeito. Esse seria um processo paralelo ao recalque, isto é, a submersão de assuntos irresolutos para o inconsciente. Em sentido diametralmente inverso, a pulsão sublimante seria um processo de libertação daquilo que é proibido por uma censura internalizada - Supereu - ou verdadeiramente externa como a censura de Estado. Assim, a arte seria uma forma de expressar as censuras sabidamente sofridas e, mais que isso, aquelas que não são abertamente percebidas pelos autores das obras ou, nas palavras de Barboza (2016, P. 14), “a arte se torna uma

---

<sup>5</sup> Quanto a isso, ver também o conceito de polissemia em Orlandi (2015, p. 36): “[p]ara haver criatividade é preciso um trabalho que ponha em conflito o já produzido e o que vai-se instituir. Passagem do irrealizado ao possível, do não-sentido ao sentido.”

via através da qual o artista procura elaborar de forma mais direta conteúdos desprazerosos, dos quais o Eu prefere tomar distância”.

Mais que isso, a potência da arte para a psicanálise, como já apontada anteriormente neste trabalho quando da menção de Berardi (2020), seria potência de criar novas possibilidades, em uma solução ou uma fuga daquilo que é visto como um problema incontornável ao criar novas formas de vida. Assim, Bertelli (2012, p. 64) aponta que:

Com efeito, na relação criação/cria-dor, obra/ouvinte predominaria o processo sublimatório, tomando, por assim dizer, o percurso de destino do recalque e da repetição, ambos fixações mortíferas, alentando a erotização não mais como uma forma de idealização e permitindo, assim, seu “triumfo da vida contra a morte”.

Para a psicologia social, por sua vez, o conjunto de obras da arte urbana representariam não apenas um conjunto simbólico de luta de resistência, mas principalmente uma forma agregadora e apropriadora do território. Nesse mesmo rumo, Reed (2005) faz uma brilhante análise sobre o surgimento da arte de resistência muralista e de grafites a partir da comunidade mexicana e chicana (mexicanos-americanos). Segundo ele, os murais seriam os melhores meios de projeção da resistência por conjugarem as políticas de representação com as políticas de articulação, de forma que “[n]o medium was better equipped to express this solidarity-in-difference than the wordless form of the mural where the complexities of verbal political positioning are muted in a visual language of pure juxtaposition — all the figures forming a single, united front of resistance”<sup>6</sup> (p. 111), em especial porque “[t]he mural version of the image shows the ability of murals to be at once powerfully direct and yet usefully ambiguous in their rhetoric (even when assisted by some words)”<sup>7</sup>(p. 113).

Assim, dessa construção poético-visual, que expressa sua potência irônica por meio da ambiguidade dos signos que utiliza, expõe-se a violência cotidiana, conjugando signos de resistência e estratégias de sobrevivência. Mais que isso,

---

<sup>6</sup> “nenhum outro meio era tão bem equipado para expressar a solidariedade na diferença que uma de mural sem palavras onde as complexidades do posicionamento político verbal estavam mutados em uma linguagem visual de pura justaposição - todas as figuras formando um fronte único e unido de resistência.” (REED, 2005, p. 111, TRADUÇÃO NOSSA).

<sup>7</sup> “a versão em mural das imagens demonstram a habilidade dos murais de serem ao mesmo tempo poderosamente diretas e ainda assim utilmente ambíguas em sua retórica (mesmo quando auxiliadas por algumas palavras” (REED, 2005, p. 113, TRADUÇÃO NOSSA).

interessante retomar que o autor também aponta para a ruptura da pretensa imparcialidade da arte europeia e capitalista, retirando a arte dos museus e apresentando-a na rua<sup>8</sup>, não como meios de embelezamento, mas como meios de luta contra-hegemônica<sup>9</sup>.

Soma-se a isso a ideia de intencionalidade dos murais que é afirmada por Freitas (2019), isto é, de uma intervenção consciente nas ruas, dando à arte urbana um espaço de diálogo, que tem algo a comunicar a alguém. Esse espaço seria tanto democrático por permitir intervenções dialógicas, ser de fácil acesso e permitir a participação da população na sua criação; quanto seria autoritário, na medida em que a denúncia feita na rua é vista por todos, mesmo por aqueles que não querem vê-la, em outras palavras, a arte urbana não passa pelos filtros institucionais ou pela territorialização dos museus ou das curadorias (FREITAS, 2019).

Nesse sentido, a autora ainda destaca que, majoritariamente, os grafites e os murais visam a explicitar mensagens de denúncia, provocadoras, ácidas. Nas palavras de Freitas, “[f]alar de grafite é falar fundamentalmente de urbano, do cinza da cidade, da rua, local onde a vida acontece, onde o sujeito é visto ou ocultado, onde há misturas sociais e culturais. É um mosaico de sentimentos e sinestesia” (FREITAS, 2019, p. 24). Assim, o grafite é um mecanismo de reconexão, de sensibilização, de ativação da solidariedade social: é um espaço de insurgência poética (FREITAS, 2019; BERARDI, 2020). Mais que isso, o grafite se caracterizaria como um discurso próprio com qualidades próprias:

---

<sup>8</sup> Quanto a isso, ainda, vale mencionar que o autor aponta que o processo de escolha do local onde serão pintados os murais e o que está representado neles é muito complexo: “Many muralists spend days and weeks seeking the right site in a given community, and weeks more learning about the community’s particular needs and values, before attempting a mural. Both the space and the mural content are thus often complexly negotiated texts, texts that raise issues in the community to new levels of debate. At the same time community murals, placed on the outside of buildings rather than inside museums, challenge dominant notions of the art object as fetishized individual production with no real connection to any audience” (REED, 2005, p. 117).

<sup>9</sup> Em relação à tentativa de captura da arte muralista pelo sistema hegemônico, o autor reafirma a independência da arte de resistência, “This project and others like it become struggles between those hegemonic forces of the dominant culture seeking to turn murals into barrio and ghetto “beautification” projects, designed literally to paint over signs of deprivation and exploitation, and those forces seeking to turn murals into critical sites of communal resistance that precisely point out exploitation, while also celebrating cultures drowned out in the so-called mainstream. The continued power of muralism will lie in resisting the former force and defending the latter” (REED, 2005, p. 124).

Por ter a rua como principal espaço de criação, ação e interação, o grafite tem alto potencial comunicador. Além de ser uma arte alegre, pelas cores utilizadas, ele tem humor e muita crítica apresentando uma acidez própria e dessa forma consegue atrair os olhares de pessoas das mais diversas faixas etárias e classes sociais. O grafiteiro é um sujeito repleto de inquietações sociais e políticas e usa essa arte de rua para contestar, transformar e sonhar.

Interessante retomar, nesse ponto, a tese de Césaire (2020), uma vez que essas revoluções semânticas devem permitir que haja comunicação com o sistema que se apresenta dado, em outras palavras, devem ser reconhecidos como um discurso de resistência que se comunique com um discurso vigente, rompendo-lhe as características totalizantes de pretensa unicidade. Talvez disso venha a força da ironia trazida por Berardi (2020), da acidez de Freitas (2019) ou da ambiguidade de Reed (2005): a utilização de signos comuns com um sentido inovador para apresentar a resistência e a denúncia (CESAIRE, 2020; BERARDI, 2018; REED, 2005; FREITAS, 2019).

No Oriente Médio, diversos estudos sobre as artes visuais, incluindo entre estes as artes de rua, demonstram que é imperativo analisar as imagens como um componente das lutas políticas, em especial na última década. Segundo Khatib (2012), “[i]mages, domestic and foreign policies can no longer be separated; none is simply dependent on the other, they all both influence and produce one another”<sup>10</sup> (2012, p. 15). O ponto-chave dessa nova interpretação seria, portanto, a reivindicação não apenas por ter sua voz ouvida, mas por ser visto. Assim, como já apontado, a centralidade da arte se dá na intencionalidade de sua produção como arma política, a noção do poder que as imagens têm (KHATIB, 2012).

De maneira mais específica ao caso palestino, por sua vez, Younis (1973) aponta que a resistência palestina pode ser considerada, de modo prático, uma decorrência da dissociação entre a população e o regime constituído em Israel, em especial devido às diferenças de direitos estabelecidos desde as primeiras regulamentações. Assim, a distinção entre as populações palestinas e árabes e a população israelense que habitavam o mesmo território resultou na percepção de ilegitimidade do governo e, por conseguinte, na dissociação da população

---

<sup>10</sup> “imagens e as políticas domésticas e externas não podem mais ser separadas; nenhuma delas é simplesmente dependente da outra, ambas influenciam e produzem uma a outra.” (KHATIB, 2012, p. 15, TRADUÇÃO NOSSA).



palestina frente às ferramentas e regras políticas dispostas. Essencial acrescentar, ainda, que o autor afirma também que os dois principais objetivos da resistência são, portanto, a obtenção de igualdade de direitos — aqui entendidos também como direito ao acesso à terra, direitos civis e sociais, entre outros — e a criação de uma identidade nacional palestina. Contudo, em sua tese, não adotada pela visão desta monografia, o autor aponta que a única forma de resistência visualizável, ainda que não completamente eficaz, seria a resistência armada, já que os canais comunicativos estariam fechados — isto é, os discursos hegemônicos não aceitavam negociar com os vencidos.

Nesse sentido, a revolução semântica e semiótica, proposta por Berardi (2019; 2020), talvez forneça novos mecanismos de análise para a resistência palestina, em especial frente aos objetivos elencados por Younis (1973). Ademais, de modo geral, depreende-se da leitura de Younis (1973) que as potencialidades da resistência armada contra Israel são muito baixas, atuando mais como simbolismos do que de fato como estratégias beligerantes. Quanto a isso, ainda, é possível associar a essa narrativa ao exemplo foucaultiano de dominação colonial ou, ainda, às guerras de formação e de estabelecimento de nações. Os vencidos, então, se mantiveram dominados do Estado vencedor e invasor, mas podem a qualquer momento se sublevar ou, ainda, resistir e trazer à tona sua contra-história (FOUCAULT, 2010).

Para tanto, até aqui este capítulo buscou, brevemente, discutir conceitos fundantes das teorias pós-estruturalistas e pós-coloniais e suas intersecções, em especial traçando uma linha lógica — guiando-se pelos estudos foucaultianos e fazendo validações e contrapontos necessários com outros autores. Dentre os conceitos, destacam-se o discurso, as exclusões discursivas, as relações de poder e suas tecnologias, a resistência e a arte como resistência. Tendo isso bem fixado, este trabalho irá se debruçar sobre a resistência artística palestina, utilizando como estudo de caso as artes de rua feitas sobre o Muro do Apartheid.

Antes de adentrar a análise, contudo, primeiro será apresentada uma revisão bibliográfica sobre a origem, a construção e as consequências do Muro para a população palestina, além de analisar os diferentes discursos concorrentes sobre o que representa o Muro. Posteriormente, será apresentada uma análise iconográfica das artes de rua, aprofundando a análise do discurso textual dos

grafites e murais. Cabe agora, então, apresentar a metodologia aplicada a cada um dos próximos capítulos, de maneira mais específica: a revisão bibliográfica acerca do contexto histórico e da conjuntura da Palestina na Cisjordânia; e, a análise semiótico-discursiva dos grafites do muro na Palestina.

### 1.1 Contexto e Genealogia dos Discursos: a dimensão histórica da construção do Muro

A análise de discurso preconiza, como já elencado neste capítulo, a compreensão das camadas de poder que permeiam as falas — sejam as referências mais objetivas ou até mesmo a interdiscursividade em sua dimensão já esquecida. Nesse sentido, cabe apontar que, segundo Orlandi (2015), para que o poder discursivo seja captado em suas diversas dimensões é necessário que se deslinde as camadas de poder que estão construídas no trinômio língua-sujeito-história. Isto é, “o sentido não existe em si, mas é determinado pelas posições ideológicas colocadas em jogo no processo sócio-histórico em que as palavras são produzidas” (ORLANDI, 2015, p. 40). Em outras palavras, não é possível entender a mensagem que o discurso traz, ou ainda, sua dimensão ideológica, sem que antes seja averiguado qual a dimensão histórica ou o contexto no qual ele se baseia: qual o conjunto de signos comunicativos que ele utiliza? Com quais textos possui intertextualidade e interdiscursividade? E, especialmente, quem fala, que posição o enunciador tem para transmitir tal mensagem e quem ele tem por interlocutor?

Como aponta Freitas (2019, p. 22): “[p]ara reconhecer determinada imagem é necessário identificá-la dentro de um contexto histórico, social e cultural.” Assim, primeiramente esse trabalho irá se aprofundar na dimensão histórica que circunda o Muro da Palestina, e apresentar brevemente uma genealogia dos discursos concorrentes sobre ele — o discurso da Separação e o discurso do Apartheid —, utilizando-se de uma revisão bibliográfica, privilegiando autores palestinos e árabes neste processo. Ainda nesse capítulo, trará-se o referencial histórico sobre as políticas da arte na Palestina e sobre como a dimensão artística da resistência contra o Muro tem se demonstrado frutífera

frente à Ocupação israelense. Quanto a isso, será apontado o processo de construção do Muro e suas raízes históricas, traçadas a partir da linha verde, até os dias de hoje, passando pela divisão da Palestina na Cisjordânia em Áreas Administrativas A, B e C — decorrente do II Acordo de Oslo. Ainda nesse limiar, será abordada a intencionalidade da arte no Muro.

## 1.2 Análise iconográfica: Arte como discurso revolucionário e as perspectivas intertextuais

Apresentado o contexto no qual a arte palestina é pensada e criada, falta ainda apontar quem é o artista que utiliza a arte como resistência e com quais outras redes de sentido, isto é, outros conjuntos discursivos semelhantes, ele pretende ter intertextualidade. Algumas premissas anteriores precisam ser retomadas: 1) a arte como resistência é um elemento intencional, em outras palavras, sabe-se do potencial político da arte quando de sua criação; e, 2) a arte palestina se desenvolve como um contradiscurso e, como tal, usa da polissemia<sup>11</sup> e da ironia para causar impacto e reestabelecer relações de afeto com o interlocutor.

Assim, será empregue a análise semiótica como uma subárea da análise de discurso, esta compreendida nos termos de Orlandi (2015, p. 24):

A Análise de Discurso visa fazer compreender como os objetos simbólicos produzem sentidos, analisando assim os próprios gestos de interpretação que ela considera como atos no domínio simbólico, pois eles intervêm no real do sentido. A Análise do Discurso não estaciona na interpretação, trabalha seus limites, seus mecanismos, como parte dos processos de significação.

Da interpretação da polissemia dos ícones, por meio da iconografia<sup>12</sup> (mapeamento do significado de ícones e símbolos dentro de conjuntos específicos da rede de sentido em que se inserem), a semiótica<sup>13</sup> parte para a

---

<sup>11</sup> Segundo Orlandi (2015), polissemia pode ser entendida como o ponto primordial dos estudos da Análise de discurso, sendo por ele definida como: “[a] polissemia é justamente a simultaneidade de movimentos distintos de sentido no mesmo objeto simbólico” (ORLANDI, 2015, p. 36).

<sup>12</sup> Griffen (2014) define iconografia como: “Iconography refers to the “mapping” of patterns of symbols and motifs within specific cultural systems of image making and visual representation” (p. 148).

<sup>13</sup> A análise semiótica, assim, é definida por Griffen (2014, p. 149) como: “Semiotic analysis is likewise grounded in the cultural analysis of signs and symbols but emphasizes to an even greater

análise de como os ícones, símbolos e signos são utilizados de maneira específica para um texto — sendo ele verbal ou não — para criar sentido (GRIFFEN, 2014). Ademais, é necessário estar consciente dos grandes desafios metodológicos elencados por Griffen (2014): 1) a relação entre imagem e temática; 2) o filtro institucional pelo qual passam as imagens; 3) a dificuldade em compreender a reação da audiência; e, por fim, 4) a complexidade da própria análise visual.

Isso posto, para enfrentar os obstáculos elencados por Griffen (2014), este trabalho empregará a metodologia utilizada por Freitas (2019), quando da análise do panorama da arte de rua do Brasil e sua intersecção com o feminismo. A escolha das obras, tanto no trabalho original da autora quanto aqui, será utilizada de maneira exemplificativa da cena da arte de rua na Palestina. Um adendo, ainda, em relação à representação fotográfica dos grafites analisados é que, embora não seja possível comparar de fato a arte representada diretamente no Muro da Palestina, as reproduções fotográficas de tais grafites permite não apenas trazer elementos básicos que forneçam dados sobre os ícones utilizados e sobre o tema exposto, como também permitem burlar a efemeridade da arte de rua — em especial dos grafites, que estão expostos às mudanças de tempo, às novas intervenções artísticas e, até mesmo, à depredação (em especial quando o cunho político da arte é acentuado) (FREITAS, 2019). Assim, a autora elenca onze pontos centrais à análise semiótica do texto artístico:

1. Identificação do tema, personagens e cenário.
2. Identificação da fonte (o artista).
3. Rememoração histórica do tema (iconografia e historiografia).
4. Localização do tema na produção do artista (biografia do autor), sempre que possível.
5. Identificação das condições de produção da obra (a quem interessava o tema na época).
6. Rememoração histórica da obra (o que aconteceu com a obra depois de produzida). Levantamento de possíveis reproduções da obra (cópias, cartazes, propagandas, estampas, ilustração de livros).
7. Levantamento da fortuna crítica da obra (críticas e estudos sobre a obra).
8. Verificação da apropriação da obra (pelo discurso político, publicitário e artístico).

---

extent the operation of individual images within a structure and grammar of cultural systems of representation and meaning. With its roots in structural linguistics, semiotics treats the visual as language-like, with images acting like words, phrases, or units of language within a larger discourse of representation.”

9. Manutenção de diálogo com a tradição e o repertório pictórico (que obras o artista viu?).
10. Manutenção de diálogo com obras da mesma época (a obra pertence ao substrato cultural da época?).
11. Manutenção de diálogo com qualquer obra (para evidenciar aspectos da análise). (FREITAS, 2019, pp. 23-24)

Ainda, é preciso apontar que a autora elenca um conjunto de questões que devem guiar esses critérios de análise:

[a] obra possui significado(s)? Que conhecimento o próprio artista tem do tema de sua obra? Quem ou o que influenciou o artista? Quais outras obras podem ser relacionadas com as obras do pintor? Qual a trajetória histórica do tema da obra? Quais as condições de produção da obra? Foi uma encomenda? A quem interessa? O que aconteceu com a obra depois de produzida? Em suma, as imagens são poderosas fontes históricas, já que rememoram, despertam e evocam experiências passadas e podem ser tomadas como textos, ou seja, estão abertas para a leitura e a interpretação. (FREITAS, 2019, p. 23)

Por fim, as imagens que compõem o capítulo são meramente exemplificativas, sendo escolhidas pela capacidade de transmitir traços fundamentais da cultura e da nação palestina e também de ligar a arte de rua palestina a redes de sentido maiores que a própria conjuntura da Cisjordânia. Dessa forma, a análise feita nesse capítulo não visa a criar um rol exaustivo ou taxativo de significados e redes de sentido que os artistas que produzem arte urbana na Palestina se propõem a transmitir, mas antes um conjunto de ideias e de signos invocados por esses artistas.

## CAPÍTULO II: DO MURO DA NEGAÇÃO AO MURO DO APARTHEID: A ARTE COMO MECANISMO DE RESILIÊNCIA PALESTINA

*“[w]hen I wake in the morning and see new graffiti I know that resistance continues”<sup>14</sup>*

Anônimo apud PETEET, 1996, p. 151

*“ele [o Muro] mudou tudo, até a cor da luz”*

Elie Yacoub apud BACKMANN, 2012, p. 27

Inúmeros são os exemplos, históricos e contemporâneos, em que a intolerância se traduz concretamente em muros e barreiras, seja ela a Muralha da China, o Muro de Berlim ou o muro na fronteira entre o México e os Estados Unidos. Como já avisa Callahan (2020), o impacto produzido pela construção de barreiras físicas não pode ser diminuído quando da análise da perda de intercâmbio cultural — em outras palavras, os muros não afastam apenas as pessoas, eles impedem a troca de ideias. Assim, não apenas muros físicos são erguidos, mas muros comunicativos e muros existenciais (CALLAHAN, 2020).

Dentre as muitas barreiras fronteiriças que vêm sendo erguidas, a construída na Palestina talvez seja o símbolo máximo da imposição de limites físicos frente à incapacidade de lidar com o diferente. Assim, a construção do Muro da Palestina, tal qual as diversas outras divisões que vêm assolando o mundo neste século, apresenta desde o seu início um embate discursivo muito forte (BACKMANN, 2012). Como aponta Gunderson (2022), a luta narrativa já começa pelo próprio nome do Muro, que, como aponta a autora,

It has many names. In Hebrew: “separation wall.” In Arabic: “wall of Apartheid.” In the media: “West Bank barrier,” “security fence,” “Apartheid wall,” or simply, “The Wall.” Whatever you call it, upon completion, it will encircle the West Bank stretching 708 kilometers (440 miles). (GUNDERSON, 2022, *online*).<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> “quando acordo pela manhã e vejo novos grafites, eu sei que a resistência continua” (ANÔNIMO apud PETEET, 1996, p. 151, TRADUÇÃO NOSSA).

<sup>15</sup> Ele tem vários nomes. Em hebraico: “muro da separação”. Em árabe: “Muro do Apartheid”. Na mídia: “barreira do West bank”, “barreira de segurança”, “Muro do Apartheid” ou simplesmente “o Muro”. Seja como você chame, com a sua conclusão, ele irá circundar a Cisjordânia, alongando-se por 708 quilômetros (440 milhas). (GUNDERSON, 2022, *online*, tradução nossa).

Contudo, antes de adentrarmos a construção do Muro e o uso da arte urbana como meio de resistência, é preciso compreender como dois grandes episódios de Resistência ou, ainda, de Revolução, que explodiram na comunidade palestina dos Territórios Ocupados: a primeira — de 1987 a 1994 — e a segunda — de 2000 a 2005 — Intifadas. A Intifada, que em árabe representa o conceito de revolta geral, pode ser compreendida como uma insurreição ou uma revolução social-popular frente à situação da ocupação israelense na região de Gaza e na Cisjordânia (SAID, 2012; BISHARA, 2003).

### 2.1 A Primeira Intifada e a Ascensão do Grafite como Meio de Resistência:

Desde a Guerra dos Seis Dias, em 1967, Israel expandiu seu território sobrepassando a fronteira de seus países vizinhos, como Síria, Jordânia e Egito, ocupando, igualmente, os territórios palestinos de Gaza, que estava sob proteção do Egito, e da Cisjordânia, que estava sob protetorado da Jordânia. Igualmente, foi a partir desse evento histórico que Israel anexou parte de Jerusalém Oriental, ou Al Quds, que estava sob proteção internacional e que até hoje é um dos grandes símbolos da luta palestino-árabe, pela importância da Jerusalém Antiga — e, em especial da Mesquita de Al Aqsa e do Templo da Rocha (que se encontra no mesmo complexo da Esplanada da Mesquita Al Aqsa), como uma das capitais da fé e da cultura islâmica (BISHARA, 2003; KAMPFF et al. 2020).

Assim, segundo Said (2012) e Litvak (2009), foi no período entre a década de 1930 — com a acentuação da imigração judaica a Israel — e a década de 1970, com o início da ocupação, que se formou o conjunto da identidade nacional palestina tal qual ela é tida hoje, isto é, uma identificação e uma memória coletiva própria e única dos palestinos da resistência a três sistemas opressivos diferentes: 1) a colonização otomana e europeia — que, cabe mencionar, também se manteve vigente com a imigração de judeus europeus para as terras palestinas —; 2) o sionismo — uma forma de discriminação étnico racial de origem religiosa de Direito Divino (que com o tempo foi secularizada), que pregava a primazia do nacionalismo extremista israelense frente à população local da Palestina—; e 3) o liberalismo ocidental, que apoiava moralmente — e, por consequência,

financeiramente — a imigração judaica para a Palestina, após a Segunda Guerra Mundial.

Assim, na dicotomia criada pelo sionismo de judaização das terras palestinas frente à desarabização, isto é, da expulsão ou da migração forçada por temor ou ainda por falta de meios de subsistência econômicas, surgiu a primeira onda de refugiados. Nesse sentido, cabe mencionar que há a formação de uma evidente divisão, política e coletiva, da população palestina nesse período, entre os exilados internos, palestinos que se mantiveram no território tido como “israelense” a partir de 1948 e os que foram forçados a sair, formando o primeiro grupo de exilados externos, também chamados de refugiados de 1948 ou da primeira onda. Enquanto o primeiro grupo tentou lutar por direitos dentro do sistema político israelense, sem sucesso, o segundo grupo passou a lutar pelo direito ao retorno, intrinsecamente ligada à ideia de libertação da Palestina (SAID, 2012).

Se separados geograficamente, elementos culturais e, principalmente, as opressões dos exilados internos e externos, seja por Israel seja pelos países onde os refugiados viviam em campos e somavam centenas de milhares de pessoas, os uniam como palestinos, em uma luta muito local, própria de uma terra para onde não podiam retornar, e muito internacional, por se tratar de uma população dispersa pelo mundo (SAID, 2012). De ambos os lados, dessa forma, a opressão sofrida no exílio é marcante, tanto nas produções político-literárias da época, quanto mesmo pelo silêncio do trauma. Assim, tanto em árabe quanto em inglês, os primeiros vinte anos após o Nakba, a catástrofe dos palestinos com as migrações forçadas de 1948 decorrentes da criação de Israel, chamou-se de “o grande silêncio” (LITVAK, 2009). Nesse sentido, Said (2012), cunhou o termo próprio para a fase do sionismo que se assomava censurando as falas palestinas no Grande Silêncio: o Muro de Negação. Simbólico o uso do termo “muro”, em um texto escrito em 1978, para identificar a política israelense de negação da existência de um povo palestino, original do território ocupado e desapropriado pelos judeus e pela comunidade internacional que ratificou a criação de Israel (SAID, 2012).

Se a censura de maneira psicológica já é flagrante, a ocupação também criou sistemas muito concretos de perpetuação de ciclos de opressão. De



maneira bastante técnica, a ocupação pode ser entendida a partir de dois conceitos advindos do Direito Internacional Público: a ilegalidade do crime de agressão e subsequente tentativa de anexação e a irregularidade da aplicação do Direito Internacional Humanitário (DIH) para a população local. O DIH preconiza que o início da aplicação das regras concernentes à ocupação beligerante ocorre no momento no qual as tropas ocupantes passam a ter o controle *de facto* da região e, conseqüentemente, devem passar a proteger a população local e a interferir o mínimo possível na vida civil e na administração pública (SASSÓLI, 2019).

Essas proteções, contudo, são evidentemente violadas pelas Forças *de Defesa* de Israel (IDF, em inglês, *Israeli Defense Forces*), que criam diversos empecilhos para a vida dos palestinos, como controle do deslocamento interno e externo na Cisjordânia, a constante modificação burocrática para a obtenção de permissões de trabalho, residência, deslocamento, licença para dirigir, placas especiais para transitar em Jerusalém, entre outras (BACKMANN, 2012). Nesse sentido, Said (2012) escreve um ano antes da assinatura do primeiro Acordo de Oslo:

No entanto, causando estranheza e infortúnio, a questão palestina persiste — sem solução, aparentemente irreconciliável, indomável. Duas décadas após o Setembro Negro (1970), *os principais aspectos da vida palestina continuam sendo a expropriação, o exílio, a dispersão, a privação dos direitos civis (sob a ocupação militar israelense) e, não menos relevante, uma resistência extraordinariamente disseminada e obstinada a essas aflições*. Milhares de vidas perdidas e outras tantas irreparavelmente prejudicadas parecem não ter enfraquecido o espírito de resistência característico de um movimento nacional que, apesar de suas diversas conquistas na obtenção de legitimidade, visibilidade e imenso apoio a seu povo contra forças que lhe proíbem, não descobriu como cessar ou refrear a tentativa implacável dos israelenses de tomar mais e mais o território palestino (assim como outros territórios árabes). Mas a discrepância entre importantes ganhos políticos, morais e culturais, de um lado, e o monótono bordão da alienação de terras, de outro, está no cerne do atual dilema palestino. Falar dessa discrepância em termos estéticos, como uma ironia, não significa absolutamente minimizar ou banalizar sua força. Pelo contrário, *aquilo que para muitos palestinos é uma incompreensível crueldade do destino ou uma medida de quão desalentadora são as perspectivas de ver suas reivindicações atendidas pode ser esclarecido tomando-se a ironia como um fator essencial para suas vidas* (pp. XVII-XVIII).

Said (2012) aponta que um dos mecanismos próprios da resistência palestina nesse período foi a potência da ironia para a ressignificação da vida

cotidiana. Assim, a primeira Intifada<sup>16</sup> seria uma revolta contra a negação da existência da Palestina como política de Estado de Israel — importante retomar, neste ponto, a fala de Golda Meir, primeira-ministra de Israel em 1970, de que não existia um povo palestino. Dessa forma, reduzidos a “incômodos” (SAID, 2012, p. LIII), os palestinos tiveram dois agravantes de suas já precárias condições: a falta de apoio financeiro dos países árabes vizinhos, com o desgaste da política doméstica, e a redução significativa do apoio financeiro das petromonarquias com a Guerra do Golfo. Somado a isso, o aumento considerável de imigração de judeus russos e etíopes para Israel e, mais especialmente, para assentamentos ilegais na Cisjordânia, criou a situação insustentável que levou a uma série de protestos generalizados e democráticos que formaram o que se convencionou como Primeira Intifada (SAID, 2012).

Esses protestos, contudo, não foram aceitos positivamente pela administração ocupante, que passou a reprimir violentamente as manifestações, gerando as conhecidas cenas em que um exército — o IDF —, com armas evidentemente mais avançadas tecnologicamente, enfrenta um povo desarmado que utiliza pedras para lutar ou, ainda, para se defender e resistir. Dessa dicotomia militar, uma nova imagem na mídia internacional se formou, levando a um novo consenso e rompendo — talvez pela primeira vez — com a imagem orientalizada e alienada dos palestinos como “outros”, “desumanos”; a partir de então, a reação internacional passou a ser mais enfática quanto à necessidade de esforços para a paz (SAID, 2012). Nas palavras de Said (2012, p. XXI), “na época da invasão libanesa e da Intifada, Israel perdeu a alta posição política que ocupava; a Palestina e seu povo ganharam a supremacia moral”.

A resistência por meio do grafite, contudo, pré-data a própria construção do muro. Durante a primeira Intifada, no final dos anos 1980 e início dos anos 1990, já era visível o uso do grafite como resistência civil não-violenta à ocupação na Cisjordânia e em Gaza. Como muito bem aponta Julie Peteet (1996), a arte urbana palestina tinha dois grandes simbolismos: o uso da pedra, também usada como armas rudimentares para demonstrar a desproporcionalidade do desenvolvimento bélico israelense, para marcar — ainda que de forma não

---

<sup>16</sup> Partindo do aporte ontológico de Edward Said (2012) sobre as Intifadas, será utilizado como marco teórico-temporal o conjunto de protestos e confrontos iniciados no ano de 1987 para designar a Primeira Intifada, ainda que a resistência palestina date do final da década de 1920.

perene — as violências sofridas nos muros das cidades, em especial em Jerusalém; e, por outro lado, “taking to the walls was a sort of last-ditch effort to speak and be heard”<sup>17</sup>(p. 142). Assim, a partir do silêncio entre os desiguais, passou-se a levar as injustiças às paredes, e estas ouviram (PETEET, 1996).

Ainda em sua análise, a autora também aponta outras dimensões políticas do uso do grafite, como a recuperação e a reivindicação do espaço público e do território palestino para os palestinos. Mais que isso, o simples fato de que outros concidadãos estavam dispostos a quebrar as regras e a criar arte na rua, onde era explicitamente proibido pelas tropas de ocupação, demonstrava o poder e reforçava o sentimento público de resistência e de resiliência, como uma das entrevistadas — tida como anônima no texto — aponta: “when I wake in the morning and see new graffiti I know that resistance continues (PETEET, 1996, p. 151)”<sup>18</sup>.

Assim, a autora argumenta que a força artística dos grafites provinha de seu conteúdo humorístico, demandante, ameaçador, punitivo e resistente — novamente apontando, como vimos no capítulo anterior, para a ruptura do senso corrente e para o uso da polissemia como potência artística. Juntamente com a reterritorialização das relações veio também a possibilidade de comunicação e de mobilização das juventudes durante a primeira Intifada — e a censura, por outro lado (PETEET, 1996).

Todos os dias, os grafites eram apagados por tintas pretas, dando prioridade sempre para os grafites que tinham imagens — em parte por eles terem mais interlocutores que não apenas a população palestina, podendo também ser lidos pelos soldados da ocupação e pelos estrangeiros que passassem por Jerusalém e pelas cidades próximas dela, mas igualmente pelo impacto que a arte visual produzia para a comunicação.

---

<sup>17</sup> “levar às paredes foi uma espécie de último esforço para falar e ser ouvido” (PETEET, 1996, p. 142, tradução nossa).

<sup>18</sup> “quando acordo pela manhã e vejo novos grafites, eu sei que a resistência continua” (ANÔNIMO apud PETEET, 1996, p. 151, tradução nossa).

Figura 1: Grafite primeira Intifada



PETEET (1996). À esquerda, grafite apagado por tinta preta e, ao centro da imagem, um novo grafite com escritos em árabe.

Com o tempo, ainda segundo Peteet (1996), houve um deslocamento do uso do árabe para o uso do hebraico ou do inglês, conforme o interlocutor desejado. Nesse sentido, “[g]raffiti constituted a voice for those who felt voiceless in the international arena”<sup>19</sup> (PETEET, 1996, p. 145), rompendo com o monopólio informacional de Israel no exterior, ao decorrer da Intifada. Desse esforço de produção artística, assim como da dissonância entre as capacidades armadas entre palestinos e israelenses, tal qual do desespero dos palestinos, deu-se uma guinada na mídia internacional em favor da causa palestina, que seria colocada por Bishara (2003), como a midiaticização de Davi contra Golias.

## 2.2 A Segunda Intifada e a Construção do Muro do Apartheid

A primeira Intifada terminou, como é acordado na comunidade acadêmica, com o “processo de paz de Oslo”, que teve o primeiro acordo assinado em 13 de setembro de 1993, em Oslo, na Noruega. Esse “processo de paz” se tratava de um conjunto de sete acordos (Oslo; Taba; Paris; Cairo; Hebron; Wye River; e Charm el-Cheikh) assinados ao decorrer de sete anos (entre 1993 e 2000) para teoricamente permitir a coexistência pacífica entre israelenses e palestinos. À época, “os Acordos de Oslo” criaram uma onda de esperança internacional e entre os palestinos visto que, pela primeira vez, os nacionais da Palestina se sentavam à mesa das negociações: assim, os palestinos não eram mais representados pelo corpo diplomático ou pelo governo de outros países árabes ou

<sup>19</sup> “O grafite constituía uma voz para aqueles que se sentiam silenciados na arena internacional” (PETEET, 1996, p. 145, tradução nossa).

ainda por potências globais, mas por representantes próprios (BISHARA, 2003; SAID, 2012).

Nesse sentido, cabe apontar que entre os resultados dessa sequência de atos internacionais está, por exemplo, o sistema de divisão da Cisjordânia em três zonas, que era desde os primórdios uma tentativa de melhorar a imagem de Israel na mídia internacional. Com grandes potências supervisionando e “abençoando” as negociações, os acordos assinados entre a Organização para a Libertação da Palestina (OLP) e o Estado de Israel deixaram de tratar de temas centrais para a sobrevivência do futuro estado palestino, como a questão de Jerusalém, as bacias subterrâneas de água — que mais tarde foram anexadas com o Muro —, as colônias israelitas na Cisjordânia, o direito ao retorno dos refugiados palestinos e, especialmente, o futuro da administração autônoma da Palestina, todos esses temas deixados para uma negociação “futura” do Estatuto de Jerusalém, que nunca veio (BISHARA, 2003). Assim, Bishara (2003, p. 32) coloca que “[n]ão se tratava mais de ‘quebrar os ossos’ dos palestinos, como havia feito Yitzhak Rabin por ocasião da primeira Intifada, e sim de quebrar a vontade nacional do povo palestino”.

Dessa forma, como uma reação ao desespero causado pelas condições implementadas pelos acordos de Oslo, com suas devastadoras consequências econômicas para os cidadãos palestinos, além das constantes humilhações dos *status* de cidadãos de segunda classe, com legislações aplicáveis diferentes às dos israelense, permanentemente constrangidos e impedidos de realizar atividades básicas como se deslocar dentro do território da própria Cisjordânia ou de ir ao trabalho em Jerusalém, chegou-se ao momento ímpar do início da segunda Intifada, em 2000. O estopim se deu quando Ariel Sharon, então líder da oposição no Knesset — Parlamento Israelense — e líder do partido Likud, invadiu a mesquita Al Aqsa, com policiais, levando a um levante popular que iniciou a Segunda Intifada ou a Intifada de Al Aqsa (BISHARA, 2003). Diferentemente da primeira, a segunda Intifada foi marcada, como bem apontam Mbembe (2018) e Bishara (2003), pela participação social em protestos — violentamente reprimidos — e pela constância de ataques terroristas suicidas, que apontam, antes de tudo, para o desespero enfrentado pela população.

Assim, no decorrer da segunda Intifada, com o aumento dos ataques terrorista e não mais da guerra de pedras contra armas automáticas, a ideia já antiga de instaurar uma “barreira de contenção” ou, ainda, uma forma de separação dos palestinos da população israelense, tomou forma concreta. A premissa que justificaria, segundo o governo israelense, a construção da “Barreira de Segurança”, termo empregado nos primeiros documentos oficiais de Israel, seria antes de tudo a proteção contra a infiltração de árabes, para diminuir a incidência de atentados terroristas. A separação e a interdição, porém, chegam a níveis muito mais profundos: a interdição do uso do vocabulário de “Ocupação” ou mesmo do reconhecimento da Cisjordânia — chamados apenas de “West Bank” ou ainda de “Territórios” — demonstra o tabu criado ao redor da linguagem empregada para descrever a atuação de Israel na Palestina (BACKMANN, 2012).

É preciso ressaltar também que os planos do governo israelenses só foram possíveis a partir da mudança de narrativa no meio internacional a partir dos atentados de 11 de Setembro. Aproveitando a brecha de falta de reação internacional e retomando a narrativa desumanizadora dos palestinos, Israel utilizou-se da narrativa de “Eixo do Mal” criada pelos Estados Unidos na Guerra ao Terror para aumentar as restrições da ocupação na Cisjordânia e da Faixa de Gaza, além de promover a construção do Muro do Apartheid. Assim, não mais negando a existência dos palestinos, como ocorria antes dos Acordos de Oslo, mas colocando-os às margens do discurso como inumanos, apelando para o medo e para a estupefação dos Estados e das Organizações Internacionais com as diversas rápidas mudanças na esfera internacional, foi que Israel retomou sua imagem de moralidade na narrativa internacional (BISHARA, 2003).

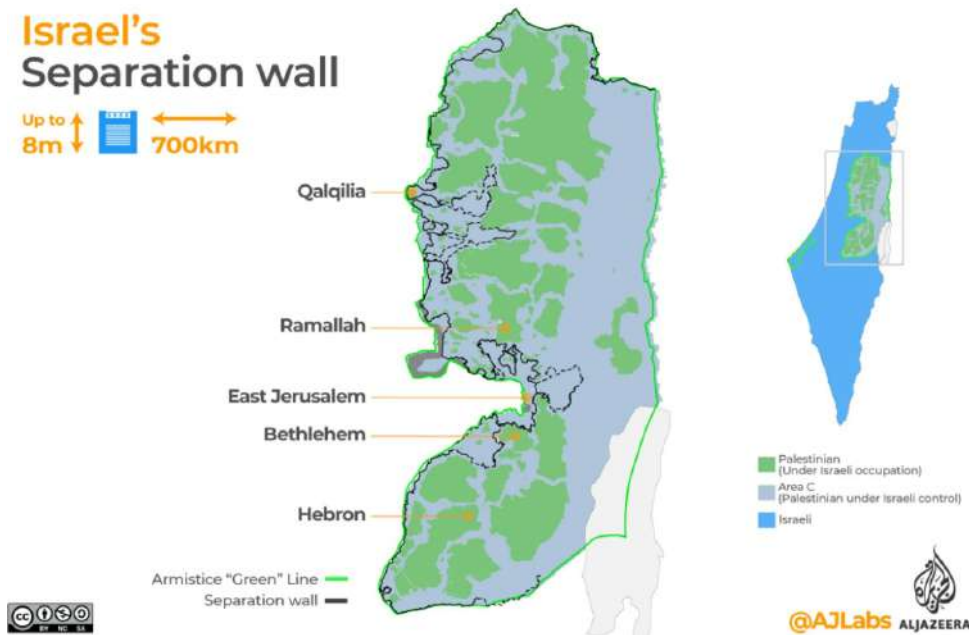
Mais que isso, essa interdição passa também pela interdição do contato entre palestinos e israelenses, com o impedimento ou a imposição de procedimentos quase impossíveis para acessar o território a Oeste do Muro — como a cidade de Jerusalém. Assim, ao afastar os palestinos de seus locais de trabalho, barrá-los nos checkpoints e impedi-los de habitar suas cidades natais, também se proibiu a ida de israelenses (exceto das colônias) à Cisjordânia. Dessa forma, foram rompidos todos os canais fáticos entre os grupos. Reiterando Callahan (2020), o muro físico levou a um afastamento psíquico entre os grupos isolados de cada um dos lados do concreto. Em suma, invisibilizou-se um grupo,

colocando-o à sombra, e quebrando todos os meios de contato que permitiriam o estabelecimento de laços afetivos, como Elie Yacoub aponta “ele [o Muro] mudou tudo, até a cor da luz (apud BACKMANN, 2012, p. 27)”.

Assim, o Muro da Palestina foi construído e se verifica de maneira concreta como uma barreira com mais de 700 quilômetros construídos, com até 8 metros de altura e 3 metros de largura — além de contar com torres de controle anexas à sua estrutura e com sensores para evitar que pessoas cavem túneis. Em comparação, a Linha Verde — fronteira de 1948 entre a Cisjordânia e Israel — teria 315 quilômetros, menos da metade da distância construída. Mas afinal, onde estão os quilômetros excedentes? O restante do muro foi feito em meandros para anexar as colônias israelenses na Cisjordânia, chegando a se afastar 22 quilômetros da linha verde e criando uma semi-barreira na região entre Jerusalém e Jericó, onde a Rodovia Nº 5, de uso exclusivo israelense, corta a região da Cisjordânia em duas, deixando Belém e Al-Khalil de um lado e Ramallah, Jenin e Nablus de outro (BISHARA, 2003; BACKMANN, 2012).

Assim, conforme podemos ver no mapa apresentado na figura 2, o Muro só agravou uma situação já crescentemente insustentável das políticas coloniais israelenses na tentativa de controlar e anexar o espaço — sem garantir cidadania ou direitos para a população palestina — na divisão da Cisjordânia em áreas A (controladas pela Autoridade Palestina — AP), B (onde a AP provém os serviços administrativos, como acesso à educação e à saúde, mas cuja segurança está nas mãos da IDF) e C (onde os serviços administrativos e a segurança está sob controle da IDF) (BISHARA, 2003; BACKMANN, 2012). Cabe apontar que diversas cidades e comunidades estão divididas em mais de uma zona, como o que ocorre no Campo de Refugiados de ‘Aida, que se encontra parte na Área A e parte na Área C (ONU, 2015).

Figura 2: Mapa do Muro da Separação de Israel — com as Zonas de Ocupação



Fonte: Aljazeera (2020).

Cabe mencionar que essa narrativa de segurança nacional já foi julgada errônea até mesmo pela Corte Internacional de Justiça (CIJ) que, em 2004, emitiu um parecer consultivo apontando como ilegal a construção do muro por, entre outras tantas coisas, não cumprir a função a que se promete. Assim, é visível tanto no parecer consultivo quanto nos estudos acadêmicos que a motivação para a construção do Muro era antes a de tornar mais complexa a entrada e o deslocamento dos palestinos do que realmente prestar-se a uma função de contenção “às infiltrações árabes”. Como aponta Backmann (2012), alguns dos resultados essenciais do Muro para Israel seriam a garantia de anexação de grande parte das colônias israelenses ao Leste da Linha Verde, na Cisjordânia, assim como garantir que recursos fundamentais para o “futuro do Estado de Israel”, como terras com solos agricultáveis no Vale do Rio Jordão e nas proximidades da Linha Verde e as bacias hidrológicas nos lençóis freáticos.

De igual maneira, o Conselho de Direito Humanos (CDH) da ONU lançou dois importantes relatórios, em 2005 e em 2007, sobre como o Muro e a segurança nos checkpoints levavam a uma série de violações aos direitos humanos da população palestina, com ênfase especial para os grandes prejuízos econômicos, culturais e habitacionais que representaram o confisco de terras



agricultáveis, o desplante e remoção de milhares de oliveiras — símbolos nacionais palestinos — e a demolição de centenas de casas e pequenos negócios para construir o Muro. Além disso, os relatórios também apontam outras questões críticas como a negação de acesso ao sistema de saúde nas localidades cercanas de Jerusalém, que dependiam da rede de hospitais da cidade para atendimento médico, situação que também se repetiu no setor da educação.

Ainda assim, diversos autores, como Bishara (2003), Backmann (2012) e Said (2012), apontam que a falta de atitudes concretas das organizações e dos Estados a nível internacional, assim como a falta de ações reais e manifestações de cidadãos israelenses que não concordam com a atuação da IDF, é inescusável. Said (2012) enfatiza, em especial, o cinismo do poder executivo estadunidense, que embora tenha se proposto diversas vezes a mediar a “paz”, não realizou nenhum ato para conter as agressões à comunidade palestina. De igual forma, Backmann (2012) traz à tona em suas entrevistas o descaso cínico dos dirigentes israelenses frente aos problemas da comunidade palestina<sup>20</sup>.

Assim, o muro seria mais uma cartada dentro das políticas de anexação dos Territórios Ocupados – da Palestina – por Israel, visto que ao impedir o deslocamento dos palestinos na Cisjordânia e ao tornar a vida impossível, almejava-se a que os habitantes desta região decidissem sair do país para que então, como maioria absoluta populacional no território, Israel pudesse anexar o território da Cisjordânia sem que, para isso, corresse o risco de perder a maioria no parlamento ou de ter de implementar ainda mais arraigadamente um regime segregacionista (BISHARA, 2009).

Contudo, embora a resistência à construção do Muro não tenha sido bem-sucedida, isso não significou o fim da resistência palestina. Como já apontou Bishara (2003), o Muro e os Acordos de Oslo em concreto representaram uma tentativa de tornar a vida na Cisjordânia insustentável para os palestinos, de “quebrar a vontade nacional”, mas isso talvez tenha representado o exato oposto para a população. Como Larkin (2014, p. 141-142) aponta:

---

<sup>20</sup> Sobre isso, cabe apontar um trecho da entrevista de Netzah Meshiah — diretor do projeto da *barreira de segurança* no Ministério da Defesa de Israel — que, quando perguntado sobre a coerção gerada pela impossibilidade dos palestinos transitarem em veículos particulares para Jerusalém, inclusive para hospitais, responde: “Coercitivo? É uma decisão do governo. Não vejo problema. [...] Todo mundo se queixa de nunca encontrar lugar para estacionar em Jerusalém. Pois agora estão livres dessa preocupação!” (apud BACKMANN, 2012, p. 182).

“While the separation wall has allowed Israeli authorities to “extend and reproduce domination and reinscribe it in space,” it has simultaneously become the world’s largest canvas for oppositional protest art, global critique, and local resistance.”<sup>21</sup>

Assim, o Muro tornou-se uma “petição visual”, e a resistência palestina passou a concentrar-se na revolução artística, no que o autor chama de *sumud*. A resistência por meio do *sumud* seria não-violenta e apelaria para a criação de vínculos e da solidariedade internacional para gerar sua denúncia, assim, seria a resistência pela existência — e, aqui, talvez pela capacidade de falar com a comunidade internacional. Como complementa Tawil-Souri (2012), qualquer ato da cultura — e a arte — palestina é um ato inerentemente político, não por opção, mas por contexto. Frente às tentativas sionistas de apagar, negar e silenciar ativamente a história e a identidade palestina, qualquer produção artística passa a ter um papel central para a manutenção da resistência palestina e para a criação de vínculos dentro da comunidade palestina e da comunidade palestina com o mundo (TAWIL-SOURI, 2012).

Nesse sentido, Gundersen (2022) também complementa expondo como a dicotomia entre o lado palestino do muro, colorido e com pulsão de vida, e o lado “isralense”, cinza e intocado, também demonstram quem são os reais interlocutores das artes ali representadas. Assim, em uma ressignificação da luta palestina no muro-petição, o uso de ícones locais e internacionais levaria ao uso da potência afetiva da arte para aumentar a solidariedade social entre os palestinos e os cidadãos internacionais. Como afirma a autora:

When you live behind a wall, you can only see the side you’re on. The revolving door of resistance art plastered on the looming concrete canvas cannot be seen by those living on the other side. But then again, the art is not for them. It’s for the people living behind the wall. There reside the hopeful, disenchanted, activists, scholars, storytellers, day laborers, mothers, fathers, siblings, and infants perched on the laps of their octogenarian grandparents. There are the artists who take to the wall to express themselves and give language through art to the tension around them. They are the mouthpiece for those in their community muted by frustration; those without a platform. This art is for them—a small act of cunning

---

<sup>21</sup> Embora o muro de separação tenha permitido às autoridades israelenses “estender e reproduzir a dominação e reinscrevê-la no espaço”, tornou-se simultaneamente a maior tela do mundo para a arte de protesto de oposição, crítica global e resistência local” (LARKIN, 2014, p. 141-142, tradução nossa).

defiance. But it's also for us, to call attention to injustice, segregation, and illegality on display in the form of towering concrete (GUNDERSEN, 2022, *online*).<sup>22</sup>

Alguns pontos, contudo, modificaram-se na arte urbana palestina. Com a construção do Muro, a censura e o apagamento dos grafites passaram a ser menos recorrentes do “lado” palestino do Muro. Igualmente, embora as imagens dos grafites do Muro sejam cada vez mais uma forma de comunicação com o mundo e símbolo da luta palestina, o grafite não é mais o meio corrente para mobilização das juventudes, tal qual era durante a primeira Intifada. Atualmente, diz-se que existe uma “Intifada eletrônica” com a mobilização da população por meio das redes sociais. Por fim, o terceiro ponto central é que a luta local palestina tornou-se globalizada, isto é, com a globalização e as mídias de escala mundial, a luta palestina passou a ser veiculada e acompanhada pelo mundo todo, não mais a partir de uma narrativa necessariamente de estranhamento, mas também de solidariedade (LARKIN, 2014).

Mais que isso, o grafite ganhou pautas e intencionalidades políticas mais definidas. Desde a participação de figuras reconhecidas internacionalmente, como o artista britânico Banksy, até mesmo com projetos locais de participação das juventudes palestinas, a arte urbana ganhou traços de seriedade e de denúncia cada vez mais evidentes. Um exemplo disso é o projeto do Ibdaa Media Committee no Campo de Refugiados de Dheisheh, próximo a Belém, que provê aulas de grafite como forma de promover a expressão e a denúncia das violências explícitas e implícitas da Ocupação (ASTHANA & HAVANDJIAN, 2016).

Igualmente, da parceria entre o Campo de Refugiados de 'Aida e o Walled-Off Hotel, ambos também localizados em Belém, surgiu um dos pontos mais potentes de produção artística urbana da Palestina, que conjuga o trabalho de artistas locais e internacionais e é um dos locais mais importantes para o turismo na cidade, além de ser uma das maiores fontes de renda para os

---

<sup>22</sup> Quando você mora atrás de um muro, você só pode ver o lado em que está. A porta giratória da arte de resistência estampada na tela de concreto que se avulta não pode ser vista por quem mora do outro lado. Mas, novamente, a arte não é para eles. É para as pessoas que vivem atrás do muro. Lá residem os esperançosos, desencantados, ativistas, estudiosos, contadores de histórias, diaristas, mães, pais, irmãos e bebês sentados no colo de seus avós octogenários. Há os artistas que vão até a parede para se expressar e dar linguagem através da arte à tensão ao seu redor. Eles são os porta-vozes daqueles em sua comunidade silenciados pela frustração; aqueles sem plataforma. Esta arte é para eles - um pequeno ato de desafio astuto. Mas também cabe a nós, chamar a atenção para a injustiça, a segregação e a ilegalidade exibidas na forma do imponente concreto. (GUNDERSEN, 2022, *online*, tradução nossa).

moradores de 'Aida. A proposta do hotel seria expor "a pior vista do mundo" e apropriar-se dela, ao mesmo passo em que se amplia a conscientização no exterior sobre a situação em que se vive na Palestina (GRAHAM-HARRISON, 2017).

Além disso, segundo Alhayjaa (2017), que tem um projeto voluntário de ensino de arte — em especial o teatro — para crianças na Cisjordânia, a arte seria um mecanismo fundamental para a saúde mental e para o fortalecimento da resistência palestina, sendo seu trunfo à inversão da lógica de culpa e de ansiedade da vida cotidiana:

Why me? This is a question every Palestinian asks at some point in their lives. We ask this question at checkpoints, when we are arrested by soldiers, and when someone is killed. [...] Life under occupation presents questions around anxiety and anger as it is connected to our internalized blame and victimhood. We blame ourselves for anything beyond our control. Yet, being a theatre artist, a clown, and a comedian, I have witnessed how the arts and theatre routinely turn this question on its head. Why them? Why are the soldiers doing this? Why them? (ALHAYJAA, 2017, *online*)<sup>23</sup>

Assim, a arte assume uma dimensão significativa para o psicológico dos moradores locais e dos artistas, representando talvez o único meio para que se atinja a sublimação, isto é, um ato de vocalização ou de criação a partir da raiva e a ansiedade inconscientes e/ou censuradas, em uma pulsão de vida. Como aponta Larkin (2014, p. 143), "[p]ainting on the wall also provides a limited escape or release. It is an attempt to project an alternative image or message of hope in a situation of total despair."<sup>24</sup> Em outras palavras, a arte cria não só o suporte

---

<sup>23</sup> Por que eu? Esta é uma pergunta que todo palestino faz em algum momento de suas vidas. Fazemos essa pergunta nos postos de controle, quando somos presos por soldados e quando alguém é morto. [...] A vida sob ocupação apresenta questões em torno da ansiedade e da raiva, pois está ligada à nossa culpa internalizada e vitimização. Nós nos culpamos por qualquer coisa além do nosso controle. No entanto, sendo um artista de teatro, um palhaço e um comediante, testemunhei como as artes e o teatro rotineiramente invertem essa questão. Por que eles? Por que os soldados estão fazendo isso? Por que eles? (ALHAYJAA, 2017, on-line, tradução nossa).

<sup>24</sup> "pintar na parede também fornece uma fuga ou liberação limitada. É uma tentativa de projetar uma imagem alternativa ou mensagem de esperança em uma situação de total desespero" (LARKIN, 2014, p. 143, tradução nossa).

<sup>25</sup> Ainda sobre a potência da arte para a expressão e para a comunicação — e também sobre seu potencial empático e conciliador - Vinkovic (2017) comenta: "[t]he artist who wants to face opposing narratives needs to expose the root of anger and anxiety in the issues they are targeting in a way that can be communicated to all sides. But artist's observers are also consumers, spectators, and audiences that can participate, interpret and create simultaneously. Therefore, the artist and his productions — what we can consider cultural by-products — are potentially positioned to relieve the burden of uncertainty that fuels anger and anxiety" (VINKOVIC, 2017, *online*).

fático para soluções e rupturas a nível global, isto é, para comunicar-se com o mundo e revelar a real situação da vida na Palestina ocupada, mas também é uma forma de aumentar a resiliência da população local para eles possam perdurar em seus esforços e manterem-se firmes em suas convicções, afinal, “[r]esistance is not simply about global justice discourses but about everyday concerns and uncomfortable compromises (LARKIN, 2014, p. 145)”<sup>26</sup>.

Por outro lado, existe uma ambivalência na perspectiva local quanto à arte no Muro. Se por uma perspectiva é evidente o uso da arte como meio de resistência, existe também um grande medo de que a arte urbana se traduza somente em um mecanismo de embelezamento de um símbolo de opressão de modo a torná-lo aceitável, reificando o muro, ou até mesmo um ponto de parada no turismo de guerra, em uma comoditização da arte urbana (LARKIN, 2014). Contudo, Larkin (2014) também aponta que mesmo o grafite dá meios econômicos para que os palestinos e palestinianas sigam subsistindo nas regiões onde o Muro devastou a economia. De maneira ainda mais profunda, Khatib (2012) traduz o sentimento de pertença e de força que a arte dos grafite no Muro como: “[t]he lasting image of Israel’s Separation Wall is not the wall itself but Banksy’s graffiti challenging the physical supremacy of the wall with symbolism”<sup>27</sup> (p. 20). Assim, a arte — embora apresente suas próprias dicotomias internas, próprias de qualquer espaço político — é um espaço para reterritorializar a luta palestina e tomar o espaço final no imaginário cognitivo universal (KHATIB, 2012).

---

<sup>26</sup> “resistência não é simplesmente sobre discursos de justiça global, mas sobre preocupações cotidianas e compromissos desconfortáveis” (LARKIN, 2014, p. 145, tradução nossa)

<sup>27</sup> “A imagem que fica do Muro da Separação de Israel não é do muro em si, mas dos grafites de Banksy desafiando a supremacia física do muro com simbolismo.” (KHATIB, 2012, p. 20, tradução nossa).

### CAPÍTULO III: DE HANDALA A TAMIMI: A POTÊNCIA DOS ÍCONES NA NARRATIVA PALESTINA

*Handala was born ten years old, and he will always be ten years old. At that age, I left my homeland, and when he returns, Handala will still be ten, and then he will start growing up.*<sup>28</sup>

AL-ALI, s.d., online

O grafite, como já posto, é uma arte muito efêmera, cuja transitoriedade se dá não apenas pela ação do tempo e de novas intervenções artísticas, como também deliberadamente da intervenção de oposição política na Palestina e, principalmente das Forças de Ocupação. Ademais, como foi igualmente destacado nos capítulos anteriores, a arte urbana se encontra nos meandros entre a sublimação psicológica do artista e de sua vontade expressa de intervir politicamente na realidade por meio da arte (BARBOZA, 2016; BERTALLI, 2012). Com isso, destaca-se ainda os projetos e as políticas públicas específicas para a promoção da expressão artística da resistência, como em 'Aida e em Dheisheh (ASTHANA & HAVANDJIAN, 2016).

Assim, esta seção tratará da análise iconográfica de treze obras, quatro obras feitas por palestinos, três por estrangeiros e seis obras de autoria anônima. Primeiramente, iremos tratar de duas obras de Vince 7 e duas de Spateen, artistas palestinos muito conhecidos nacional e internacionalmente por seus murais. Posteriormente, serão analisadas duas obras de Banksy e uma de Jorit e, por fim, vamos destrinchar as obras anônimas<sup>29</sup>.

Pode-se perceber uma certa desproporção no nível de informação encontrada sobre artistas palestinos e internacionais. Isso se deve, em parte, pela censura ainda hoje imposta pelas forças de ocupação, que forçam os artistas palestinos a atuarem na anonimidade, mas de igual modo essa discrepância no

---

<sup>28</sup> "Handala nasceu com dez anos e para sempre terá dez anos. Nessa idade, deixei minha terra natal, e quando ele voltar, Handala ainda terá dez anos, e então ele começará a crescer." (AL-ALI, s.d., online, tradução nossa).

<sup>29</sup> Além das figuras que serão analisadas, serão também adicionadas imagens que são mencionadas no trabalho, cuja numeração será expressa em números romanos.

nível de informação se deve à seletividade midiática que tende a privilegiar artistas já conhecidos (LARKIN, 2014).

### 3.1 Artistas Palestinos

Embora, como comentado no capítulo anterior, a censura aos grafites tenha diminuído com a construção do Muro, a realidade de ainda é muito dura para os artistas que vivem nas áreas ocupadas. Em razão disso, ainda é muito comum que os artistas prefiram o anonimato ou, quando muito, utilizem pseudônimos. Alguns dos artistas mais conhecidos que atuam na região são Vince Seven (VIN7) e Spateen, ambos os quais atuam sob pseudônimos por razões de segurança, o que também prejudica um estudo biográfico mais profundo dos artistas. Sabe-se, contudo, de que são nacionais palestinos.

Vince Seven tem alguns dos mais conhecidos murais de Belém e de Ramallah. Utilizando-se de diversas referências ocidentais, seus murais em geral exaltam figuras conhecidas da memória coletiva palestina, assim como os próprios símbolos nacionais. Um de seus grafites mais conhecidos é de Leila Khaled, de 2018. Uma figura controversa no Mundo Ocidental, Leila ficou conhecida por sequestrar um avião que teria como destino Tel Aviv e levá-lo para Damasco, com o propósito de levar a julgamento Yitzak Rabin, pela morte e migração forçada de milhares de palestinos — tentativa malsucedida, visto que Rabin não embarcou naquele voo. A partir de então, ela ficou conhecida como uma terrorista internacional — conceito que disputou apontando que Israel também cometia terrorismos de Estado e impunham uma carga sobre medida pesada a todos que viviam sobre ocupação e não podia retornar.

Figura 3: Leila Khaled.



Na comunidade palestina, contudo, Leila foi majoritariamente vista como um símbolo da resistência e da luta anti-imperialista e anticolonialista — ainda que esta se desse por meios violentos — e tornou-se uma das mais importantes líderes da Frente Popular para a Libertação da Palestina (FPLP) e uma das mais conhecidas mulheres entre as figuras públicas da Palestina. Mais que isso, como aponta Ricarte, Khaled assumiu uma posição global nas lutas contra a opressão, inclusive “militou contra o regime de apartheid na África do Sul, passando a ser uma figura ativa nas lutas globais contra diversas formas de racismo, colonialismo, imperialismo, sexismo e opressão (RICARTE, 2017, *online*)”. Nessa imagem em específico, VIN7 retoma uma das mais conhecidas frases de Leila Khaled, “Don’t forget the struggle”<sup>30</sup>, e usa uma das figuras mais conhecidas da juventude de Leila, quando a participação feminina na luta pela libertação ainda era vista com receio pela comunidade. Mais que isso, Leila usa um keffiyeh, lenço que se tornou símbolo do alinhamento à causa palestina, em todas as comunidades políticas.

Outro conhecido mural de VIN7 é chamado de “Revolution” (figura 4), uma releitura do quadro “Liberdade guiando o Povo”, de Delacroix (imagem i)<sup>31</sup>. Ao trazer uma releitura de um símbolo da cultura revolucionária ocidental, o autor não apenas projeta a necessidade de assegurar os direitos às populações ocidentais e orientais, como também traz questões fundamentais para a legitimação da luta palestina. A “liberdade” da releitura, ao usar o keffiyeh e ao levantar a bandeira palestina ao ar, não apenas nivela e iguala o ocidente à Palestina, como também incita os que veem a imagem a retomarem os vínculos empáticos com a realidade palestina e a população sob a ocupação.

---

<sup>30</sup> “Não esqueça a luta” (tradução nossa).

<sup>31</sup> A obra “A Liberdade guiando o povo” foi pintada por Eugène Delacroix, em 1830, e é considerada um dos ícones da era iluminista ao trazer símbolos próprios das revoluções burguesas, como é a Liberdade, sendo uma das mais importantes obras que retrata as barricadas de Paris, em comemoração à Revolução de Julho de 1830, com a queda do Rei Carlos X.



Figura 4: Revolution



VINCE 7. Fonte: SCENE ARABIA, 2019.

Imagem i: A Liberdade guiando o povo



DELACROIX. Fonte: MUSÉE DU LOUVRE, 2022.

Os artistas palestinos, à maneira de Leila Khaled, inserem-se em lutas internacionais contra sistemas opressivos estatais. Assim, é muito comum encontrar símbolos anti-violência estatal no Muro. Desde figuras contra o Apartheid na África do Sul a personalidades do movimento pelos direitos civis nos Estados Unidos, é comum encontrar ecos na expressão política palestina do discurso libertário internacional e vice-versa. Uma das representações da atualidade dos movimentos artísticos palestinos nesse meandro discursivo é a expressividade quantitativa e semântica do uso do símbolo levantado por George Floyd, assassinado por asfixia pela polícia estadunidense, em 2020, mesmo após dizer que não conseguia respirar (CRITICAL RESISTANCE, 2022).

Figura 5: George Floyd



SPATEEN. Fonte: AZIZA, 2021.

Denúncia do racismo estrutural, na sociedade estadunidense e mundial, a imagem de Floyd se tornou um símbolo da luta antirracista mundial, do movimento Black Lives Matter e da luta contra a violência estatal. As potentes repercussões dos protestos após seu assassinato levaram, inclusive, à diminuição dos valores investidos na militarização da polícia estadunidense — que era incremental desde os atentados de 11/09<sup>32</sup> — e à denúncia de situações similares em escala mundial, com menção recorrente ao caso palestino (CRITICAL RESISTANCE, 2022). Assim, de vozes ouvidas e interlocutores potentes, as representações de Spateen inseriram também a Palestina num movimento e em uma narrativa global por justiça, como demonstra a figura 5, “I can’t breath, I want justice, not O2 [oxigênio]”.

Nesse mesmo conjunto de intertextualidade, Spateen aproveita-se da onda mundial de protestos antirracismo para apontar a discriminação aos palestinos. Requerendo solidariedade não apenas para as vítimas de racismo no mundo ocidental, o artista aponta que casos de violência da segurança militarizada em países que não pertencem ao Norte Global não ganham a mesma proporção de empatia e solidariedade.

---

<sup>32</sup> Os atentados de 11 de Setembro foram uma série de três ataques terroristas orquestrados pelo grupo *Al Qaeda* aos edifícios símbolos estadunidenses: Torres Gêmeas do World Trade Center, o Pentágono – sede das forças armadas – e à Casa Branca, este último o único ataque que não atingiu o alvo. Os ataques foram seguidos de uma declaração de Guerra ao Terror, por George Bush, então presidente dos Estados Unidos.

Figura 6: Iyad Hallaq



SPATEEN. 2020. Fonte: BALILTY, 2020 (The New York Times).

Para trazer seu ponto, o autor menciona o caso de Iyad Hallaq, um homem palestino de 32 anos, autista, que foi morto por múltiplos tiros pelas IDF em um checkpoint próximo da escola que frequentava para pessoas com necessidades especiais. À época, os policiais alegaram que a vítima estava agindo de forma muito estranha e, por isso, teria sido confundido com um terrorista. Assim, na mesma lógica do uso desnecessário da força, de tropas que por si só já são ilegítimas, a revitimização da vítima cria um espaço de resignificação da luta e de resistência (HALBFINGER & RASGON, 2020).

### 3.2 Artistas estrangeiros:

De igual modo, como os artistas nacionais palestinos apresentam uma leitura profundamente ácida do que se passa na dimensão internacional, a situação diametralmente oposta também é visível. Assim, é comum ter artistas internacionais criando artes urbanas que tratam de símbolos nacionais palestinos, assim como de diversas outras figuras israelenses de maneira muito crítica.

Inegável, como afirmam Larkin (2014) e Khatib (2012), que o artista internacional pioneiro nesses esforços é Banksy. Desde 2005, o artista britânico tem criado murais e grafites tanto na Cisjordânia quanto em Gaza, com diversas imagens muito conhecidas, como a menina que vasculha o soldado (Imagem ii). Mais que apenas expor a realidade ironicamente, Banksy — cuja identidade real é

ainda desconhecida pela mídia — também foi responsável por impulsionar o uso da arte urbana como mecanismo de resistência e de denúncia contra o Muro do Apartheid. Entre seus esforços se encontra a criação, em conjunto com os moradores do Campo de Refugiados de 'Aida e de outros moradores da zona norte de Belém, do *Walled Off- Hotel*, que teria *a pior vista do mundo*, e, com o hotel, o Gueto de Santa (visto que o Muro construído barrou o acesso ao túmulo da Santa Raquel) — local muito conhecido pelo número expressivo de grafites.

Imagem ii: Menina revista soldado



Fonte: WIGGINS, s.d.

Assim, não tendo apenas uma função de embelezamento, mas a visão do que Banksy apontava, desde 2005, a “maior prisão do mundo ao ar livre”, argumentando que o Muro da Segregação — como o chama — seria um mecanismo para conter a população palestina, ao mesmo passo que se constituiria como uma poderosa arma para a fala. Nesse sentido, cabe apontar que o artista financiou diversas obras na área, como o Hotel supramencionado, e outras formas de projetos artísticos. Além disso, o autor também é crítico da pulverização da arte como algo estético e não mais político, acusando os artistas que viajam para a Palestina apenas para exercer pautas pessoais ou para ver o trabalho artístico já produzido.

Por outro lado, o próprio artista é pauta de opiniões muito divergentes. Se por um viés ele pode ser tido como um dos maiores denunciadores da situação na

Palestina, por outro lado ele é tido por diversos locais como mais um ator do colonialismo europeu, que não tem respeito pelos símbolos locais ou significados dos ícones utilizados na cultura palestina. Mais que isso, também é dito que Banksy teria comoditizado a arte e o próprio Muro da Segregação, assim como o sofrimento e a catástrofe palestina. Nesse sentido, essa discrepância das percepções públicas sobre o artista pode ser vista em duas de suas obras mais conhecidas produzidas por Banksy na Cisjordânia, a “Pomba da Paz Blindada” (2007) e os “Donkey’s Documents” (2007), ambas pintadas em Belém.

Figura 7: Armored Dove of Peace



BANKSY. 2007. Arquivo próprio.

O primeiro grafite (vide figura 7) aponta para o uso de símbolos cristãos — como o Espírito Santo — e, majoritariamente, ocidentais — a Paz — para representar a ameaça constante sob a qual sofre quem vive na região. Igualmente, no texto bíblico, a pomba branca representaria para Noé um sinal de Deus de que os tormentos estariam chegando ao fim. Assim, a paz e o futuro, representados pela pomba, estariam permanentemente sob a mira dos soldados israelenses da ocupação, nessa permanente ameaça que se complementa pela

ineficácia do escapismo de suas outras imagens, como a “A menina com os Balões”, que tenta fugir sobre o Muro com balões (Imagem iii).

Imagem iii: A menina com os balões



Fonte: MORGENTHALER, 2020.

A parede em que foi pintada, inclusive, tem diversos buracos de tiros disparados pelas tropas de ocupação. Diferentemente, essa imagem e seu suporte físico têm um tom mais crítico e pessimista. Não há fuga: todos estão sob a mira da ocupação (ZHENG, 2016). Assim, segundo Zheng (2016) não basta que um lado queira a paz, ela só pode ser obtida quando há um compromisso de ambos os lados do conflito, o que não é visto.

Figura 8: Donkey's Documents



BANKSY. 2015. Arquivo próprio.

As críticas a Banksy, por sua vez, também tem importantes suportes fáticos nas obras do autor. Com pouca ou nenhuma comunicação com os ícones da memória coletiva palestina, o autor dialoga majoritariamente com o público ocidental. Um exemplo disso, como supramencionado, é o quadro “Documentos

do Burro” (representado na figura 8), no qual o autor traz a situação em que os soldados israelenses da ocupação pediram até mesmo os documentos de um animal, um burro, nos checkpoints, aludindo ao excesso de burocracia para acessar o outro lado do Muro. Mais que isso, o burro seria um símbolo de um animal que é colocado sob um gigante fardo a carregar, e deve fazê-lo de cabeça baixa. Isso, contudo, levou a uma forte rejeição da população externa, culminando na retirada da obra da parede em 2007 — que posteriormente foi novamente recriada no mesmo local, em 2015. Essa indignação decorre do fato de que, assim como no Brasil, na Palestina a associação com o “burro” leva ao sentido de que as pessoas teriam um menor capacidade cognitiva, ou ainda aceitariam irrestritamente os abusos diários. Mais que isso, a imagem reificaria a desumanização sionista dos palestinos, bestializando-os (VERSTEEG, 2018).

No entanto, tampouco é válido dizer que todos os artistas internacionais que vão à Palestina criam sua arte sem utilizar signos locais — e muito menos que não têm trocas significativas com a população local. Um dos maiores exemplos disso é o retrato de Ahed Tamimi (figura 09), do artista italiano Agostino Chirwin — que utiliza o pseudônimo de Jorit Agoch. Ahed Tamimi se tornou um símbolo de resistência na Palestina quando, em 2017, foi presa por confrontar soldados israelenses que diziam que seu primo não teria sido morto pelo uso excessivo da força das tropas de ocupação, mas “por cair de bicicleta”. A indignação da jovem e o tapa que deu no soldado foi gravado em um vídeo compartilhado milhões de vezes (vídeo que, por ter sido compartilhado pela mãe de Ahed, também a levou à prisão). Mãe e filha, presas por 8 meses pelas tropas de Ocupação por “mal comportamento” e “incitação à violência”, tornaram-se um símbolo da violência da Ocupação e da resistência — e seguem até hoje como tal (SPERI, 2018).

Nesse sentido, para comemorar o final do período de prisão de Ahed Tamimi e de sua mãe, assim como para exaltar seu exemplo de resiliência, o Jorit pintou seu retrato em um mural sobre o Muro da Segregação. Em seus comentários sobre a obra, Jorit afirmou que o “o grafite seria uma voz de protesto” e que, como tal, ele ressalta seu compromisso artístico já que “[t]he Palestinian struggle is the world's struggle to free humanity from the hands of imperialism and

colonialism”<sup>33</sup> (JORIT apud teleSUR, 2018, *online*). Na obra, Tamimi se destaca sobre um fundo escuro, demonstrando uma posição e um olhar desafiador ao ambiente que a circunda. Além disso, a ativista tem duas faixas vermelhas pintadas sobre sua face no mural que, segundo Jorit, referenciariam “African magic healing rituals, particularly to the procedure of scarification, initiation rite of the transition from childhood to adulthood that is linked to the symbolic moment of the entry of the individual into the tribe”<sup>34</sup> (JORIT apud teleSUR, 2018, *online*). Assim, a passagem da infância ou adolescência para a vida de luta, para a existência como resistência.

Figura 9: Ahed Tamimi



JORIT. 2018. Fonte: INSPIRING CITY, 2019.

De modo bastante simbólico, uma vez completa a pintura, o artista, bem como outros dois colaboradores, um italiano e um palestino, foram presos pelas Forças de Ocupação Israelense sob a alegação de que estariam “on suspicion of damaging and vandalising the security fence in the Bethlehem area”<sup>35</sup> e que

<sup>33</sup> “a luta palestina é a luta do mundo para libertar a humanidade das mãos do imperialismo e do colonialismo” (JORIT apud teleSUR, 2018, *online*, tradução nossa).

<sup>34</sup> “Rituais de cura mágica africana, particularmente ao procedimento de escarificação, rito de iniciação da transição da infância para a vida adulta que está ligado ao momento simbólico da entrada do indivíduo na tribo” (JORIT apud teleSUR, 2018, *online*, tradução nossa).

<sup>35</sup> “por suspeita de danificar e vandalizar a cerca de segurança na área de Belém” (CUDDY, 2018, *online*, tradução nossa).



teriam ainda “illegally drew on the wall, and when border policemen took action to arrest them, they tried to escape in their car, which was stopped by the forces”<sup>36</sup> (CUDDY, 2018, *online*). Posteriormente, com a repercussão internacional e a atuação da Embaixada Italiana, Jorit e seus colaboradores foram soltos — e ele e seu outro colega italiano foram deportados. Isso, contudo, não deixou de representar tanto na comunidade internacional quanto dentro da comunidade palestina que a era da censura não tinha acabado com o fim da censura diária das obras e que, ainda, a repressão permanecia vigente. Por outro lado, a censura também demonstrou novamente a potência que ideias e que a resistência *sumud* pode ter para a vida na Ocupação. Na construção de novos alvos e da repercussão da criminalização da juventude surge a potência de criação e a potência da arte, o desconforto dos cínicos.

### 3.3 Artistas anônimos — Tendências gerais

Frente às obras trazidas, cabe apontar que estão refletidas as percepções de Said (2012) de que, ao decorrer das últimas três décadas, adicionou-se às pautas políticas novos símbolos de um “[c]osmopolitismo inusitado, no qual figuras como Fanon, Mao e Guevara passaram a fazer parte do jargão político árabe” (p. XIX). Assim, os movimentos sociais palestinos se inseriram por meio de símbolos no “[u]niverso dos movimentos de independência e libertação” (p. XXI). Essa mesma constatação é feita por Larkin (2014) no contexto do Muro do Apartheid, sobre o qual comenta que há “a cultural hybridity and linguistic fluidity born of the wall's role as a global message board. English is increasingly the “language of protest” for those seeking to address Israel, the United States, and the international community”<sup>37</sup> (p. 142). Assim, o autor complementa que a identidade artística palestina hodierna seria formada da conjugação entre a cultura local oriental e árabe e a cultural dominante ocidental, transcendendo as barreiras comunicativas.

---

<sup>36</sup> “desenharam ilegalmente no muro, e quando os policiais de fronteira agiram para prendê-los, eles tentaram fugir em seu carro, que foi parado pelas forças” (CUDDY, 2018, *online*, tradução nossa).

<sup>37</sup> “um hibridismo cultural e fluidez linguística nascida do papel do muro como um quadro de mensagens global. O inglês é cada vez mais a “língua de protesto” para aqueles que procuram se dirigir a Israel, aos Estados Unidos e à comunidade internacional” (LARKIN, 2014, p. 142, tradução nossa).

Figura 10: Jesus e Maria



Autor anônimo. Foto de arquivo pessoal.

Em relação a isso, cabe apontar também que especialmente em localidades com muita passagem de estrangeiros, como as cidades de peregrinação, é comum que haja uma ampliação do uso de símbolos ocidentais e, ainda mais, de símbolos religiosos ocidentais. Um exemplo disso é o uso da pomba branca, símbolo de paz na religião cristã, utilizada por Banksy. Como na figura 10, são recorrentes as imagens que utilizam símbolos como santos cristãos ou ainda Maria e Jesus.

Cabe apontar também que, em geral, as imagens religiosas são colocadas em situações incomuns — associadas a diversos símbolos bélicos. Como representado na figura 10, é muito comum que as figuras religiosas estejam utilizando coletes à prova de balas, ou ainda com sinais de aviso sobre o perigo que representa a vida na região, como é o aviso “Caution: ballistic protection required”<sup>38</sup>. Ademais, também é comum que haja jogos de significado com símbolos de construção de barreiras, como a substituição das auréolas angelicais por arame farpado, também presentes na figura 10, ou ainda em imagens de desaprovação das forças de ocupação pelas figuras religiosas.

Além disso, também são frequentes os símbolos identitários palestinos, desde a primeira Intifada, como aponta Peteet (1996), e é exacerbado a partir da

---

<sup>38</sup> “Cuidado: proteção balística requerida” (tradução nossa).

construção do Muro, com diminuição da censura das Forças de Ocupação nas áreas controladas pela Autoridade Palestina e o aumento do uso de imagens nos grafites. Assim, Larkin (2014) afirma que é frequente a presença de “traditional emblems of sumud: the rooted olive tree, the sacred al-Aqsa mosque and Dome of the Rock, the former keys of destroyed homes, the stone-throwing youth, and Naji al-Ali's rejected but defiant refugee child, Handala (p. 151)”<sup>39</sup> - vide imagens iv e v e figuras 11 e 15.

Imagem iv: Looking forward to the Dome of the Rock.



Fonte: BENERICETTI, 2011.

Imagem v: Handala



Fonte: SHERRY ANN, 2011.

---

<sup>39</sup> “Emblemas tradicionais do sumud: a oliveira enraizada, a mesquita sagrada de al-Aqsa e o Domo da Rocha, as antigas chaves de casas destruídas, o jovem que atira pedras e a criança refugiada rejeitada, mas desafiadora de Naji al-Ali, Handala” (LARKIN, 2014, p. 151, tradução nossa).

Ao tratar dessa imagem, precisamos falar inerentemente sobre a sobreposição de símbolos ocidentais — estadunidenses —, como é a Estátua da Liberdade (ou, ainda, a Liberdade Iluminando o Povo), e de símbolos propriamente palestinos, como é Handala. A Estátua da Liberdade não apenas introduz um diálogo direto com símbolos quase mitológica da fundação da era das revoluções burguesas, onde a liberdade, como já vimos na imagem de Vince 7, passou a ser considerada a fonte de legitimidade dos governos democráticos, se sobrepondo aos governos reis déspotas dos Estados Modernos. Além disso, a liberdade em si e a estátua em específico evocam o símbolo de comemoração da independência dos Estados Unidos frente ao Reino Unido, garantindo a liberdade dos cidadãos que habitavam a “colônia” frente à metrópole colonialista. Mais que isso, como é visível nesta imagem, a Estátua da Liberdade passou a representar na sociedade estadunidense um papel de matriarca, representando o direito fundamental na “terra dos livres”.

Figura 11: Estátua da Liberdade e Handala



Fonte: MAJNO, *s.d.*

Handala, por outro lado, é um personagem criado por Naji al-Ali entre as décadas de 1970 e 1980, até o momento de seu assassinato no exílio, em 1987. Segundo Davis e Walsh (2015), Naji al-Ali teria sido um dos responsáveis pela criação de um “visual vocabulary to express Palestinian identifications, struggles, and nationalism”<sup>40</sup> (p. 45). Dessa forma, Handala, a assinatura de Naji al-Ali, é

<sup>40</sup> “vocabulário visual para expressar identificações, lutas e nacionalismo palestinos” (DAVIS & WALSH, 2015, p. 45, tradução nossa).

desenhado como uma criança refugiada palestina. Nas palavras do autor, Handala seria uma criança maltrapilha, descalça e para sempre com dez anos (idade na qual o autor teve de deixar a sua terra natal), com marcas de rejeição em seu corpo. Segundo al-Ali, Handala seria antes de tudo uma representação da comunidade palestina, para sempre estática desde a Nakba, ignorada pelo mundo, mas igualmente com um potencial gigante e muita coragem para enfrentar o mundo. Essa criança que não se deixa desistir, segundo ele, seria a conexão entre as pautas nacionais palestinas e a vinculação empática com a esfera internacional, o que para o autor é a razão do sucesso de Handala.

Imagem vi: Pietà, de Michelangelo



Fonte: Musei Vaticani, 2022.

Assim, conjugando o símbolo ocidental da Estátua da Liberdade — com os demais ideais que se conjugam a ela, de igualdade e de fraternidade —, assim como o símbolo máximo da palestina refugiada, por meio de Handala, numa posição que remonta às imagens cristãs de Maria chorando por Jesus após ele ser morto pelos soldados romanos (vide, a exemplo, a Pietà, de Michelangelo, na imagem v), cria-se uma imagem de compreensão universal, mas cujo público alvo ser deve transitar entre as duas culturas para que possa ser completamente entendido. Por outro lado, sua dimensão emotiva transpassa a mera soma de seus símbolos, criando um conjunto comunicativo próprio que permite a

decifração de seu significado sem que se saiba a carga semântica de cada um de seus símbolos.

Nessa mesma toada, é muito comum serem encontrados símbolos da cultura europeia do pacifismo. Assim, como demonstrado no referenciamento das obras de Vince 7 nas obras francesas, também é comum encontrar-se referências a outros autores europeus. Nesse sentido, um dos Murais pioneiros e de impacto internacional foi o “To Exist is to Resist” - Existir é Resistir -, feito por um autor anônimo em 2006 (LITVAK, 2009).

Figura 12: To Exist is to Resist



Autor anônimo. Fonte: RADICAL GRAFFITI, 2019.

O Mural “To Exist is to Resist” ganhou repercussão internacional ao referenciar a obra “Guernica”, de Picasso, que trata sobre o bombardeio ao pueblo de Guernica, durante a Guerra Civil Espanhola, em 1937, para representar a realidade da Nakba palestina. Dessa forma, ao associar a vida cotidiana palestina ao horror pintado por Picasso (vide a imagem vii), pode-se supor que o autor tenha estimado que não apenas a vida palestina tenha se tentado se comunicar com um público-alvo que tenha acesso à cultura ocidental, mas, mais que isso, que o autor tenha tentado se inserir num conjunto de narrativas pacifistas.

A obra Guernica, um mural sobre tela, tem seu simbolismo representado não apenas pela obra (que em si já é marcante pelo uso de tons de preto e

branco, iluminando as cenas de horror que se passam na cidade, mas ainda prevendo um espaço para salvação ou luz, representado pela lâmpada), mas pelo marco discursivo que criou ao vincular o “retorno” do quadro à Espanha ao retorno da democracia, isto é, das liberdades cívicas ao país, assim, o quadro, que estava sob a posse do MoMA desde 1970, foi levado à Espanha em 1981, para o Museu Reina Sofía (RIAÑO, 2020). Assim, ao vincular a vida palestina ao pueblo de Guernica e a Ocupação à falta de democracia, o autor anônimo da obra se insere dentro de um contexto exemplar de luta internacional pela voz, pela democracia e pelas liberdades civis, isto é: pelos direitos humanos básicos (LARKIN, 2014).

Imagem vii: Guernica.



PICASSO, Pablo. 1937. Fonte: Acervo Museu Reina Sofía.

Outra considerável contribuição sobre os símbolos da memória coletiva da Palestina é pontuada por Litvak (2009), que aponta que na fase mais recente da construção da identidade e da produção artística dos símbolos nacionais na Palestina houve uma ressignificação da Nakba, aproximando as narrativas da catástrofe de 1948, em analogia, às narrativas do Holocausto. Assim, em uma intersecção com o mito fundador de Israel, a memória palestina abrangeria símbolos de vítimas judias do Holocausto para apresentar sua própria tragédia nacional para o mundo, ainda que em discursos oficiais — em especial nas narrativas da OLP — nunca tenha existido uma comparação direta e tampouco diminuidora da tragédia judaica durante o período nazista, isto é, sempre tenha existido um trato respeitoso (LITVAK, 2009). Nesse sentido, também é comum

encontrar figuras de vítimas judias do Holocausto entre os símbolos criados sobre o Muro, como é demonstrado pela figura 13.

Figura 13: Anne Frank



Autor anônimo. Foto de arquivo pessoal.

Assim, símbolos centrais à memória coletiva israelense e símbolos universais de luta, resistência e resiliência contra violência estatal e sistemas racistas, aqui no exemplo clássico de Foucault (2010) e de Césaire (2020), a evocação da bestialização dos “Outros” frente àqueles que fazem parte dos cidadãos é contraposta, frente à narrativa de criação empática de narrativas similares como Anne Frank. Assim, ao utilizar-se da obra de Anne Frank, cujo diário ficou conhecido ao redor do mundo pela narrativa da vida escondida que levou durante dois anos nos Países Baixos, antes de ser descoberta e levada, junto com sua família para o campo de extermínio nazista de Auschwitz e depois para Bergen-Belsen, onde faleceu de febre tifoide.

Dessa forma, ao fazer uma analogia entre as situações e apontar para as similaridades do sofrimento entre ícones da identidade israelense e palestinas, tenta-se romper as barreiras do cinismo e estabelecer significantes comuns que possam levar a uma vinculação empática. Mais que isso, com a utilização de símbolos da resistência contra o nazismo e do sofrimento causado por essa ideologia, cria-se uma denúncia contra os aspectos racistas e opressivos que a



ocupação reifica todos os dias na vida dos palestinos nos territórios ocupados, da impossibilidade de retornar à verdade comum de que existir é resistir.

Outro importante exemplo é o uso de figuras israelenses ou ainda, nesse caso, sionistas ressignificadas é o uso da imagem do panfleto “Visite a Palestina” como maneira de protesto contra o Muro. Utilizado de inúmeras formas, em sua versão original (vide figura 14) ou ainda com alterações irônicas, o poster de propaganda política sionista criado por Frantz Krausz em 1936, enquanto ainda estava vigente o mandato britânico na região, visava a estimular a imigração judaica para a região da Palestina, da qual inclusive negaram a existência por muitos anos, após “independência” de Israel em 1949 (DAVIS & WALSH, 2015).

Figura 14: Visit Palestine



Autor anônimo. Foto de arquivo pessoal.

Assim, a ironia ao retomar a figura do “Visit Palestine” vai além de escancarar as contradições discursivas do Muro da Negação associado a inúmeras tentativas de negação da existência de uma terra palestina (SAID, 2012; DAVIS & WALSH, 2015). Mais que isso, a utilização demonstra a tentativa deliberada de afastar a palestina de seus símbolos culturais e desapropriá-los do movimento sionista, em especial em relação às oliveiras — do Monte das Oliveiras — e da Mesquita Al-Aqsa e do Domo da Rocha, ambos os quais são um

dos principais símbolos da cultura islâmica, sendo considerados uma das três capitais sagradas da religião (KAMPFF et al., 2020). A representação máxima, porém, é que mais do que uma única intervenção no espaço, o muro retira o acesso dos palestinos às terras que são reconhecidas, inclusive dentro do movimento sionista, como suas, afastando de seus símbolos nacionais e, para a parcela islâmica da população, de um dos tempos mais sagrados que existe dentro da tradição islâmica. Assim, mais do que apenas uma constatação, essa obra também se constrói como uma denúncia (DAVIS & WALSH, 2015).

Por outro lado, diversas obras do grafite também denunciam o uso inadequado dos espaços de arte de resistência para a promoção de tipos artísticos de kitsch<sup>41</sup>. Contra isso, muitos artistas se insurgiram para ironicamente expor que o Muro não é apenas um espaço de embelezamento ou mesmo um ponto turístico — ainda que no último capítulo se tenha brevemente discutido sobre isso e sobre como a arte urbana representa a viabilidade econômica de diversas comunidades na palestina que sobrevivem do turismo gerado pela arte (LARKIN, 2014). Um exemplo marcante desse tipo de arte (vide a figura 15) é a composição de “Bethlehemland”, que retoma elementos do conhecido letreiro de Hollywood para representar a inadequação da criação de pontos de turismo de guerra.

Figura 15: Bethlehemland



Autor anônimo. INSPIRING CITY, 2019.

---

<sup>41</sup> Kitsch é definido pelo Dicionário Online de Português como: “Objeto ou estilo que, simulando obra de arte, é apenas imitação de mau gosto para desfrute de um público que alimenta a indústria da cultura de consumo ou cultura de massa; atitude ou reação desse público em face de obras ou objetos com essa característica.” (2022, *online*).

Dessa forma, é possível observar que há uma amplitude de agendas que fazem parte dos temas das obras de arte no Muro da Palestina, variando tanto em relação ao uso de ícones locais ou internacionais quanto na identidade do próprio autor da obra. Mais que isso, também se percebe que não existe uma correlação direta entre quem é o artista responsável pela obra e o conjunto de ícones utilizados nela. Conquanto persista essa dicotomia entre o palestino e o global, e isso se expresse de maneira por vezes libertadora e por vezes paternalista, é inegável que a política é umas das principais pautas e objetos da arte urbana na Palestina e que ela se reflete em sua multitude nos grafites no Muro do Apartheid.

## CONCLUSÃO

A vida palestina sob a ocupação, como já vimos, está permanentemente associada à existência como resistência, encarcerados na “maior prisão a céu aberto do mundo”, vítimas de censura e de constrangimentos diários, a questão palestina persiste, e as barreiras materiais e imateriais parecem cada vez mais inescapáveis. Como bem aponta Berardi (2020) e Said (2012), as sobreposições dos tipos de dominação do mundo atual são ainda mais vigentes na Palestina: a soma do biopoder com o poder disciplinar, o incremento da dominação racista colonial e sionista na região e mesmo da discrepância de auxílios econômicos internacionais. Assim, a vida sob a ocupação representa uma asfixia de justiça, uma inabilidade de falar e representar as suas ações. Essa frustração, contudo, pode ser vocalizada ou, melhor, sublimada pela arte, como demonstram os quadros de Spateen. Afinal, “eu quero justiça, e não oxigênio”.

Assim, esse trabalho procurou discutir a dicotomia entre os conceitos de interdição concreta do Muro do Apartheid e seu aspecto abstrato, de Muro da Negação. Assim, a literatura sobre o tema demonstra que a arte tem um papel fundamental nos aspectos revolucionários e resilientes de um povo. Entre a construção identitária e a capacidade de falar na esfera internacional, a arte cria pontes para que denúncias sejam enunciadas abertamente.

Por outro lado, também não se pode deixar de mencionar o lado inábil da arte, que funciona antes como meio estético que revolucionário. Um exemplo disso são as críticas às artes de Banksy, que além de não interagirem diretamente com a comunidade local também causam um grande desconforto frente à assunção de mero embelezamento ou artífice econômico (ou, ainda, como uma suposição de ajuda paternalista), e não como arte revolucionária. Se por um lado isso acontece, a arte como espaço político também é capaz de conter em si mesma diversas pautas de debate e diversas contradições. Assim, a colaboração de outros artistas, locais e internacionais, para a expressão dos problemas que enfrentam os palestinos é muitas vezes significativa e relevante para criar novas formas de expressar os reflexos cotidianos do conflito que perdura na região. Além disso, é inafastável o argumento de Tawil-Souri (2012) de que a mera ação de produzir arte na Palestina já é um ato político.

É comum encontrarmos um genuíno fluxo e intercâmbio de ideias entre a esfera internacional e a realidade local palestina, tanto pelas obras feitas por artistas palestinos com referências a obras de artistas clássicos ocidentais, como o oposto também é verdade. Diversos artistas internacionais também se relacionam com pautas hodiernas e contemporâneas da Palestina, com ícones locais e símbolos nacionais — vide a obra de Jorit. Além disso, também fica evidente o uso estratégico de símbolos da cultura ocidental na mobilização dos afetos da comunidade internacional, como o uso de símbolos cristãos em locais de peregrinação. Assim, a construção narrativa de solidariedade é muito presente quando se fala na mobilização internacional de movimentos anti-violência estatal e antirracistas, cujas raízes têm diálogos diretos com a pauta e a luta palestina — em vívidos diálogos. Um exemplo disso é a dimensão internacional que Handala tomou, sendo um símbolo não apenas da memória coletiva palestina, mas transcendendo como ícone internacional do sofrimento aos quais as crianças palestinas eram submetidas, levando a uma comoção mundial, que deu à Palestina a “supremacia moral”, até a reificação do discurso orientalista com a Guerra ao Terror.

Depreende-se da literatura, também, que muito se modificou com o uso dos grafites entre a Primeira e a Segunda Intifadas, tecnicamente com o aumento do uso de imagens — também pela diminuição da censura aos artistas na Cisjordânia —, mas especialmente em razão da aposta de políticas públicas na educação para aspectos revolucionários diversos dos usuais, apostando na arte. Assim, os grafites, incorporando ícones locais e internacionais, têm seu ápice significativo em sua identidade revolucionária: tal qual a causa palestina, são inerentemente locais, mas também são universalmente internacionais. Ao encontrarem os causadores dos sistemas de opressão, seus colonizadores, e a comunidade paralisada pelo cinismo, os grafites na Palestina não apenas gritam de onde são, mas também a responsabilidade de seus interlocutores, dentro de seus próprios vocabulários e conjuntos de símbolos, na manutenção de um Muro concreto e abstrato que separa os Palestinos de sua terra natal e de seus direitos.

A arte constitui-se na sociedade palestina como uma forma abertamente conhecida de expor a contra-história de um povo que foi colocado às margens do discurso e que teve sua existência continuamente criminalizada. Dessa forma, a

arte, mais do que nunca, é uma forma revolucionária de criar laços, de romper com o profundo cinismo em que está submersa a sociedade atual e, principalmente, de criar vínculos afetivos e diálogos significativos entre comunidades ao redor do mundo que lutam por pautas semelhantes.

Dessarte, os grafites na palestina refletem as dicotomias do local-internacional, assim como as divergências políticas internas. Contudo, os grafites também são inequívocos frente à dimensão de unidade da Palestina, na representação de símbolos formadores da identidade palestina e na atuação como símbolos reificantes da resistência diariamente. Em tempo, fica explícito, por meio deste trabalho, a potência da arte como resistência e seu poder explicativo para as Relações Internacionais, apontando para uma necessidade do campo de utilizar mais metodologias iconográficas e discursivas em estudos futuros.

## REFERÊNCIAS

- ALHAYJAA, Faisal Abu. Why me?. Arts & International Affairs, 19 jul 2017, “brushstrokes”. Disponível em: <https://theartsjournal.net/2017/07/19/why-me/>. Acesso em 04 set. 2022.
- AMIN, Bahira. Apartheid Art: The Stories Behind 14 Striking Pieces Of Graffiti On The West Bank Wall. Scene Arabia [online], 01 abril 2019, “Culture”. Disponível em:
- ASTHANA, Sanjay; HAVANDJIAN, Nishan. **Palestinian Youth Media and the Pedagogies of Estrangement**. Londres: Palgrave Macmillan, 2016.
- AZIZA, Sarah. Can Palestinian Lives Matter?. The Intercept, [online], 13 maio 2021, “Voices”. Disponível em: <https://theintercept.com/2021/05/13/israel-palestinian-lives-matter-blm/>. Acesso em 04 set. 2022.
- BACKMANN, René. **Um Muro na Palestina**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2012.
- BARBOZA, Andressa Viana. **A sublimação na arte e seus efeitos no artista**. 2016. 28 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Psicologia) - Universidade Federal do Ceará, Campus de Sobral, Curso de Psicologia, Sobral, 2016.
- BENERICETTI, Michele. Looking forward to the Dome of the Rock. 2011. Disponível em: <https://taggingpeace.wordpress.com/2011/02/05/watching-the-middle-east-handala/>. Acesso em: 04 set. 2022.
- BERARDI, Franco “Bifo”. *Asfixia*. São Paulo: Editora Ubu, 2020.
- BERARDI, Franco “Bifo”. *Depois do Futuro*. São Paulo: Editora Ubu, 2019.
- BERTELLI, Flávio Eustáquio. Música, arte e sublimação. **Reverso**, Belo Horizonte, ano 34, n. 63, p. 59-66, Junho 2012.
- BISHARA, Marwan. **Palestina/Israel: a Paz ou o Apartheid**. São Paulo: Paz & Terra, 2003.
- CALLAHAN, William. **Sensible Politics: Visualizing International Relations**. Oxford: Oxford University Press, 2020.
- CAMPBELL, David. Poststructuralism. In: DUNNE, Tim; KURKI, Milja; SMITH, Steve (org.). **International Relations Theories: Discipline and Diversity**. 3 ed. Oxford: Oxford University Press, 2013. pp. 223-246.
- CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o Colonialismo*. São Paulo: Veneta, 2020.

CRITICAL RESISTANCE. **Nossas comunidades, nossas soluções**: Um conjunto de ferramentas para organizadores para o desenvolvimento de campanhas visando abolir o policiamento. Porto Alegre: Criação Humana, 2021.

CUDDY, Alice. Israel releases Italian street artist arrested over mural of Ahed Tamimi. **Euronews & Agence French-Press** [online]. 29 jul. 2018, "Israel".

Disponível em:

<https://www.euronews.com/2018/07/29/israel-arrests-italian-street-artist-painting-mural-of-palestinian-teen-ahed-tamimi>. Acesso em 04 ago. 2022.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *A nova razão do mundo*: ensaio sobre a sociedade neoliberal. São Paulo: Boitempo, 2016.

DAVIS, Rochelle; WALSH, Dan. "'Visit Palestine': A Brief Study of Palestine Posters." *Jerusalem Quarterly*, Vol. 61, No. 1, pp. 69-83, Inverno, 2015. Disponível em: <https://www.palestine-studies.org/en/node/190753>. Acesso em 04 ago. 2022.

DELACROIX, Eugène. *La Liberté guidant le peuple*. Disponível em: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010065872>. Acesso em 04 set. 2022.

DELEUZE, Gilles. *Conversações (1972-1990)*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 24 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

FOUCAULT, Michel. *Em Defesa da Sociedade*. 2ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. 5 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: Hubert L. Dreyfus e Paul Rabinow. MICHEL FOUCAULT. *Uma Trajetória Filosófica. Para além do estruturalismo e da hermenêutica*. 2ª ed. Edição Revista. Tradução de Vera Portocarrero e Gilda Gomes Carneiro. Introdução: Traduzida por Antonio Cavalcanti Maia. Revisão técnica de Vera Portocarrero. Coleção Biblioteca de Filosofia. Coordenação editorial: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FREITAS, Nathália de. **Grafites Feministas**: espaço de luta e resistência na arte urbana (2000-2018). 2019. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.

GRAHAM-HARRISON, Emma. "Worst view in the world": Banksy opens hotel overlooking Bethlehem wall. Bethlehem, *The Guardian* [online], 3 mar. 2017, "Palestinian Territories". Disponível em: <https://www.theguardian.com/world/2017/mar/03/banksy-opens-bethlehem-barrier-wall-hotel>. Acesso em 04 set. 2022.

GRIFFEN, Michel. *Visual Communication Research and War*. In: SOETERS, Joseph; SHIELDS, Patricia M.; RIETJENS, Sebastiaan (org.). **Routledge**



**Handbook of Research Methods in Military Studies.** 1 ed. Oxon e Nova Iorque: Roudge Press, 2014. pp. 142-152.

GUNDERSON, Sheridan. Writing on the Wall: Resistance Art in Palestine. Yale Journal Of International Affairs, 20 jan 2022, "Photo Essay". Disponível em: <https://www.yalejournal.org/publications/writing-on-the-wall-resistance-art-in-palestine/>. Acesso em 04 set. 2022.

HALBFINGER, David M.; RASGON, Adam; BALILTY, Dan. An Autistic Man Is Killed, Exposing Israel's Festering Police Brutality Problem. The New York Times [online]. Nova Iorque, 22 dez. 2020, "Middle East". Disponível em: <https://www.nytimes.com/2020/12/07/world/middleeast/israel-police-brutality-palestinian.html>. Acesso em 04 ago. 2022.

<https://scenearabia.com/Culture/apartheid-art-palestine-israel-graffiti-separation-wall-all-west-ban?M=True>. Acesso em 04 set. 2022.

IN Pictures: Israel's illegal separation wall still divides. Aljazeera [online]. 8 jul. 2020, "Conflict". Disponível em: <https://www.aljazeera.com/gallery/2020/7/8/in-pictures-israels-illegal-separation-wall-all-still-divides>. Acesso em 04 ago. 2022.

JORIT, Artist Behind Che Guevara, Ahd Tamimi Mural: "Graffiti is the Voice of Protest". teleSUR [online], 09 out. 2018, "Multimedia - Galleries". Disponível em: <https://www.telesurenglish.net/news/Jorit-Artist-Behind-Che-Mural-Graffiti-Is-The-Voice-of-Protest-20181009-0008.html>. Acesso em: 04 set. 2022.

KAMPFF, Luiza Cerveira; MARQUES FALCETTA, Francisca; CHIOT TEIXEIRA, Matheus; ABIFADEL FERNANDES, Raquel. Organização do Mundo Islâmico para Educação, Ciência e Cultura: um Espaço do "Outro" Complementar ou Substitutivo à Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura?. **Revista Perspectiva**: reflexões sobre a temática internacional, [S. l.], v. 13, n. 25, 2021. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaPerspectiva/article/view/101619>. Acesso em: 6 set. 2022.

KHATIB, Lina. **Image Politics in the Middle East: The Role of the Visual in Political Struggle.** Londres: Bloomsbury Publishing, 2012.

KITSCH. Dicio: Dicionário Online de Português. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/kitsch/>. Acesso em 04 set. 2022.

LARKIN, Craig. Jerusalem's Separation Wall and Global Message Board: Graffiti, Murals, and the Art of Sumud. The Arab Studies Journal, Washington, D.C., Vol. 22, No. 1, pp. 134-169, Edição de Primavera, 2014. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/24877902>. Acesso em 04 ago. 2022.

LEE, Christopher J. South Africa, Israel-Palestine, and the Contours of the Contemporary World Order. **Safundi**, vol. 5, n. 1-2, pp. 1-16, mar. 2004. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/17533170400305123>. Acesso em: 24 jul. 2022.

LITVAK, Meir. **Palestinian Collective Memory and National Identity**. Nova Iorque: Palgrave MacMillan, 2009.

MAALOUF, Mikaela. Art in Palestine: Graffiti on the West Bank Side of Israel's Separation Wall. Nour [online], 05 ago 2021, "Arts & Culture". Disponível em: <https://nourmagazine.com/articles/art-in-palestine-graffiti/>. Acesso em: 04 set. 2022.

MAJNO, Stefano. West Bank(sy) – Palestine. S.d. Disponível em: <http://www.stefanomajno.com/west-banksy-palestine/>. Acesso em 04 set. 2022.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MONDARDO, Marcos Leandro; GOETTERT, Jones Dari. Territórios simbólicos e de resistência na cidade: grafias da pichação e do grafite. **Terra Plural**, Ponta Grossa, v. 2, n. 2, p. 293-308, jul./dez. 2008.

MORGENTHALER, Roberto. A Banksy graffiti on the separation wall, Palestine. 2020. Disponível em: <https://pixels.com/featured/a-banksy-graffiti-on-the-separation-wall-palestine-robert-o-morgenthaler.html>. Acesso em: 04 set. 2022.

MVSEI VATICANI. Calco della Pietà di Michelangelo. 2022. Disponível em: <https://catalogo.museivaticani.va/index.php/Detail/objects/MV.50661.0.0>. Acesso em 04 set. 2022.

ORLANDI, Eni P. *Análise de Discurso: Princípios e Procedimentos*. Campinas: Pontes Editora, 2015.

PETEET, Julie. The Writing on the Walls: The Graffiti of the Intifada. *Cultural Anthropology*, Arlington, Vol. 11, No. 2, pp. 139-159, Maio, 2014. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/228026617\\_The\\_Writing\\_on\\_the\\_Walls\\_The\\_Graffiti\\_of\\_the\\_Intifada](https://www.researchgate.net/publication/228026617_The_Writing_on_the_Walls_The_Graffiti_of_the_Intifada) . Acesso em 04 ago. 2022.

PICASSO, Pablo. GUERNICA. 1937. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Disponível em: <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/guernica>. Acesso em 04 set.

RADICAL GRAFFITI (@GraffitiRadical). ""To exist is to resist" #PalestinianLiberation #mural on the Israeli separation wall in the #WestBank". 10 maio 2021. Disponível em: <https://twitter.com/graffitiradical/status/1391605001395478538>. Acesso em 04 set. 2022.

REED, T. V. *The Art of Protest: Culture and Activism from the Civil Rights Movement to the Present*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

RIAÑO, Peio H. ONU pede desculpas à Espanha por seu "horrível erro" sobre 'Guernica', de Picasso. **El País** [online]. Madrid, 18 set. 2019, "Cultura". Disponível em:

[https://brasil.elpais.com/brasil/2019/09/17/cultura/1568709587\\_123232.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2019/09/17/cultura/1568709587_123232.html). Acesso em 04 ago. 2022.

RICARTE, Joana. Leila Khaled. *Mestras e Mestres do Mundo: Coragem e Sabedoria*, 2021. Disponível em: [https://epistemologiasdosul.ces.uc.pt/mestrxs/?id=23838&pag=23918&id\\_lingua=2&entry=33528](https://epistemologiasdosul.ces.uc.pt/mestrxs/?id=23838&pag=23918&id_lingua=2&entry=33528). Acesso em: 04 set. 2022.

SAID, Edward W. *A Questão da Palestina*. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

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

SANTOS, Boaventura de Sousa. *O fim do império cognitivo: A afirmação das epistemologias do Sul*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019.

SASSÒLI, Marco. *International Humanitarian Law: Rules, Controversies, and Solutions to Problems Arising in Warfare*. Cheltenham: Edward Edgar Publishing, 2019.

SATIA, Priya. In Defense of Inhumanity: Air Control and the British Idea of Arabia. **American Historical Review**, vol. 111, n. 1, pp. 16-51, fev. 2006.

SPERI, Alice. A volta para a casa: conheça Ahed Tamimi, a adolescente que se tornou símbolo da resistência palestina. The intercept [online], 31 jul 2018. Disponível em: <https://theintercept.com/2018/08/11/ahed-tamimi-criancas-palestinas-israel/>. Acesso em 04 set. 2022.

TAWIL-SOURI, Helga. The Necessary Politics of Palestinian Cultural Studies. In: SABRY, Tarik (org.). *Arab Cultural Studies: Mapping the Field*. 2 ed. Londres: Bloomsbury Publishing, 2012.

THE Graffiti of the West Bank Barrier in Bethlehem. Inspiring City [online], 19 jan 2019. Disponível em: <https://inspiringcity.com/2019/01/19/the-graffiti-of-the-west-bank-barrier-in-bethlehem/>. Acesso em: 04 set. 2022.

UNITED NATIONS RELIEF AND WORKS AGENCY FOR PALESTINE REFUGEES IN THE NEAR EAST (UNRWA) PUBLIC INFORMATION OFFICE. Profile: Aida Camp. Março, 2015. Disponível em: <https://www.unrwa.org/where-we-work/west-bank/aida-camp>. Acesso em 04 set. 2022.

VERSTEEG, Peter. Banksy's Donkey. Standplaats [online], 27 out 2018. Disponível em: <https://standplaatswereld.nl/banksys-donkey/>. Acesso em 04 set. 2022.

WHO is Handala? Handala.org [online]. s.d.. Disponível em: <http://www.handala.org/handala/>. Acesso em 04 ago. 2022.

WIGGINS, Geoff. Banksy Graffiti. *s.d.* Disponível em:  
<https://www.geoffwiggins.com/image/I0000t7p7XvfU7Fc>. Acesso em: 04 set. 2022.

ZHENG, Kathleen. **Banksy – Armored Dove**. Art, Identity and Culture [online], 2016, “(Re)Interpellation”. Disponível em:  
<https://reinterpellations.web.unc.edu/about/banksy-armored-dove/>. Acesso em: 04 set. 2022.