

O cinema palestino e seus arquivos *sumud*: uma abordagem a partir de três diretoras

Palestinian cinema and its *sumud* archives: an approach based on three women directors

Ana Caroline de Almeida

Universidade Federal de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Recife, PE, Brasil)

Resumo

A partir das costuras da trajetória de três mulheres palestinas, Sulafa Jadallah, Khadijeh Habashneh e Azza El-Hassan, que trabalharam/trabalham com cinema, o artigo investiga como o empreendimento arquivístico do cinema palestino opera com frequência a partir de estratégias contra-coloniais em suas formas e conteúdos. Para tanto, faz uma análise mais a fundo de alguns recursos narrativos usados pelo longa-metragem *Reis & figurantes* (2004), de Azza El-Hassan, e, com esse filme, abre relações com as qualidades lacunares do conceito de arquivo, tanto aquelas postas na análise freudiana de Derrida (2001), quanto as desenvolvidas por Foucault (1987). Por fim, o texto cruza esses conceitos com a noção de *sumud*, uma forma de existir palestina que, neste caso, termina por produzir especificidades nos modos como os arquivos são acionados pelo cinema feito por realizadores palestinos.

Palavras-chave: Cinema palestino. Arquivo. Contra-arquivo. *Sumud*.

Abstract

Based on the trajectories of three Palestinian women, Sulafa Jadallah, Khadijeh Habashneh and Azza El-Hassan, who have worked/are working with cinema, this paper investigates how the forms and

contents of the archival structure of Palestinian cinema often operates from counter-colonial strategies. To this end, it aims to make a more in-depth analysis of some of the narrative resources used in Azza El-Hassan's feature film *Kings & Extras* (2004). In our analysis of this very artwork, we shall connect some aspects of the film with the lacunar qualities of the concept of archive, put forward both in Derrida's Freudian analysis (2001) and in those developed by Foucault (1987). Finally, the text crosses these concepts with the notion of *sumud*, a Palestinian way of existing which, in this case, ends up producing specificities in the ways in which archives are used in cinema made by Palestinian directors.

Keywords: Palestine cinema. Archive. Counter-archive. Sumud.

Introdução

É preciso começar pelo entrelaçamento. Portanto, pela ideia de que os acontecimentos e as imagens, bem como o modo como eles são, ou não, arquivados, não devem jamais operar isolados no mundo, tampouco isolados do mundo, bem como não operam necessariamente numa ordem cronológica. Porque as *Nakbas*, ou tragédias, são cíclicas, do mesmo modo como são cíclicos e constantes os processos de resistência. De forma que este artigo começa pela urdidura da História produzida por três mulheres. Seus nomes: Sulafa Jadallah, Khadijeh Habashneh e Azza El-Hassan.

A proposta que se segue parte dos acontecimentos que vão ligar essas três pessoas, de gerações distintas, a um mesmo tempo que será aqui definido como “o tempo perturbado” do povo palestino, leia-se um tempo “disperso, descontínuo, marcado pelos arranjos artificiais e imposições do espaço interrompido ou confinado, pelos deslocamentos e ritmos não sincronizados” (Said, 1999, p. 20) em que o futuro da Palestina se torna inviável sempre que seu passado e, portanto, sua memória, segue sendo apagada na força de um presente cíclico que se atualiza em *Nakbas*, a palavra árabe que significa catástrofe.

Será, portanto, a partir da história dessas três mulheres que nasceram em épocas distintas, mas que viveram/vivem uma mesma experiência de tempo, que se pretende aqui ressaltar a centralidade do empreendimento arquivístico e, em várias ocasiões, contra-arquivísticos, do cinema palestino e, mais do que isso, dispor às produções de sentido ao termo “arquivo” a exterioridade da psicogeografia de um território saqueado. Em um primeiro momento, o artigo vai introduzir a história e as ligações entre essas três mulheres para, assim, poder finalmente articular essas narrativas com a importância de se pensar e

repensar o conceito de arquivo e contra-arquivo no cinema quando se fala do projeto de genocídio tanto material quanto simultaneamente simbólico da Palestina, usando como material primordial dessa investigação as estratégias internas à montagem do filme *Reis & figurantes* (2004), de Azza el Hassan.

Finalmente, a partir dos mecanismos próprios ao filme diante de uma exterioridade que incide sobre a mobilização das palavras “arquivo” e “contra-arquivo”, coloca-se aqui uma proposição: a de que, ao menos no cinema, artistas palestinos estão produzindo uma forma *sumud* de manusear documentos antigos e documentos futuros. O conceito de *sumud* será mais bem desenvolvido no desfecho do texto, mas por enquanto é importante localizá-lo a partir da ideia de uma resiliência como forma de vida, mas não só isso: “*Sumud* é um constante devir revolucionário e o seu significado reside nos seus traços não conceituados; constitui uma força ‘mágica’” (Meari, 2011, p. 4). Ter consigo o *sumud* produz diferentes reações a diferentes situações. Para presos políticos, significa jamais se render às táticas de tortura de uma repressão ou tortura colonial; para crianças cujas escolas são destruídas, significa tentar aprender o alfabeto em tendas improvisadas; para quem tem força nos braços, significa acreditar que pedras são mais potentes que tanques, e para realizadores de cinema, significa nunca desistir da produção de visibilidades que testemunham, apontando ao mesmo tempo para o passado e futuro, a própria existência do povo palestino.

Três mulheres, um só tempo

Sulafa Jadallah nasceu na cidade de Nablus, Palestina, em 1941, e cedo se graduou em fotografia no Instituto Superior de Cinema no Cairo, sendo uma pioneira entre mulheres árabes no ofício de capturas de imagens. Foi também no Egito que ela começou a fazer seus primeiros trabalhos como cinematógrafa. Um pouco depois, chegou a fazer filmes na Jordânia, até o momento em que volta para a Palestina para participar do chamado Cinema Revolucionário Palestino, onde ela integrava parte de um núcleo que, já em sua origem, entendia que toda produção de imagem era, simultaneamente, um registro do presente que se tornaria passado, e uma projeção de futuro a ser preservado. Mesmo porque a questão do arquivo, nos lembra Derrida (2001, p. 50), não é uma questão do passado. Em suas palavras: “trata-se do futuro, a própria questão do futuro, a questão de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para amanhã”.

O núcleo o qual Sulafa ajudou a fundar se chamava Departamento de Fotografia e Arquivagem de Imagens Palestinas. Desse pequeno departamento surgiria o que depois viria a se chamar Unidade de

Cinema Palestino (UCP), um dos braços centrais à Organização para Libertação da Palestina (OLP), um grupo conhecido como uma das principais forças políticas da resistência palestina ao empreendimento colonial que no território se fincou oficialmente desde 1948, com a criação do Estado de Israel. Ao lado de Hani Jawhariyyeh e Mustafa Abu Ali, Sulafa fez parte da primeira geração de combatentes do cinema direto palestino. Esse grupo começa a filmar coletivamente justamente em 1967, quando acontece a Naksa, literalmente “o revés”, ou seja, o momento em que um grande volume do povo palestino é forçado a deixar suas terras para o avanço territorial do Estado de Israel. É em junho de 1967 que temos a chamada Guerra dos Seis Dias, quando Israel toma uma parte ainda maior do território palestino, destruindo vilas e cidades inteiras, matando mais de 15 mil palestinos, forçando o estreitamento da Palestina e instituindo um estado de *apartheid*¹ que seria legitimado e endossado pelo mundo ocidental. Sulafa, Hani e Mustafa produziram nos anos que se seguiram uma quantidade volumosa de filmes e registros audiovisuais que fundaram a Unidade de Cinema Palestino e atraíram outros jovens combatentes que se tornavam fotógrafos e cinematógrafos, ou fotógrafos e cinematógrafos que se tornavam combatentes.



Fig. 1 Logomarca do Instituto de Cinema Palestino

A ideia da câmera como arma era, nesse caso, interpretada literalmente. Tanto que, alguns anos depois de sua criação, a Unidade de Cinema Palestino se tornaria o Instituto de Cinema Palestino (ICP),

¹ Este artigo segue o entendimento de que Israel é um estado de *apartheid*, tanto a partir de declarações de organizações como o Human Rights Watch (HRW) e a Anistia Internacional (AI), quanto pelo texto apresentado pela África do Sul à Corte Internacional de Justiça, em janeiro de 2024, acusando Israel de genocídio do povo palestino.

organização que dispunha, em sua logomarca, a identidade fusional entre rolos de filme e fuzil (Fig. 1). Essa marca visual permaneceria em várias outras peças do cinema militante palestino, tais como num cartaz de 1985 (Fig. 2), de autoria do famoso artista palestino Abdel Rahman Al Muzayen, em que ele ilustra duas mulheres, uma segurando uma câmera e a outra segurando um fuzil de onde se disparam pombas da paz, com a seguinte legenda embaixo: “O Cinema Palestino: recordando o passado, animando o presente, iluminando o futuro”. A disposição de passado, presente e futuro diante da imagem da câmera como arma e vice-versa sintetiza boa parte da identidade do cinema palestino, mesmo quando se fala de ficções, porque isso diz respeito a algo que será central na especificidade que é a produção de arquivos para uma população que se sente constantemente vivendo no limbo de um “tempo perturbado” e de um espaço em suspenso.

Importante ressaltar que, quando se fala em identidade do cinema palestino, mais do que tentar reduzir as diversas formas de expressão desse cinema a um tema ou preocupação única, se pretende localizar essa produção de dentro da lógica do “tempo perturbado”, em que diretores e diretoras, vivendo na Palestina ou em exílio, criando documentários, ficções ou filmes híbridos, estão inevitavelmente sujeitos e sujeitas a um modo de organizar as projeções temporais de seus filmes como reações a essa estrutura fraturada. Isso está presente tanto em trabalhos de diretores consagrados internacionalmente, como Elia Suleiman e seu cinema do absurdo, como nos chamados filmes de ação direta, em que existe um objetivo mais imediato de intervenção no mundo a partir das imagens.



Fig. 2 Arte de Abdel Rahman Al Muzayen para o ICP

Sulafa Jadallah morreu em 2002, em Damascus, na Síria. Mas parou de filmar em 1969, porque levou um tiro numa altura acima do pescoço que a deixou paralisada da cintura para baixo. O autor do disparo é desconhecido, mas os grupos de resistência palestinos sustentam que a munição veio de espiões israelenses. Esse evento nos leva à segunda personagem dessa história, porque pouco depois da tragédia que acontece com Sulafa entra em cena uma jovem chamada Khadijeh Habashneh.

Primeiro como voluntária e depois de 1974 como participante totalmente dedicada ao grupo, Khadijeh começa a trabalhar para a Unidade de Cinema Palestino ao lado de Mustafa Abu Ali, com quem ela vai terminar se casando, e Hani Jawhariyyeh. É nessa época que a UCP ganha projeção internacional, atraindo diretores como, por exemplo, Jean-Luc Godard, para se aliarem a esse grupo de combatentes armados com câmeras e funcionarem como pontes para a projeção dessas imagens no Ocidente. Havia uma dedicação imensa de Khadijeh particularmente em documentar a luta de mulheres palestinas dentro ou fora das zonas de combate. Mas sua história com a UCP vai se tornar mais importante em função das imagens que não restaram, ou seja, dos arquivos desaparecidos da Palestina em 1982.

É nesse ano que Israel invade o Líbano justamente para tentar desarticular os membros da OLP, do qual a UCP fazia parte. Khadijeh e Mustafa, então casados, coletam o máximo de material que eles tinham, colocam num apartamento em Beirute e enchem um quarto com várias prateleiras de latas de filmes. Segundo Mustafa, houve tempo apenas para que eles pudessem organizar essas latas no apartamento, ligar o ar-condicionado, rezar para que ninguém achasse aquilo ali e, pouco depois, ir embora antes que o exército israelense chegasse. Naturalmente, quando eles puderam voltar, não havia mais nada naquele apartamento onde os dois haviam guardado os filmes. O que acontece após esse evento altera as relações entre os dois.

Boa parte da vida de Khadijeh e de Mustafa depois disso foi uma constante frustração pela perda de um acervo imenso de imagens, frustração essa que, num plano pessoal, terminou levando os dois a se separarem alguns anos depois e, num plano coletivo, abriu uma fenda imensurável na produção de passados, presentes e futuros da Palestina (Italiano; Almeida, 2024).

A partir dos anos 2000, Khadijeh Habashneh se torna uma das mais importantes arquivistas da Palestina, empreendendo uma saga para encontrar possíveis cópias de filmes realizados pela UCP. Consegue achar algumas poucas em Paris, na França, e passa a trabalhar na restauração delas. Em 2023, ela lança o livro *Knights of Cinema: The Story of the Palestine Film Unit*, como uma forma de registro de tudo o que foi feito antes e depois que os arquivos desapareceram de Beirute.

Essa história de frustração, rancor e escavações inglórias é uma das várias registradas no filme *Reis & figurantes*, de 2004, feito pela terceira personagem dessa costura: Azza el Hasam. Sua participação nesse enredo se dá, inclusive, muitos anos antes de ela pensar em trabalhar com cinema. Em *Reis & figurantes*, descobrimos que, durante sua infância, Azza tinha uma amiga com quem ela convivia muito porque as duas eram vizinhas: Hiba Jawhariyyeh. Sim, a filha de Hani Jawhariyyeh, o terceiro membro fundador da Unidade Cinema Palestino, ao lado de Sulafa Jadalalah e Mustafa Abu Ali.

Em 1976, Hani Jawhariyyeh filmava, numa montanha do Líbano, um grupo de combatentes da OLP quando um tiro inimigo acertou parte de sua câmera, e os estilhaços que entraram no seu corpo o mataram. Naqueles últimos segundos de vida, o corpo da câmera se fundiu ao corpo do homem que produzia a imagem da morte ao recusar a morte da imagem, filmando a resistência até que não fosse mais possível filmar. O último rolo de filme, aquele que estava dentro da câmera no momento em que Hani foi assassinado, jamais foi recuperado. Mas as imagens anteriores filmadas por Hani, pai de Hiba, nas montanhas onde ele morreu, conseguiram ser umas das raras sobrevivências dessa narrativa, e até hoje figuram entre as poucas imagens que restaram da Unidade de Cinema Palestino, justamente porque alguns

autores desses filmes, incluindo o próprio Mustafa Abu Ali, levaram consigo algumas latas antes de saírem do Líbano em 1982.

É, portanto, o contexto de uma amizade de infância que nos leva à história de Azza el Hassan, uma cineasta palestina há anos dedicada a produzir arquivos, bem como a restaurar filmes que ainda existem graças a acervos particulares de pessoas que conseguiram manter seus filmes ou mesmo daqueles realizadores da UCP que, antes de o exército israelense chegar a Beirute, tiveram tempo de retirar suas latas daquele apartamento. Azza tem hoje um trabalho de pesquisa, tanto criativa quanto acadêmica, dedicada não somente a produzir novos arquivos, como a registrar os efeitos da profundidade dessa fenda aberta com o desaparecimento daquele apartamento abarrotado de rolos de filmes.

Arquivar o apagamento dos arquivos

Em um estudo sobre diferentes usos e significados dos arquivos produzidos por uma esquerda árabe durante e depois da chamada Primavera Árabe do começo dos anos 2010, a historiadora tunisiana Leyla Dakhli (2023) salienta que esses arquivos costumam assumir duas formas. De um lado, existem as pessoas que procuram escavar e preservar os arquivos existentes, sejam eles arquivos do Estado, coleções privadas ou arquivos de instituições como partidos políticos e periódicos. De outro, há os chamados “ativistas arquivísticos” produzindo novos arquivos online através de coleções de material majoritariamente visual. Importante frisar que Azza el Hassan faz parte de ambas as categorias, visto que, além de um processo de escavação na busca pelos acervos pessoais de pessoas ligadas à Unidade de Cinema Palestino, ela é mentora de uma iniciativa chamada *The Void Project*, na qual ela coleciona e exhibe, em festivais de cinema ou galerias de arte, filmes e fotografias de famílias palestinas. Na descrição oficial do *The Void Project*, ela escreve: “Nesse contexto, tanto a ausência do arquivo como sua presença se tornam sujeitos da narração”².

Usando essa frase como gancho, é possível acrescentar que, com esse filme chamado *Reis & figurantes*, ela chega mesmo a criar uma terceira categoria arquivística: aquela dedicada a arquivar o próprio desaparecimento dos arquivos palestinos como um projeto político dos colonizadores sionistas que fundam Israel, algo que outras e outros realizadores palestinos vêm fazendo nos últimos anos. Entre produções do cinema contemporâneo palestino que faz uso de imagens de contra-arquivo – ou da ausência dos arquivos – para recontar a História produzida por Israel, destacaria aqui o cinema de Kamal Aljafari, que

² <https://www.thevoidproject.org/>

efetivamente intervém sobre as imagens que restaram, assim como as imagens produzidas pelos colonizadores em alguns de seus filmes; Razan Alsalah, que usa em seus curtas-metragens ferramentas dos próprios colonizadores, como o *Google Maps* e o *Google Earth*, para remontar por cima delas as histórias do território com fotos de acervo familiar e acervos oficiais palestinos, e Dima Abu Ghoush, cujo filme *Emwas: Restoring Memories* vai atrás de depoimentos e poucas fotos que restaram de uma vila inteira, chamada Emwas, que foi destruída por Israel em 1967, com o objetivo de criar uma maquete para que o relevo dessa vila, suas ruas e a disposição das casas fossem, finalmente, restauradas em uma materialidade visual.

Interessa aqui pensar as estratégias formais que Azza el Hassan constrói em *Reis & figurantes*, em particular para entender como é possível criar um paralelo entre a sensação de ausência e perdas dos arquivos com as constantes ausências e perdas no cotidiano do povo palestino. Ao longo do filme, várias pessoas dão depoimentos sobre a possibilidade de achar, ou não, esses arquivos perdidos da UCP e, entre esses depoimentos, está um importante de Khadijeh Habashneh que, numa das conversas com Azza, diz: “Era como se existíssemos fora do tempo e do espaço”.

No filme, essa fala acontece em *voiceover* e se dá num momento em que Khadijeh está dentro de uma sala de cinema, assistindo a uma das filmagens que sobreviveram dentre os arquivos da UCP, feitas justamente naquilo que o filme induz serem as últimas horas de vida de Hani Jawhariyyeh. “Fora do tempo e do espaço” é uma expressão que traz algo específico quando se fala dos arquivos palestinos, uma vez que eles parecem sempre existir num contexto de profunda sensação de deslocamento no tempo e no espaço de um povo que, em vida e em morte, precisa diariamente arquivar que ele simplesmente existe; esse povo está lá, sempre esteve lá, na imagem e no território, a despeito das várias formas como o mundo ocidental decide virar os olhos para o lado.

Ao longo de todo o filme, a diretora, presente na imagem e protagonista desta, se vale de comentários com um senso de humor às vezes ácido, às vezes melancólico, que nos ajudam a entender que essas fissuras, tão pessoais quanto políticas, atingem pontos complexos que são pouco consensuais entre o povo palestino, esteja ele localizado dentro do território ocupado da Cisjordânia, em Gaza ou exilado em campos de refugiados em países como Síria e Líbano.

Formalmente, o filme se organiza como um *road movie* documental que passa pelos dois países já citados, Síria e Líbano, mas também atravessa a Jordânia e, claro, a própria Palestina, numa peregrinação por pessoas que, de alguma forma, possam ajudar a diretora a entender o que pode ter acontecido com esse imenso acervo que desapareceu depois que tropas israelenses tomaram Beirute em 1982. A questão é

que, entre as entrevistas feitas com a amiga de infância, com membros da primeira geração da UCP, no caso Khadijeh Habashneh e Mustafa Abu Ali, ou com pessoas que participaram desse grupo alguns anos depois dos arquivos perdidos, Azza el Hassan vai abrindo sua câmera também para a população nas ruas de várias cidades se usando de perguntas que redimensionam sua própria busca pelo arquivo. Em alguns momentos, a questão é algo aparentemente simples como “você já perdeu alguma coisa?”, no que um responde: perdi minha noiva para um outro homem, e a outra lembra: perdi um anel da minha mãe.

Em outras situações, a pergunta vai se tornando mais específica. No encontro com três mulheres indo ao trabalho na Cisjordânia, Palestina, a diretora intervém: “há um acervo de filmes perdido, onde vocês acham que ele pode estar?”, e uma delas responde que “agora não é hora de pensar em cinema, as pessoas mal conseguem chegar em suas casas, se quiser drama vá a um *checkpoint*, vá e assista a homens sendo amarrados”. Atrás dessas mulheres, uma pixação na parede: “*Free Palestine Now*” (“Por uma Palestina Livre Agora”). Mais até do que os importantes relatos colhidos ao longo do filme, interessa analisar aqui as forças que colidem, por exemplo, nessa composição específica do filme (Fig. 3). Entre o fundo, que é um grito de levante e simultaneamente um arquivo inscrito no espaço urbano sobre um “agora” que nunca cessa de se atualizar; o primeiro plano das expressões céticas dessas três mulheres; e, finalmente, a equivalência que uma delas faz entre cinema e obras dramáticas ficcionais, de certa forma afirmando ali que o real drama do povo palestino não tem espaço no cinema, ou pelo menos na ideia de que ela faz do cinema.



Fig. 3 Cena do filme *Reis & figurantes*

Algumas estratégias formais do filme revelam, na materialidade das composições e dos movimentos de câmera, a fratura e a estrutura dialética dessa busca pelos arquivos, busca essa fadada à frustração e, no entanto, incansável em sua motivação. Logo após o encontro com sua amiga de infância, Hiba, a diretora

faz um corte para a imagem dela mesma atravessando a ponte que foi fotografada e filmada pelo pai de Hiba. A ponte sobre o rio Jordão que foi cruzada por palestinos refugiados e expulsos de suas casas.

O texto, narrado em *voiceover* pela realizadora, indica que agora só lhe resta olhar para a natureza. Saímos de uma panorâmica da direita para a esquerda, em que vemos mato cobrindo poucas estruturas em ruínas, e logo depois um movimento que acompanha a paisagem até as águas do rio. Na imagem, o que vemos são águas um tanto turbulentas, que se movem instáveis pelas pedras. Um corte seco e logo depois temos um enquadramento dentro de uma sala de cinema, que mostra Khadijeh Habashneh em primeiro plano, sentada numa cadeira, no canto direito e embaixo do quadro. Duas fileiras atrás, à esquerda, tão distante quanto possível, vemos Mustafa Abu Ali. Essa é a imagem de introdução desses dois personagens no filme: pós-turbulência, eles se afastam, ainda que se encontrem juntos dentro de um cinema.

Importante também notar como as pessoas nas ruas se aproximam de Azza el Hassan quando percebem uma câmera ligada próxima a ela, ora entrando dentro de uma proposta da diretora em encenar para essa câmera, ora criando um mecanismo de repulsa e atração diante da lente, como se desconfiassem sempre do que a imagem fosse capaz de produzir, do que fosse capaz de alterar no regime de suas vidas. O texto da narração incorpora também essa partilhada sensibilidade palestina de deslocamento no tempo e no espaço quando, ironicamente, se pergunta como ela foi convencida por Kays al Zbaide, um diretor iraquiano também obcecado por achar os arquivos perdidos da UCP, a pressupor que alguém pudesse ter escondido essas latas de filme no lugar mais improvável de todos: um cemitério. Imaginar que as projeções passadas, presentes e futuras desse arquivo podem estar enterradas ao lado de mártires palestinos parece ser uma excelente ilustração de um recalque coletivo, ou seja, de um traço da memória em algum lugar enterrada no inconsciente, podendo sempre surgir para fora da superfície que a retém. Ou seja, estamos diante de uma ilustração do arquivo como função de recordação e não de memorização, como um lembrar que pressupõe um esquecimento. É fundamental, portanto, frisar a inerente instabilidade dos significados possíveis para a palavra “arquivo” uma vez que esse conceito está sempre sujeito a um “lugar de consignação” (Derrida, 2001) que não é neutro e certamente não é estável, e que também não pode jamais se equivaler às várias forças que operam na produção da memória de um povo, mas que existe justamente como resultado de um modo de produzir repetições (recalques) ao mesmo tempo em que também existe de dentro da constante ameaça de sua própria destruição (pulsão de morte).

Pois o arquivo, se esta palavra ou esta figura se estabiliza em alguma significação, não será jamais a memória nem a anamnese em sua experiência espontânea, viva e interior. Bem ao contrário: o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória. Não há arquivo sem lugar de consignação, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade. Não há arquivo sem exterior (Derrida, 2001, p. 22).

Quando se pensa o exterior da psicogeografia palestina, é preciso levar em conta essa sensação constante de deslocamento no “tempo perturbado” definido por Edward Said, assim como o espaço constantemente cindido (tanto dentro do território palestino ocupado quanto fora dele, onde vivem os palestinos em situação de exílio). A pergunta que Azza el Hassan faz às pessoas no começo do filme – ou seja, “você já perdeu alguma coisa?” – parece, nesse caso, ser uma proposital referência aos mecanismos psíquicos específicos da existência palestina pós-1948. Uma que está a toda hora se perguntando: do que você se lembra daquilo que foi perdido? E, sobretudo, do que você se lembra daquilo que está projetado, por um sistema de poder, para ser perdido, apagado, incendiado?

Importante frisar que processos de invasão e colonização são, com muita frequência, lidos na chave do território: quando se invade e se coloniza, costuma-se pressupor que o objeto direto do verbo transitivo é território, espaço, lugar ou qualquer sinônimo de algo onde se demarcam arames e muros. Mas a cinematografia contemporânea da Palestina, e o trabalho de Azza el Hassan é apenas um de vários exemplos que poderiam ser citados nesse espectro, relembra a toda hora que processos de invasão e colonização são concomitantemente sequestros do tempo. “Onde é a Palestina?” é uma pergunta que só funciona quando entendemos que é igualmente crucial perguntar “Quando é a Palestina?”.

Essa questão, que aliás é título da dissertação da pesquisadora Badra El Cheikh (2022) sobre o cinema da diretora palestina Larissa Sansour, concentra as tensões entre passado e futuro que o cinema palestino, documental ou ficcional, produz ao colocar, com frequência, o presente como se ele fosse um limbo, numa sensação de flutuação na gravidade zero do abismo de um tempo que só consegue ser impulsionado para frente com o rosto que olha para trás, tal como o Anjo da História (Benjamin, 1987).

A propósito dessa figura benjaminiana, importante ver a questão dos arquivos palestinos também a partir de paralelos figurativos presentes em um texto do antropólogo Mark R. Westmoreland, cujo título condensa questões caras aos palestinos: “Cápsulas do tempo de tempos catastróficos”, publicado no livro *The Arab Archive, mediated memories and digital flows*. O texto começa com uma analogia entre duas figuras que observam a calamidade da História, sendo a primeira delas a leitura benjaminiana do Anjo da História de Paul Klee. Segundo Westmoreland, com essa imagem, estaríamos diante de um “rosto povoado de admiração e horror, incapaz de virar os olhos diante do espetáculo da morte enquanto seu corpo recua diante do lixo que se acumula na esteira do progresso e do poder”; uma figura, ele segue, que “no desespero do momento, é incapaz de organizar essas memórias, mas ansiosamente as esconde para que

elas não desapareçam na tempestade de violência à medida que o tempo marcha” (Westmoreland, 2020, p. 20).

A segunda figura desse vis-à-vis “se recusa a mostrar seu rosto de forma a direcionar nosso olhar para a sua própria visão de uma catástrofe recorrente” (Westmoreland, 2020, p. 20). Se recusa também a mostrar esse rosto porque, se o mundo virou as caras para sua humanidade, não é ela que vai tentar ser vista a partir de uma humanidade rostificada. “Essa figura sabe que já vimos aquelas imagens antes e não mais nos comovemos. No entanto, permanecemos imóveis no exercício de testemunhar e lembrar das ligações simbólicas que estão sendo cortadas” (Westmoreland, 2020, p. 20).

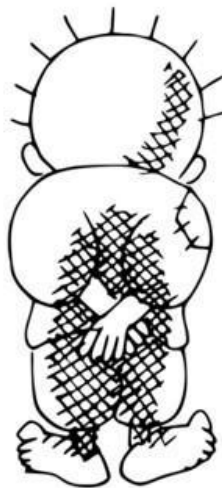


Fig. 4 A criança Handala, cartum de Naji al Ali

A figura que está ali posta como paralelo do Anjo da História é a imagem de Handala (Fig. 4), famoso cartum de Naji al Ali, publicado pela primeira vez em 1969. A caricatura de uma criança refugiada com os pés descalços está de costas para nós, espectadores, porque o mundo virou as costas para ela. Handala se tornou um símbolo da resistência palestina e não deixa de ser simultaneamente uma catalisação das forças que operam quando pensamos os arquivos perdidos e os arquivos produzidos na Palestina. Handala vem de Handlhal, uma planta típica da região, conhecida por uma raiz que facilmente cresce de volta na terra mesmo depois que você a corta. Estamos, portanto, falando dos arquivos que, mesmo depois de desaparecidos, sempre ressurgem como fantasmagorias que são, paradoxalmente, concretas. Usando novamente as palavras de Mark R. Westmoreland:

O Anjo da História e Handala poderiam de fato ser a mesma figura. Ambos enfrentam a crescente catástrofe da História, testemunhando todas as calamidades que se desenrolam, enquanto os registros destes desastres recuam no horizonte distante para dar lugar ao próximo evento chocante. E, no entanto, nem o Anjo, nem Handala podem encarar o futuro, seja simplesmente porque o futuro é desconhecido e invisível, seja porque

o passado cega esmagadoramente qualquer outra perspectiva. Estas duas figuras do anjo e do menino tornam-se emblemáticas de diferentes teorias de testemunho e servem como um lembrete da impossibilidade de equivalência histórica e de modos universais de testemunho (Westmoreland, 2020, p. 21).

Com a perspectiva arquivística de Derrida, pode-se acrescentar que, assim como as teorias do testemunho jamais obedecerão a uma regra única, há aí um lembrete também da impossibilidade de modos universais do arquivo. No caso da Palestina, defendo que um conceito central e caro à cultura do povo palestino, o *sumud*, deve ser levado em conta quando se pensam os modos como artistas vêm acionando os arquivos existentes ou os desaparecidos e, com eles, produzindo contra-arquivos.

Considerações finais: arquivos sumud

Trabalhar o conceito de arquivo a partir da Palestina é, como lido até aqui, estar com frequência diante de formas contra-arquivísticas. Ou seja, com o uso dos arquivos – tanto os que restaram quanto aqueles feitos pelas instituições coloniais – a partir de uma tática de resistência a um violento e atuante projeto de apagamento não só de imagens, sons e documentos de suportes distintos, mas também de vegetações, paisagens, comidas, cheiros. Uma tática, portanto, que exige uma certa desobediência de como os arquivos costumam ser organizados como enunciados de evidências históricas, uma vez que essas evidências são um campo de disputa simbólica dentro de um sistema colonial. A presença do gesto contra-arquivístico, entendendo-o como uma disposição formal contra-hegemônica, é também o modo como Foucault vai definir a ideia de arquivo como prática de múltiplos e mutantes enunciados, facilmente manipuláveis.

Entre a língua que define o sistema de construção de frases possíveis e o *corpus* que recolhe passivamente as palavras pronunciadas, o arquivo define um nível particular: o de uma prática que faz surgir uma multiplicidade de enunciados como tantos acontecimentos regulares, como tantas coisas oferecidas ao tratamento e à manipulação (...) entre a tradição e o esquecimento, ele faz aparecerem as regras de uma prática que permite aos enunciados subsistir e, ao mesmo tempo, modificarem regularmente. É o sistema geral da formação e da transformação dos enunciados (Foucault, 1986, p. 149-150).

Quando Azza el Hassan constrói um percurso narrativo documental em busca de arquivos desaparecidos colocando na centralidade de sua história o próprio desaparecimento, o enunciado que se produz ressalta essa qualidade lacunar e descontínua do arquivo, presente na acepção foucaultiana do termo, e mais do que isso: desafia frontalmente as sistemáticas políticas de apagamento do opressor em

uma ferramenta de luta, ação, movimento, um *road movie* de arquivos que se deslocam nas infinitas possibilidades de sua (in)existência.

Defendo aqui que essa prática de desobediências às ordens do sistema, no caso de filmes palestinos que lidam com arquivos, está diretamente relacionada ao conceito de *sumud*. A palavra costuma ser apressadamente traduzida apenas como “resistência”, mas suas implicações se estendem para uma forma de compreensão ética do mundo, o que implica não só no resultado de uma prática ensinada e aprendida, como a ideia de “resistência” dá a entender, mas igualmente num *éthos* compartilhado por diferentes gerações. Em artigo sobre como o *sumud* sustenta o cotidiano de crianças e jovens que vivem sob o regime de ocupação colonial de Israel na Jerusalém ocupada, a pesquisadora Muna Muhammad Odeh assim o define:

No imaginário histórico, político e social palestino, a luta, em todas as suas formas, desde as pacíficas até as armadas, está resumida no conceito de Sumud. Embora admita várias traduções, esta palavra árabe significa, literalmente, firmeza, a força e a perseverança constante na luta, ao longo do tempo e em todos os lugares em que vive o povo palestino, seja no exílio ou na Palestina histórica. Segundo Meari (2014:85), “Sumud não é apenas uma habilidade a ser treinada; [também] transcende para se tornar um estado de espírito psicoafetivo e um modo de ser político-ético que integra a cultura pública” (Odeh, 2024, p. 5).

Importante observar que, nesse mesmo texto, Odeh escreve que o *sumud* “cobre um amplo arco de vivências que requerem leitura e análise a partir do mundano, no qual se constroem solidariedades sutis e se mantém a narrativa palestina, o exato inverso do *memoricídio*” (Odeh, 2024, p. 6, grifo da autora). Fala-se aqui de uma experiência vivida que, efetivamente, existe em um movimento a contrapelo de um sistemático projeto de apagamento, existe a partir de um entendimento cotidiano de que toda ação de perseverança é um registro que perdura em suas várias possibilidades de leituras e usos.

Um exemplo notório de como o cinema palestino opera historicamente dentro da lógica contra-arquivística está em um dos poucos filmes palestinos feitos nos anos 1960 que sobreviveram ao extermínio da Naksa. *Al-Quds* (nome árabe para Jerusalém) foi realizado em 1968 pelo fotógrafo e cineasta Vladimir Tamari, que trabalhava, então, para a Agência das Nações Unidas de Assistência aos Refugiados da Palestina no Próximo Oriente (UNRWA). Tamari usa as imagens encomendadas pelas forças coloniais de ocupação da Palestina para produzir um outro registro: “(Tamari) coleta essas imagens e produz por cima delas uma narração que reconduz as sequências filmadas de Jerusalém como algo genuinamente palestino” (Italiano; Almeida, 2024).

Narrar por cima das imagens feitas sob o ponto de vista colonial será apenas uma das várias estratégias usadas pelo cinema palestino a partir do fim dos anos 1960 e, mais intensamente, durante os

anos 1970. Foi nesse período que a Unidade de Cinema Palestino, que depois viria a ser o Instituto do Cinema Palestino, se tornou bastante atuante, a ponto de atrair a atenção de cineastas e equipes de TV que, naquele momento, começaram a criar uma rede de solidariedade à Palestina e aos membros da UCP. Nomes importantes do cinema como Luigi Perelli, Masao Adachi, Nils Vest e Jean-Luc Godard foram conhecer pessoalmente a resistência palestina para filmá-la³. Em 1975, contaminado pelas imagens que chegavam desse território, o crítico Serge Le Péron escreve, na *Cahiers du Cinéma*, que o cinema palestino se alimentava fundamentalmente de uma contra-produção de memória:

Uma memória fragmentada no tempo e no espaço; em pequenos pedaços; fragmentos de filmes; imagens, sons; em caixas pouco identificáveis, etiquetadas pelos outros; espalhadas pelo mundo inteiro: fragmentos de histórias caídos por toda parte, em filmes que precisam ser reunidos-reagrupados-remontados, arquivados. Problema vital. Prova da existência passada, marca da identidade. História. (...) É pouco dizer que o cinema palestino é um cinema de luta; assim como o próprio povo palestino, é sua atitude de luta que lhe dá vida. Os cineastas palestinos são simplesmente confrontados com a seguinte tarefa: (re)construir uma memória de vida e luta que seja mobilizadora, ou seja, motriz para o futuro; um futuro presente no mais profundo de cada palestino, refugiado interno ou externo, de volta; destruir o espaço colonial fabricado na terra da Palestina para construir um espaço aberto a todos os seus habitantes, sem discriminação. Programa de descolonização, de libertação nacional; assim, para os cineastas palestinos: reler e conectar as imagens passadas e presentes em direção a esse objetivo (Le Péron, 1975).

Leia-se: o “problema vital” do cinema palestino sempre foi também a sua “força vital”, uma atitude *sumud* de criação, preservação, mas também de requalificação simbólica dos arquivos na consciência de suas lacunas, fraturas e, sobretudo, consciência de uma qualidade temporal específica, “perturbada”, que insiste em olhar para as imagens sabendo que o mundo ocidental, aquele que definiu uma sequencialidade supostamente evolutiva entre passado, presente e futuro, vira o rosto para elas. No tempo dessincronizado da Palestina, resultado direto do projeto sionista de afirmar que os palestinos “nunca existiram”⁴, o cinema palestino e seus arquivos insubmissos se tornam centrais para pensar práticas contra-arquivísticas em uma estrutura *sumud* de visibilidade.

³ A propósito das imagens criadas por alguns desses nomes internacionais, importante citar que o filme *Recorrências perpétuas* (2016), da diretora palestina Reem Shilleh, é um outro exemplo de produção contra-arquivística em seu gesto de sugerir uma “programação fílmica” a partir de uma montagem temático/formal de cenas filmadas por esses cineastas, ao lado de cenas de filmes palestinos.

⁴ A frase “Eles não existem” foi dita em 1969 pela então primeira-ministra de Israel, Golda Meir, numa afirmação referente aos palestinos, de cunho propositalmente polissêmico, uma vez que a frase pode tanto assumir que o povo palestino nunca existiu naquele território, mas também implica que, ainda que eles possam habitar o território, eles não “existiriam” no sentido de que não teriam uma qualidade “humana” de existir. Mustafa Abu Ali, em 1974, fundador e membro da Unidade de Cinema Palestino, faz um filme em 1974 com esse título: *Eles não existem*, subvertendo a frase de Meir.

Ana Caroline de Almeida

Pesquisadora, professora e curadora de cinema, doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação na Universidade Federal de Pernambuco, com foco em estudos sobre o cinema contemporâneo brasileiro. Ministra oficinas sobre crítica de cinema, curadoria, representação da mulher no cinema e cinema brasileiro contemporâneo e história do cinema brasileiro.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3191-6391>

E-mail: caroline.almeida@gmail.com

Referências

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura, trad. de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CHEIKH, Badra Tanure Amora. **Quando é a Palestina?** O tempo palestino a partir da ficção científica de Larissa Sansour. Dissertação (mestrado em comunicação). Instituto de Artes e Comunicação Social. Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2022.

DAKHLI, Leyla. **Archiving in an age of (counter)revolutions**: The Remaking of the Political in the Arab World. Hal Open Science, London, 2022. Disponível em: <https://shs.hal.science/halshs-03924550/document>. Acesso em: 10 fev. 2025.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana, trad. de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**, trad. de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

HABASHNEH, Khadijeh. **Knights of Cinema**: The Story of the Palestine Film Unit. Suíça: Palgrave Macmillan, 2023.

ITALIANO, Carla; ALMEIDA, Carol. **A Palestina e os arquivos que ardem**. Catálogo Forumdoc 2024. Belo Horizonte, 2024. Disponível em: <https://www.forumdoc.org.br/ensaios/a-palestina-e-os-arquivos-que-ardem>. Acesso em: 30 nov. 2024.

LE PÉRON, Serge. Sobre o cinema palestino. **Cahiers du Cinéma**, fev./mar. de 1975, edição 256.

MEARI, Lena Mhammad. **Sumud: A Philosophy of Confronting Interrogation**. Tese (doutorado em filosofia). University of California Davis, 2011.

MORENO, Daniel. **Uma introdução ao cinema militante palestino**. Disponível em: <https://anovademocracia.com.br/uma-introducao-ao-cinemamilitante-palestino/>. Acesso em: 25 nov. 2024.

ODEH, Muna Muhammad. **Interdição da infância e vigilância na vida de crianças palestinas e o projeto colonial de Israel**. Cadernos de Campo (São Paulo - 1991), São Paulo, Brasil, v. 33, n. 1. Disponível em: <https://revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/223379>. Acesso em: 10 fev. 2025.

SAID, Edward. **After the Last Sky**: Palestinian lives. Nova York: Columbia University Press, 1999.

WESTMORELAND, Mark R.. **Time Capsules of Catastrophic Times**. In: The Arab Archive: Mediated Memories & Digital Flows, D. Della Ratta, S. Haugbolle, & K. Dickinson, eds. Institute of Network Cultures, Theory on Demand Series, 2020.

Recebido em: 20 de março de 2025.

Aprovado em: 26 de abril de 2025.

Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Attribution Non-Commercial (CC-BY-NC 4.0), que permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, e embora os novos trabalhos tenham de lhe atribuir o devido crédito e não possam ser usados para fins comerciais, os usuários não têm de licenciar esses trabalhos derivados sob os mesmos termos.