

Arquivar é resistir

Entrevista com Rana Anani

Archiving Is resisting

Interview with Rana Anani

Andréa França

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Comunicação

Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Ana Caroline de Almeida

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Programa de Pós-Graduação em Comunicação

Recife, PE, Brasil

Curadora, escritora e pesquisadora palestina, Rana Anani tem desenvolvido uma trajetória marcada pela reflexão sobre as relações entre arte, arquivo, memória e solidariedade, atuando em instituições centrais da vida cultural palestina, como o Museu Palestino e a Bienal Internacional de Qalandiya. Tomando como ponto de partida o artigo *Arquivos insurgentes: cinema palestino e solidariedade* (*Insurgent Archives: Palestinian Cinema and Solidarity*), publicado originalmente pela revista *Senses of Cinema* e traduzido para o português por Andréa França e Ana Caroline de Almeida para este número da **ALCEU**, as entrevistadoras propõem um diálogo¹ que expande as questões levantadas pela autora sobre cinema, memória, solidariedade e preservação. Com generosidade e abertura ao debate, Anani discute os desafios contemporâneos dos arquivos palestinos, as disputas em torno da soberania arquivística na era digital, a circulação e a destruição de imagens em tempos de genocídio, bem como o papel do cinema na mobilização dos arquivos como evidências históricas e, ao mesmo tempo, espaço de imaginação e fabulação de futuros possíveis para a Palestina.

¹ Entrevista feita por e-mail em maio-junho de 2026.

É esse deslocamento do arquivo – de repositório do passado à prática viva de resistência política, projeção de futuros possíveis e solidariedade – que conduz a conversa a seguir.

Ao longo do artigo, você propõe a noção de "arquivo insurgente" para pensar o cinema palestino para além de uma concepção tradicional de arquivo como simples repositório do passado. O arquivo aparece como uma estrutura móvel, dispersa e constantemente ameaçada, mas também como uma prática potente e ativa de resistência política e produção de memória. Como essa ideia de "arquivo insurgente" redefine, para você, as relações entre cinema, história e luta anticolonial palestina? Quais são os elementos que distinguem esse tipo de arquivo – em termos de forma, circulação e função – dos modelos arquivísticos mais convencionais?

Rana Anani: Acredito que manter arquivos sob o colonialismo é uma forma de resistência, mas a questão-chave é: como? É por isso que proponho refletir a partir da noção de "arquivos insurgentes", não apenas em relação ao cinema, mas também a outros aspectos da história palestina. Há, pelo menos, oito décadas, a insurgência tem sido a realidade para os palestinos: resistir à limpeza étnica e ao apagamento contínuo sob muitas formas. Portanto, "insurgência" também deve definir o *status* dos arquivos palestinos, que, assim como o povo, são alvo de apagamento.

Desse modo, em meio à permanência da ocupação, vejo essa insurgência não apenas como uma forma de proteger registros, mas como um agenciamento diante da aniquilação. Para sobreviver em condições coloniais, os arquivos devem ser mantidos na clandestinidade, como a própria resistência, ou multiplicados e dispersos. Arquivos centralizados, como tem sido o caso ao longo da história, são um alvo fácil.

Em meio à ocupação em curso, imagino os arquivos palestinos, incluindo filmes, sendo reproduzidos em múltiplas cópias e formatos, descentralizados, digitalizados e dispersos ao redor do mundo. Também imagino esses gestos sendo realizados não apenas por palestinos, mas também por indivíduos e coletivos alinhados à luta palestina, sejam coletivos artísticos ou grupos de solidariedade, levando em consideração que muitos arquivos que sobrevivem hoje eram mantidos por pessoas que se empenharam em colecioná-los. Paralelamente, rastrear as histórias desses arquivos torna-se essencial e deve ser integrado aos próprios registros arquivísticos, como uma forma não convencional de produção de memória e parte da narrativa.

Embora seja relativamente fácil fazer cópias e divulgar documentos, no caso do cinema é mais complicado por questões de direitos autorais. Mas os direitos autorais, neste momento de genocídio, deveriam, certamente, servir à ética da resistência e da insurgência, e a reflexão sobre eles deveria basear-se nos bens comuns e na comunhão; pode-se pensar nesse processo à luz da unidade cinematográfica da OLP, que

reproduzia cada filme em 70 cópias e as distribuía globalmente para sindicatos, ativistas e grupos de apoio. O objetivo, então, era narrar a história a partir de uma perspectiva palestina. Os ativistas podiam acrescentar suas próprias traduções ou introduções, ajudando os filmes a alcançar públicos globais mais amplos e, ao mesmo tempo, contribuindo para a história. Acho que é nisso que penso quando falo em “arquivos insurgentes” e na necessidade de nos mantermos fiéis à nossa agência política, em vez de adotarmos uma voz vitimizada.

Há uma assertiva de Edward Said em que ele diz que os palestinos vivenciam cotidianamente um tempo "disperso, descontínuo, marcado pelos arranjos artificiais e imposições do espaço interrompido ou confinado, pelos deslocamentos e ritmos não sincronizados". Assim como o tempo, poderíamos dizer que o arquivo palestino vive também essa condição de existir num modo “perturbado”?

Rana Anani: Sem dúvida, acredito que os arquivos estão intimamente ligados às vidas das pessoas a quem pertencem e enfrentam as mesmas condições. Se as pessoas são vítimas de limpeza étnica, os arquivos também são vítimas de limpeza étnica. Se as pessoas são despossuídas e empurradas para a diáspora, seus arquivos também são empurrados para a diáspora. Se elas são presas, os arquivos compartilham desse destino. E, se as pessoas resistirem à opressão, seus arquivos também devem estar preparados para resistir.

Durante anos, os palestinos se dedicaram a criar arquivos e museus como forma de proteger sua narrativa histórica e identidade. E desde os Acordos de Oslo, e a ilusão de construir um Estado palestino, os palestinos ficaram ainda mais entusiasmados em criar museus. Em 2014, enquanto trabalhávamos no Museu Palestino, contabilizamos 56 museus em atividade na Palestina Histórica, cinco em Gaza e dois na diáspora.

No entanto, a campanha genocida de Israel em Gaza e a aceleração da limpeza étnica em toda a Palestina Histórica, somadas à longa trajetória da história, nos obrigam a reexaminar a estrutura dos museus e arquivos remanescentes. Devemos considerar sua resiliência e capacidade de preservar a narrativa contra o apagamento, mas também ponderar se instituições centralizadas continuam relevantes quando tanto o povo quanto sua história estão sob ameaça direta.

Um dos aspectos fortes do texto é mostrar que a solidariedade internacional não operou apenas no plano simbólico ou político, mas também como uma verdadeira infraestrutura material de preservação, circulação e sobrevivência das imagens palestinas. Redes militantes, festivais, coletivos e ativistas em diferentes países acabaram funcionando como guardiões desses filmes desaparecidos. Como você compreende hoje o papel da solidariedade na constituição e continuidade desses arquivos? De que maneira essas redes transformaram a própria história do cinema palestino?

Rana Anani: As redes internacionais de solidariedade têm desempenhado um papel crucial no resgate de partes dos arquivos palestinos perdidos, especialmente no cinema, como discuto no ensaio, mesmo que de forma não intencional. Essas redes preservaram, por exemplo, cópias de filmes saqueadas de Beirute após a invasão israelense de 1982. Encontrar esses filmes em diferentes lugares, com legendas ou introduções em novos idiomas, ajudou a traçar sua jornada de Beirute para outros cantos do mundo, o que, para mim, é uma parte essencial da história do arquivo e da nossa história. As redes de solidariedade ajudaram, assim, a recuperar a narrativa palestina diante do apagamento.

Esses filmes que conseguiram sobreviver também servem como rico material para espreitar o passado, a fim de contemplar o presente e imaginar o futuro. Eles destacam o trabalho da unidade de cinema da OLP na década de 1970 e os esforços pioneiros de diretores, como Mustafa Abu Ali, não apenas na produção cinematográfica, mas também no ativismo e na forma de pensar em conexão e solidariedade. Esses filmes também lançam luz sobre a luta passada contra o colonialismo e revelam muitas verdades duras, como a repetição de eventos na história e o desamparo ou as posições neutras da comunidade internacional, o que nos traz a este momento da história, enquanto o genocídio continua em Gaza e a limpeza étnica se estende ao Líbano.

Seu artigo evidencia como, entre as décadas de 1960 e 1980, a circulação dos filmes palestinos dependia de redes físicas de militância, cineclubes, festivais e organizações políticas transnacionais. Hoje a circulação das imagens ocorre em um ecossistema marcado por plataformas digitais, algoritmos e novos regimes de visibilidade e censura. Como você avalia essa transformação? As plataformas digitais ampliam as possibilidades de preservação e circulação dos arquivos palestinos ou produzem outras formas de controle, apagamento e vulnerabilidade?

Rana Anani: Hoje, as circunstâncias são radicalmente diferentes daquelas da década de 1970. Entramos em uma era marcada pelo genocídio sob as condições do capitalismo contemporâneo e da ordem neoliberal. Compreender essa transformação é essencial para agir de maneira eficaz. A digitalização tem contribuído significativamente para a proteção dos materiais de arquivo e para a ampliação de sua circulação, desde que esses registros e filmes não permaneçam confinados a servidores institucionais. No entanto, muitos arquivos palestinos ainda não foram digitalizados, e muitos dos que já foram digitalizados permanecem restritos a servidores locais. Embora haja uma crescente conscientização sobre a necessidade de tornar esses materiais públicos, é preciso mais para distribuí-los amplamente por todos os meios, incluindo redes de solidariedade

e servidores. Portanto, redes e servidores digitais alternativos são essenciais, e há algumas pequenas iniciativas nesse campo.

Por outro lado, nos últimos anos, cineastas, filmes e imagens em Gaza vêm sendo destruídos em um ritmo cada vez mais acelerado. Ao mesmo tempo, novos filmes e imagens continuam a ser produzidos e difundidos globalmente por meio de plataformas digitais. As redes sociais têm desempenhado um papel fundamental nessa circulação, mas muitos vídeos e registros audiovisuais também foram apagados em decorrência das políticas de censura e das restrições impostas pela Meta e por outras empresas de tecnologia a conteúdos palestinos e seus criadores de conteúdo. Israel também está atacando jornalistas e criadores de conteúdo não apenas digitalmente, mas pessoalmente, e até o momento mais de 260 jornalistas palestinos foram mortos em Gaza.

Trabalhando no Instituto de Estudos Palestinos, fiz parte de um projeto que documentava o apagamento cultural em Gaza. Para esse projeto, entrevistamos cineastas que permaneceram em Gaza e registramos seus depoimentos por meio de vídeos e outros meios. Também baixamos vídeos relevantes provenientes de Gaza, percebendo que muitos estavam sendo apagados instantaneamente pela *Meta*. Isso exigia infraestrutura, como servidores, e não foi uma tarefa fácil. Posso dizer que algum trabalho foi feito, mas era necessário muito mais. Muitas imagens já foram excluídas e podem estar perdidas para sempre.

No encerramento do artigo, você convoca artistas e trabalhadores da cultura a participarem ativamente da construção e da preservação desses arquivos insurgentes. Quais formas concretas de atuação lhe parecem mais urgentes em meio à situação crítica de crise humanitária, deslocamento forçado da população, destruição massiva e operações militares que persistem apesar das tentativas de cessar-fogo?

Rana Anani: Em primeiro lugar, tenho reservas quanto ao uso do termo "cessar-fogo", pois ele sugere paridade entre as duas partes, o que não é o caso. Os esforços devem ser direcionados para pôr fim ao genocídio, o que, infelizmente, não está acontecendo. Além disso, a limpeza étnica vem se acelerando em outras partes da Palestina Histórica. Nessas circunstâncias, são necessárias plataformas digitais alternativas e mais esforços de solidariedade na área do arquivamento e da divulgação de materiais em nível mundial. É crucial também digitalizar materiais antigos não digitais e transferi-los de servidores locais para domínios mais acessíveis. A digitalização exige recursos significativos, dos quais os palestinos e as instituições palestinas muitas vezes carecem.

Também é importante destacar que muitos arquivos físicos na Palestina se mantêm reunidos em locais centralizados e, portanto, estão sob ameaça. As pessoas estão mais conscientes disso agora, embora não

totalmente e nem em todos os níveis. Algumas organizações não governamentais vêm buscando encontrar uma solução; portanto, existem iniciativas que têm contribuído nesse sentido. Ainda assim, é necessário muito mais, e muito ainda precisa ser feito.

Quando a antropóloga Lila Abu-Lughod escreve que “o que os arquivos são ou deveriam ser no caso de um povo disperso sem arquivo estatal, sequer um estado (...) são questões duras”, nos perguntamos em que medida você percebe a disputa pelo conceito de arquivo como um mote fundamental nas práticas artísticas palestinas – no cinema e mesmo nas artes visuais? Perguntamos isso porque existem cineastas palestinos contemporâneos que vêm intensa e densamente criando estratégias de ativação dos arquivos. Filmes como *Recordação* e *A Fidai Film*, ambos de Kamal Aljafari, *Partition*, de Diana Allan, rasuram, rabiscam e reenquadram arquivos coloniais. Outras realizadoras, como Jumana Manna e Larissa Sansour, buscam os arquivos para criar encenações a partir deles. A pesquisadora Gil Z. Hochberg vem usando alguns desses artistas para trabalhar a ideia de que esse cinema contemporâneo palestino usa os arquivos não apenas como atestado de um passado documentado, mas sobretudo como exercício de imaginação de futuro. Você compartilha dessa análise?

Rana Anani: Na prática artística, os arquivos têm sido utilizados de diversas maneiras no cinema palestino. Muitos filmes se concentraram na própria condição dos arquivos, como é o caso da obra de Azza El Hassan, ou na exclusão deliberada dos palestinos da história como forma de censura, bem como na resiliência palestina diante desse apagamento, como em *Recordação*, de Kamal Aljafari. Outros cineastas, como Mohanad Yaqoubi, por sua vez, celebraram a era das unidades cinematográficas militantes e da solidariedade, tomando-a como um convite para repensar as formas de fazer cinema hoje.

É sempre interessante voltar ao passado para imaginar o futuro. Interpretei *No futuro, comíamos da melhor porcelana*, de Larissa Sansour, como uma crítica ao momento presente a partir da perspectiva do futuro. Essa dimensão torna-se ainda mais evidente na obra de Basma Alsharif, que recorre aos arquivos para mostrar como a história se repete. Ao assistir hoje a filmes anteriores da diretora em meio a eventos genocidas, como *O', Persecuted*, baseado em *Our Small Houses* (1974), de Kassem Hawal, é impossível não sentir um profundo desconforto. O cinema que se opôs ao colonialismo no passado é agora revisitado em um presente no qual a situação se agravou ainda mais, confrontando-nos com um genocídio que ninguém parece capaz de impedir. Assistimos ao desenrolar da violência genocida em Gaza e no sul do Líbano sem conseguir intervir para detê-la. Nesse contexto, o arquivo passa a falar da apatia e da recorrência de imagens às quais estamos gradualmente nos acostumando.

A história se repete. O cinema pode imaginar um futuro ao mostrar essa repetição e perguntar: o que teria de mudar para que ela terminasse? Imaginar o futuro por meio do cinema não é uma fantasia utópica. É um ato político e uma insistência na possibilidade de um futuro em que uma Palestina livre esteja no centro da imaginação política, desde que sejamos capazes de lidar com o presente.

Em seu último livro, *Um cativo apaixonado (1986)*, Jean Genet relata o depoimento de um combatente palestino sobre o desconforto que os palestinos sentiam em relação a alguns jornalistas estrangeiros que iam filmar os *fedayeen* a partir de uma leitura ainda muito ocidentalizada da questão palestina, embora muitos deles fossem solidários à causa e embora essas imagens sejam hoje importantes para a reconstituição daquele período. Partindo da provocação desse combatente, gostaríamos de levantar uma outra questão: diante da importância histórica e política desses materiais, não seria um dos maiores gestos contemporâneos de solidariedade à Palestina a mobilização internacional pela recuperação dos arquivos da Unidade de Cinema Palestino, que permanecem sob controle israelense?

Rana Anani: Concordo que essa pressão é crucial, mas, infelizmente, nem a comunidade internacional nem os movimentos globais de solidariedade a exerceram até o momento. No entanto, qualquer iniciativa nesse sentido deve ser acompanhada de um plano que defina como esses arquivos seriam fisicamente devolvidos, onde seriam preservados e de que forma seriam digitalizados. Vimos prisioneiros palestinos serem libertados apenas para se tornarem alvo de ataques e serem mortos pouco tempo depois. Da mesma maneira, esses arquivos, uma vez devolvidos, poderiam voltar a ser perdidos em decorrência de ataques, mas também por falhas administrativas ou burocráticas. Considerar esses aspectos nos permite compreender o que realmente significa pressionar por sua restituição. Pensar nas condições de sobrevivência desses arquivos após sua devolução é fundamental para o êxito desse esforço.

Uma das questões centrais para os artistas contemporâneos — não apenas palestinos — diz respeito ao destino de seus filmes e arquivos produzidos em ambiente digital, em um contexto no qual os suportes físicos se tornaram cada vez menos relevantes. No caso palestino, essa questão adquire contornos particulares, uma vez que as infraestruturas digitais que hoje concentram arquivos e dados audiovisuais — nuvens, servidores e plataformas de armazenamento — são controladas por grandes corporações tecnológicas frequentemente envolvidas em relações econômicas, militares e políticas com o Estado de Israel. Como você tem acompanhado esse debate? Que impactos essa situação produz nas discussões sobre memória, soberania e preservação do cinema palestino?

Rana Anani: Estou ciente de que há uma preocupação crescente de que armazenar filmes em grandes serviços comerciais de computação em nuvem, como *Google Drive* ou *Dropbox*, não seja uma opção neutra nem segura. Essas plataformas operam segundo suas próprias regras, podem remover conteúdos que considerem inadequados e estão submetidas a legislações e governos que, com frequência, censuraram conteúdos e narrativas palestinas. Como vimos no caso da censura sistemática da Meta a conteúdos palestinos, há razões suficientes para acreditar que arquivos audiovisuais armazenados nesses servidores possam ser excluídos, bloqueados ou denunciados.

A era digital não resolveu o problema do arquivamento palestino; ela o transformou. A questão central já não é apenas como preservar um filme, mas onde preservá-lo. Memória, soberania e preservação são inseparáveis de questões relacionadas à criptografia, aos protocolos de distribuição e às alianças geopolíticas das grandes empresas de tecnologia. Para os artistas palestinos, a escolha de uma plataforma de armazenamento é também um ato político, sobretudo quando se trata de buscar alternativas a essas infraestruturas dominantes.

Andréa França

*Professora Associada do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM)
e do curso de Estudos de Mídia do Departamento de Comunicação da PUC-Rio.*

<https://orcid.org/0000-0003-3292-7524>

E-mail: andreafranca@puc-rio.br

Ana Caroline de Almeida

Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM), Universidade Federal de Pernambuco (UFPE),

Recife, PE, Brasil

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

E-mail: caroline.almeida@gmail.com

Esta entrevista é publicada 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.