

ESCAVAR ENTRE ESPÓLIOS E RUÍNAS: CINEMA NO EXÍLIO E A BUSCA PELOS ARQUIVOS AUDIOVISUAIS PALESTINOS CONTRA O MEMORICÍDIO

DIGGING AMONG LOOT AND RUINS: CINEMA IN EXILE AND THE SEARCH FOR PALESTINIAN AUDIOVISUAL ARCHIVES AGAINST MEMORICIDE

Isabella Almeida de Abreu Aquino¹

Resumo: Este artigo reflete sobre as tentativas de expropriação, espólio e apagamento de signos da memória e arquivos audiovisuais da população autóctone árabe-palestina. Entre as décadas de 1960 e 1980, artistas e cineastas palestinos exilados na Jordânia e, posteriormente, no Líbano, engajaram-se na produção de um cinema revolucionário e reuniram esforços para que a memória palestina não fosse perdida; vastos arquivos audiovisuais de valor imensurável se constituíram no período. Após a invasão israelense em Beirute em 1982, estes filmes permaneceram perdidos por mais de três décadas. Busco mapear as tentativas de recuperação dos vestígios e fragmentos deste enorme arquivo pelas novas gerações de cineastas palestinos, até a descoberta final de que estes e outros artefatos e bens culturais foram pilhados e permanecem até hoje sob administração colonial de Israel.

Palavras-chave: Memória; Cinema palestino; Arquivos; Guerra do Líbano.

Abstract: This article reflects on the attempts to expropriate, plunder and erase signs from the memory and audiovisual archives of the indigenous Arab-Palestinian population. Between the 1960s and 1980s, exiled Palestinian artists and filmmakers, in Jordan and, later, in Lebanon, engaged in the production of revolutionary cinema and joined forces so that Palestinian memory would not be lost; vast audiovisual archives of immeasurable value were constituted in the period. With the Israeli invasion of Beirut in 1982, these films remained lost for more than three decades. I seek to map the attempts to recover the remains and fragments of this enormous archive by new generations of Palestinian filmmakers, until the final discovery that these and other artifacts and cultural assets were looted and remain under Israeli colonial administration to this day.

Keywords: Memory; Palestinian cinema; Archives; Lebanon war.

1. Mestranda em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (PPGAS/USP) e bacharel em Ciências Sociais pela mesma instituição. Desenvolve a pesquisa “Memórias palestinas: práticas sonoras de um exílio existencial”, fomentada pela FAPESP. Contato: isabella.almeida.aquino@gmail.com. Link do Lattes: lattes.cnpq.br/6831828567654955. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6309-7274>.

Eu não encontrei nada além de imagens desbotadas. Mas eu imaginei... imaginei que dentro do filme havia outro filme. Eu imaginei por alguns segundos que a derrota cessa e as vítimas vencem. O exilado retorna à casa...

Azza El Hassan – *Kings & Extras: Digging for a Palestinian Image* (2004)

O artista plástico, crítico e historiador da arte palestina, Kamal Boullata (2009: 36, tradução própria) afirma que os artistas palestinos são “Tal como a *tillandsia*, a planta aérea que não precisa de solo para viver e florescer – por ser resistente e sem raízes, cresce em ramos de árvores e rochas extraíndo os seus nutrientes e umidade da atmosfera”². À sua metáfora botânica, Boullata acrescenta que, embora dispersos e vivendo nas mais diferentes regiões do mundo, os artistas palestinos encontram-se através de sua arte, como vozes individuais que ressoam em coro as diferentes maneiras de se viver a experiência palestina. O desenraizamento vivido pelo povo palestino após 1948 permeou as maneiras de ser, estar e relacionar-se no mundo, foi o “ano de ruptura traumática na continuidade do espaço e tempo históricos na história palestina” (Nur Masalha, 2012: 3). No entanto, a violência colonial israelense não foi capaz de impôr invisibilidade e nem de impedir o florescimento artístico, intelectual e a articulação política dos palestinos no exílio e dos que permaneceram na terra ocupada.

Após a *Nakba* em maio de 1948, o tecido social palestino foi gravemente ferido – 800.000 palestinos foram expulsos de suas terras, tornaram-se exilados, refugiados ou foram deslocados internamente, 531 vilarejos completamente destruídos, outros 31 sofreram massacres pelas milícias sionistas e 11 bairros urbanos foram despovoados (Ilan Pappé, 2006: XIII). Aqueles que se exilaram, não deixaram de nutrir, dia após dia, o desejo de retorno ao seu país. A década de 1960 foi marcada por novas tendências e engajamentos políticos das comunidades palestinas, especialmente encabeçados pela Organização pela Libertação da Palestina (OLP) – o desejo por uma pátria liberta assumiu a forma de resistência revolucionária.

A produção audiovisual palestina floresceu a partir de 1968 até os primeiros anos da década de 1980. Os palestinos exilados na Jordânia e no Líbano engajaram-se em um cinema revolucionário, teceram redes transnacionais de solidariedade, reuniram esforços contínuos para construção de bibliotecas, coleções e arquivos, por meio de instituições como *Palestine Film Unit/ Palestinian Cinema Institute, Palestine Research Center, Cultural Arts Section e Institute for Palestine Studies*, no intuito de não deixar se dissipar a herança cultural e a memória em constante perigo de apagamento, e guardar para as gerações palestinas futuras o registro de que lutaram. No entanto, a profusão de arquivos produzidos e reunidos neste período permaneceu por mais de três décadas perdida, após a invasão israelense no Líbano

2. “Like the *tillandsia*, the air plant that needs no soil to live and flower – for tough and rootless, it grows on tree branches and rocks extracting its nutrients and moisture from the atmosphere.”

em 1982, quando bombardeios e massacres obrigaram palestinos e palestinianas a realizar outro fluxo forçado.

Esse artigo busca investigar as dinâmicas de perda e recuperação dos arquivos audiovisuais espoliados da Organização para a Libertação da Palestina (OLP) por Israel, em Beirute, na década de 1980. A primeira parte do texto está dedicada a uma investigação acerca da estrutura organizacional da OLP no Líbano, no que tange aos seus departamentos e instituições dedicados à pesquisa e produção artística, procurando compreender quais atividades e agendas estavam sendo desenvolvidas até 1982 e porquê os arquivos espoliados representam uma perda irreparável para os palestinos.

A segunda parte busca traçar as rotas que os cineastas e pesquisadores palestinos contemporâneos Azza El Hassan, Bashar Shammout e Mohanad Yaqubi percorreram para recuperar alguns vestígios dos arquivos perdidos, engajados em projetos de restauração, conservação e digitalização. A ideia de memoricídio, mobilizada durante a terceira parte desse texto, especialmente a partir de Nur Masalha, será utilizada para lançar luz aos mecanismos de apagamento, censura, controle e restrição que o projeto colonial sionista impõe sobre os materiais confiscados nos Arquivos das Forças de Defesa e do Estabelecimento de Defesa de Israel (IDFA), desvelados por Rona Sela, a pesquisadora que pôde ter acesso aos arquivos espoliados e confirmar que estavam sob o domínio de Israel.

O tema da memória continua sendo inescapável para se abordar a experiência palestina. Em 2014, a jornalista e ativista Soraya Misleh de Matos (2014) publicava na edição de número 3 da Revista Malala o escrito “Contra a limpeza étnica do povo palestino, memória e história” em contexto da ofensiva de Israel na Faixa de Gaza em 8 de julho daquele ano, resultando na morte de 2.251 pessoas. Dez anos depois, assistimos um novo ataque à Gaza e à Cisjordânia, agora com um potencial de destruição e de tecnologias para a morte sem precedentes. É nesse sentido que a *Nakba* não se encerra em 1948. O bombardeamento de universidades, escolas, bibliotecas, hospitais, mesquitas, casas e o encarceramento, sequestro e assassinato de jornalistas, ativistas, escritores, artistas, professores, homens, mulheres e crianças deflagram as tentativas de completo eclipsamento da vida palestina. Esse artigo trata sobre as tentativas constantes dos palestinos de não deixar que a memória se perca, e da defesa obstinada de um povo autóctone pelo direito de retornar à sua terra.

Cinema no Exílio e seus Arquivos: De Amã à Beirute (1968-1982)

Ao final da década de 1960, o cinema palestino adentrou outros regimes de produção e visibilidade. O movimento chamado de “Cinema no Exílio”, considerado como o Terceiro Período do Cinema Palestino³, emergiu após a traumática derrota árabe na

3. Segundo George Khleifi e Nurith Gertz (2008) a história do cinema palestino pode ser dividida em quatro momentos: O início (1935-1948); A Época do Silêncio (1948-1967); O Cinema no Exílio (1968-1982); O Retorno para casa (1980- até o presente).

Naksa (ou Guerra dos Seis Dias), quando, em 1967, Israel tomou posse de Jerusalém Oriental, Cisjordânia, Faixa de Gaza, Península do Sinai, Fazendas de Shebaa e Colinas de Golã, e se encerra com a invasão israelense do Líbano em 1982 (Nurith Gertz; George Khleifi, 2008). Sucessor da “Época do Silêncio” (1948–1967), o período de “Cinema no Exílio” (1969-1982) estava inserido em um contexto de enfraquecimento da ideologia pan-arabista. Ele nasce, portanto, intimamente conectado aos movimentos palestinos revolucionários.

A produção cinematográfica se configurou como ferramenta da luta política e extensão da resistência armada (Abu Luqman El Foul, 2022), fomentada especialmente pela Organização pela Libertação da Palestina (OLP), comandada na época por Yasser Arafat⁴, fundador e líder do Fatah [Movimento de Libertação Nacional da Palestina]. A imagem do *fedayeen* – o combatente, guerrilheiro – substituiu a imagem do palestino refugiado, retratado por produções audiovisuais anteriores, como as feitas pelo Departamento Audiovisual da UNRWA (*United Nations Relief and Works Agency for Palestine Refugees in the Near East*), apenas como objeto de caridade, destituído de sua agência e subjetividade.

A OLP, neste período, além de direcionar seus recursos para áreas como saúde, desenvolvimento econômico, trabalho, educação e direitos humanos⁵, ofereceu suporte financeiro para artistas e pesquisadores, visando a criação de institutos e entidades capazes de produzir, reunir, conservar e investigar tradições e heranças palestinas nos âmbitos artístico, político, social e cultural. Cheryl Rubenberg (1986: 69-70), que realizava pesquisa sobre a questão palestina no Líbano entre maio e junho de 1982, descreve detalhes sobre a disposição infraestrutural da Organização durante o período. Rubenberg afirma que a OLP contava com o *Departamento de Informação e Cultura*, criado em 1965 e respaldado formalmente a partir de 1978, estruturado em algumas subdivisões: Artes e Cultura Nacional, Centro de Pesquisa, Instituição de Cinema Palestino, Artes Plásticas, Grupo de Dança Folclórica Palestina, Artes Gráficas, Associação de Teatro e Artes Populares Palestinas, Fotografia e Exposição.

Um exemplo das atividades desenvolvidas de maneira coletiva pelas instituições da OLP era a alfabetização e profissionalização das mulheres nos campos de refugiados. O Departamento Social da PRCS (*Palestine Red Crescent Society*) possuía cinco centros de formação profissional que ofereciam às mulheres o aprendizado de linguagens, datilografia, costura e do bordado tradicional palestino. Chamado de *Tatreez*⁶, o bordado palestino era

4. Arafat comandou a OLP por 35 anos, de 1969 até o ano de sua morte, em 2004.

5. *Palestine Red Crescent Society* [جمعية الهلال الأحمر الفلسطيني], fundada em 1965 em um campo de refugiados na Jordânia pelo médico Fathi Arafat, responsável até os dias de hoje por oferecer cuidados médicos dentro do território palestino e fora dele; a SAMED – *Palestine Martyrs Works Society* [جمعية أعمال شهداء فلسطين], uma instituição responsável por amparar financeiramente a família de pessoas martirizadas; a *General Union of Palestinian Women* [الإتحاد العام للمرأة الفلسطينية], criada em 1965, em Jerusalém, para emancipação, participação e garantia dos direitos das mulheres palestinas.

6. Sobre o *Tatreez*, chamado também de *Fallahi Tatreez*, um importante aspecto dos saberes tradicionais palestinos, ver: Widad Kamel Kawar & Tania Tamari Nasir (2019) “*Palestinian Embroidery: Traditional Fallahi cross-stitch*”.

ensinado como uma forma de recuperação e transmissão cultural, mas também de renda e liberdade financeira para as famílias palestinas; um trabalho investigativo desenvolvido pela Divisão de Artes e Cultura Nacional buscava catalogar os bordados provenientes das diferentes regiões da Palestina. Uma fábrica de bordado fora estabelecida em Beirute pela SAMED (*Palestine Martyrs Works Society*): as mulheres utilizavam padrões dos bordados de vestidos palestinos tradicionais muito antigos como modelo para costurar suas novas peças. Cerca de 30 mulheres trabalhavam diretamente na fábrica e outras 3 mil trabalhavam de suas casas. Essa atividade envolvia de maneira transdisciplinar instituições de pesquisa, educação, produção e desenvolvimento econômico.

O fazer cinematográfico neste contexto tornou-se, pela primeira vez na história palestina, uma ferramenta, um projeto coletivo daqueles que se encontravam no exílio, peça fundamental do movimento revolucionário recrudesciente – um cinema de exilados que buscavam tomar para si o direito de narrativa, como afirma Geraldo Campos (2019: 38): “Um cinema começaria na revolução e um povo começaria naquele cinema”. Em 1968, do encontro dos cineastas Hani Jawhariyyeh (1939-1976), Mustafa Abu Ali (1940-2009) e Sulafa Jadallah (1941-2002) nasceu a *Palestine Film Unit*⁷ (PFU) em Amã, na Jordânia, parte do *Departamento de Informação e Cultura*. Inicialmente focada nas produções fotográficas e, posteriormente, cinematográficas, a PFU foi peça-chave na história audiovisual da Palestina. No entanto, pouco tempo depois de sua fundação, desenrolou-se na Jordânia o evento que ficou conhecido como Setembro Negro, as tentativas do exército jordaniano de combater os grupos de guerrilha e a OLP, entre setembro de 1970 a julho de 1971. Os palestinos que se encontravam exilados na Jordânia passaram novamente por um deslocamento forçado. A OLP foi expulsa, a PFU deslocou-se de Amã para Beirute e ganhou um novo nome: *Palestinian Cinema Institution* (PCI), inaugurando uma nova fase no período de Cinema no Exílio.

No Líbano, país de maior abertura política e diversidade sociocultural, a Organização pôde se restabelecer. Na capital outras instituições de pesquisa, arte e desenvolvimento já existiam e permaneciam em funcionamento. A *Cultural Arts Section*⁸, fundada no ano de 1965 em Beit Hanina, Jerusalém, pelo artista, historiador e cineasta Ismail Shammout na estrutura do *Departamento de Informação e Orientação Nacional* da OLP (posteriormente nomeado de *Departamento de Informação e Cultura*) havia sido deslocada em 1967 para a capital libanesa, local em que Shammout pôde produzir centenas de pôsteres, materiais

7. Optei por manter em inglês no corpo do texto os nomes das principais instituições de cinema e pesquisa, assim como estão em seus sites oficiais e na maior parte das produções acadêmicas sobre o tema; nas notas de rodapé estarão as respectivas traduções em português e o nome original em árabe entre colchetes – Unidade de Cinema Palestino [وحدة الفيلم الفلسطيني]

8. A Enciclopédia Interativa da Questão Palestina utiliza a nomenclatura “*Artistic Culture Section*”, cf: <https://palquest.org/en/highlight/10528/palestinian-poster>. Acesso em: 18 de abril de 2024.

gráficos, metragens, cartazes e obras artísticas, e reunir um arquivo multimídia de escritos, filmes, canções e fotografias (Bashar Shammout, 2023: 16).

O *Palestine Research Center* (PRC)⁹, estabelecido em 1965 em Beirute por Fayez Sayigh, foi uma das maiores instituições de ensino e pesquisa da OLP, ganhou força sob o comando de Anis Sayigh (1966–1977), sendo posteriormente administrado pelo poeta Mahmud Darwish (1977–1978) e Sabri Jiryis (1978–1982) (Sela, 2018a: 204). Ocupou seis andares em um edifício localizado na Rua Colombani no bairro de Al Hamra, empregou entre 40 e 80 pesquisadores, responsáveis pela publicação de mais de 400 obras e pela redação do jornal mensal *Shu'un Filastiniyya* [Assuntos da Palestina]. O PRC foi responsável pela construção e manutenção de um vasto arquivo, composto por mapas e fotografias raras, uma coleção de microfilmes e uma biblioteca com mais de 25 mil volumes em árabe, inglês e hebraico (Jonathan Gribetz, 2017).

Em Beirute estava também o *Institute for Palestine Studies* (IPS)¹⁰, estabelecido em 1963 pelos intelectuais palestinos Walid Khalidi, Constantine Zurayk e Burhan Dajani. Ainda que abertamente declarado sem vinculação política e como uma organização sem fins lucrativos, o IPS tinha alguns objetivos bastante semelhantes a outras instituições da OLP: desafiar o monopólio e a hegemonia narrativa de Israel acerca da “questão Israel-Palestina”, preservar, desenvolver e disseminar a história por meio de coleções documentais e arquivos, bibliotecas, investigação e produção científica. Durante a década de 1970, o IPS se consolidou e estruturou seus projetos a partir de um Comitê de Investigação subdividido em quatro Departamentos de Pesquisa: Assuntos Internacionais, Assuntos Árabes e Palestinos, Estudos Israelenses, Assuntos Militares, e, em 1976, adquiriu por meio de doações um edifício de 8 andares em Beirute. O Instituto foi pioneiro no mundo árabe ao traduzir materiais de língua hebraica, como a produção textual dos Congressos Sionistas, processos da Knesset (Assembleia Legislativa de Israel) e materiais da imprensa israelense, buscando com isso um entendimento mais profundo dos mecanismos de funcionamento do sionismo e das tomadas de decisão de Israel.¹¹

Dessa maneira, estas quatro instituições – *Palestine Film Unit/ Palestinian Cinema Institute, Palestine Research Center, Cultural Arts Section* e *Institute for Palestine Studies* – são indícios materiais de um período de efervescente produção intelectual, literária, política, acadêmica, artística, sonora e visual, do esforço para construção de arquivos, coleções e bibliotecas. Aqueles que sofreram exílio e foram desterrados após a década de 1940 de sua terra Palestina, ao longo da segunda metade do século XX reuniram forças para a produção

9. Centro de Pesquisa [مركز الأبحاث].

10. Instituto de Estudos Palestinos [مؤسسة الدراسات الفلسطينية].

11. Ainda hoje em atividade, o *Institute for Palestine Studies* publica livros, monografias, artigos, coleções documentais e três periódicos científicos trimestrais (*Majallat al-Dirasat al-Filastiniyya* [em árabe], *Jerusalem Quarterly* e *Journal of Palestine Studies*). Conta com escritórios em Washington (Estados Unidos), Ramallah (Palestina) e Beirute (Líbano) Cf: <https://palestine-studies.org/en/about/history>.

e (re)construção de seu legado árabe-palestino, buscando compreender e agir contra a dominação colonial, o silêncio e o apagamento.

Ainda que novamente expulsos – da Palestina para Jordânia e da Jordânia para o Líbano – os cineastas do *Palestine Film Unit* continuaram seus trabalhos. Nadia Yaqub (2018) narra que o processo de realocação da PFU e sua transformação em *Palestinian Cinema Institute* não foi nada fácil. A OLP e seu principal partido, o Fatah, estavam dispersos e fragmentados após os acontecimentos do Setembro Negro, suas bases na Jordânia e ao longo da fronteira entre Israel e territórios recém-ocupados haviam sido perdidas e a Organização possuía outras prioridades além do cinema para direcionamento de recursos e apoio financeiro. Yaqub traz o relato da cineasta Khadijeh Habashneh sobre o momento:

Tivemos que trabalhar num clima em que o cinema era considerado um luxo. Mustafa [Abu Ali] costumava dizer “Quem tem vontade de dançar no escuro?”. Tivemos dificuldade em encontrar local e equipamento para trabalhar. Praticamente tínhamos que implorar toda semana por dinheiro para alugar um equipamento de edição (uma Moviola no Studio Baalbeck). (Habashneh *apud* Yaqub, 2018: 65).

No entanto, mesmo sob condições desafiadoras e poucos recursos, este foi o período em que o cinema palestino da PCI floresceu, parte de um movimento mais amplo produzido no Sul Global contra o colonialismo ocidental, o *Terceiro Cinema*, definido por Rona Sela (2017:92) como: “um cinema militante e subversivo e como parte da revolução anticolonial e anti-imperialista no Terceiro Mundo”. Os cineastas palestinos frequentemente se engajaram em projetos colaborativos com artistas das mais diversas partes do mundo, que nutriam grande interesse no “cinema da guerrilha” dos *fedayeen* [combatentes]. É o exemplo dos artistas japoneses Masao Adachi e Kōji Wakamatsu, que, após o Festival de Cannes em 1971, se deslocaram ao Líbano para produzir o filme “*Red Army/PFLP: Declaration of World War*” contra a ocupação ilegal de Israel. Pino Adriano, da Itália, e Jean Chamoun, do Líbano, se uniram a Mustafa Abu Ali para dirigir a metragem “*Tall al-Zaatar*” (1977). O francês Jean-Luc Godard, após visitar e filmar os *fedayeen* na Jordânia em 1969, doou sua câmera a *Film Unit* e, com as imagens captadas, lançou em 1976 “*Ici et ailleurs*”, em conjunto com Anne-Marrie Miéville (Laura Marks, 2015: 114).

O Instituto contava com uma cinemateca, fundada em 1976 por Khadijeh Habashneh, que exibia filmes estrangeiros de países como Cuba, Vietnã, China e União Soviética (Sela, 2017: 95-97). Sendo assim, na década de 1970, os artistas palestinos do PCI estavam conectados à atmosfera global de produção cinematográfica e constituíram um núcleo capaz de estabelecer conexões transnacionais com movimentos e produções revolucionárias e artísticas, recebendo influências estéticas do neorealismo italiano, dos primeiros diretores do cinema soviético, do movimento do Terceiro Cinema na Ásia, América Latina e África, dos movimentos de cinema político na Europa da década de 1960/70 e das correntes socialistas de cinema contemporâneas a eles. Além disso, os cineastas da PCI estavam

presentes no circuito de festivais internacionais de cinema em cidades como Damasco, Bagdá e Túnis, trazendo visibilidade para sua produção e consolidando redes transnacionais de solidariedade (Yaqub, 2018: 148).

Neste período, outros departamentos fílmicos passaram a surgir em organizações revolucionárias também ligadas à OLP: na FPLP (Frente Popular para a Libertação da Palestina) foi criado o *Central Media Committee*; na FDLP (Frente Democrática para a Libertação da Palestina) instituiu-se o *Central Films*; a *Cultural Media Unit* originou-se na Frente de Libertação Árabe e um departamento de cinema passou a compôr a SAMED [*Palestine Martyrs Works Society*] (Reem Shilleh; Mohanad Yaqubi, 2017: 102). Estima-se que mais de 100 documentários tenham sido produzidos pelos cineastas associados à OLP, inclusive por intermédio da PFU e PCI, entre 1968 e 1982 (Estefan, 2022: 44).

Khadijeh Abdelrazzaq Al Habashneh passou a integrar o *Palestinian Cinema Institute* em 1974 e desempenhou um papel fundamental na organização, ao lado de seu marido Mustafa Abu Ali. Em 1976, a cineasta iniciou a construção de um arquivo que armazenava, catalogava e preservava os milhares de metros de celulóide dos filmes do PCI, além de reunir material audiovisual e documentação histórica rara da Palestina. Instalado no bairro de Al Fakihani em Beirute Ocidental, no mesmo prédio que o departamento de propaganda do PLO funcionava, o arquivo cuidado por Habashneh e sua equipe continha uma documentação exuberante de eventos políticos, culturais e sociais ligados à Palestina – horas e horas de filmagens cruas sobre a vida dos palestinos, batalhas, bombardeios, entrevistas com políticos, líderes militares e personalidades dos círculos artísticos e intelectuais da época, registros audiovisuais da vida e do cotidiano nos campos de refugiados e da luta dos guerrilheiros. Contava ainda com imagens brutas captadas na Palestina antes da *Nakba* em 1948, compradas de agências estrangeiras de mídia e televisão, filmagens da Faixa de Gaza e Cisjordânia e cerca de 100 filmes doados por diretores ocidentais e países apoiadores (Gertz; Khleifi, 2008: 28).

Neste período, os cineastas do PCI já temiam por este arquivo, esforço de anos ininterruptos de trabalho e carregado de materiais valiosos, e examinavam a possibilidade de imprimir cópias adicionais do acervo para armazená-las em lugar seguro fora do Líbano. Entretanto, o custo deste projeto foi avaliado em 250 mil dólares, um valor que a OLP considerou não poder custear. Em 1975, o Líbano iniciou sua caminhada para a Guerra Civil, a qual duraria quinze anos. Em 1976, Abu Ali expressava sua preocupação:

Estamos em meados de 1976... O aeroporto está fechado. Temos 15.000 metros de negativos coloridos e diapositivos. Não há nenhum lugar em Beirute onde possamos revelar e imprimir esses filmes. Alguns dos filmes estão trancados em latas desde que foram rodados, há três meses. Eles definitivamente serão destruídos se não forem desenvolvidos o mais rápido possível (Abu Ali *apud* Shilleh; Yaqubi, 2017: 93).

Entre 1980 e 1981, ataques aéreos aos escritórios da OLP em Al Fakihani se tornaram cada vez mais frequentes. O PCI decidiu mover o arquivo para um lugar seguro. Alugaram o porão de um edifício em Sadat e deixaram sob os cuidados de três membros da equipe do Instituto: Omar Rashide e dois escriturários. As condições de produção se tornavam cada vez mais precárias: falta de energia elétrica, velas cada dia mais escassas e racionadas, câmeras sem baterias e a impossibilidade de editar e tratar filmes coloridos (Yaqub, 2018: 77).

A vulnerabilidade dos refugiados palestinos aumentou, o massacre nos campos de Tall al-Zaatar em 1976 e de Sabra e Chatila em 1982 foram alguns dos eventos brutais que marcaram a experiência palestina nesta guerra empreendida em uma sociedade libanesa em profunda crise. Em junho de 1982, Israel iniciou sua invasão pelo sul do Líbano com 60 mil soldados das Forças de Defesa de Israel (FDI), comandados por Ariel Sharon, tendo como objetivo extinguir os palestinos, a OLP e os movimentos revolucionários de Beirute Ocidental. No primeiro dia de agosto, a FDI lançava ofensiva na capital com carros blindados, bombardeios e ataques aéreos.

A capital libanesa, até 1982 o centro da produção audiovisual palestina, fora esvaziada: a Organização pela Libertação da Palestina foi obrigada a escapar do país. Seus dirigentes, incluindo Arafat, partiram para Tunísia em 30 de agosto de 1982, enquanto outros se dirigiram à Síria, Iraque, Argélia, Sudão, Iêmen do Sul e do Norte. A revolução iniciada na década de 1960 encontrava seu fim. Os pesquisadores e cineastas abandonaram seus equipamentos fílmicos, gravadores, impressoras, metragens, fotografias e instalações. Os arquivos de valor imensurável do *Palestinian Cinema Institution*, da *Cultural Arts Section* e do *Palestine Research Center* – cuidadosamente coletados, conservados e armazenados em um esforço contínuo de recuperação e proteção de uma memória em constante perigo – não puderam ser levados. Por mais de três décadas não se soube qual destino os arquivos perdidos tinham tido.

Vestígios e fragmentos: a promessa coletiva de resistir ao esquecimento

A cineasta palestina Azza El Hassan dedicou grande parte de sua obra fílmica para falar sobre o experienciar do exílio, a partir das complexas dimensões sensíveis da memória, saudade, luto, amor, cotidiano e perda, perscrutando questões profundas sobre a própria natureza e a intenção do fazer fotográfico e do regime de saber mobilizado pelas imagens. Nascida em exílio no dia 21 de abril de 1971, na cidade de Amã, Jordânia, El Hassan experimentou o deslocamento forçado no primeiro ano de sua vida, quando sua família deixou Amã em decorrência do Setembro Negro, instalando-se no Líbano, onde permaneceu por onze anos (Hillauer, 2005: 2009).

Na metragem meta-reflexiva “*Kings & Extras: digging for a Palestinian Image*”¹² (2004) pelas lentes da cineasta, acompanhamos suas rotas e trajetórias em busca dos arquivos fílmicos da OLP, perdidos no contexto da invasão israelense no Líbano em 1982. Passando pela Síria, Jordânia, Líbano e Palestina, Azza El Hassan analisa a rota dos filmes a partir de seus diálogos com os cineastas e membros do *Palestinian Cinema Institution* Mustafa Abu Ali, Khadijeh Habashneh, Adnan Emdianate e Mousa Maragha; o guardião dos arquivos deixados em Beirute, Omar Rashide, a filha de Hani Jawhariyyeh, Hiba Jawhariyyeh; e o diretor e pesquisador iraquiano Kais Al Zubaidi.

Encontra um rolo de filmes que permaneceu por 22 anos na câmera de Mousa Maragha do PCI, onde restam apenas imagens desbotadas. Em diálogo com Omar Rashide, sua maior chance de saber o paradeiro dos arquivos, não consegue obter pistas – tendo sido preso e torturado no Líbano após a invasão israelense, ele não foi capaz de falar, talvez, pois a memória fosse dolorosa demais. Na casa de sua amiga, Hiba Jawhariyyeh, Azza El Hassan busca retrair o percurso de um dos maiores fotógrafos e cineastas palestinos, Hani Jawhariyyeh, martirizado com a câmera nas mãos enquanto registrava combatentes palestinos nas montanhas de Aynturah em 1976; encontra a câmera do cineasta, danificada pelos estilhaços, mas guardada com apreço por Hiba, que gostava de olhar pelo visor óptico, imaginando o que seu pai sentira e vira ao captar as imagens. Com Kais Al Zubaidi, vai até o Cemitério dos Mártires em Beirute, onde o cineasta iraquiano acreditava que os rolos de filme poderiam ter sido enterrados entre os túmulos, sem, no entanto, encontrar vestígios.

Porém, mais do que a questão de encontrar ou não os arquivos, a potência do filme de El Hassan reside no próprio ato da busca, como afirma a diretora em entrevista concedida em 2021 para a estudante Hala Al Shami (2022):

Eu sabia que o arquivo provavelmente estava com os israelenses, no entanto, continuei a busca porque a verdade é que não estava procurando o arquivo tanto quanto queria documentar [sua] perda [...] A narrativa palestina está cheia de perdas; a perda de entes queridos, a perda da pátria e a perda do arquivo.

A atemporalidade de *Kings & Extras* está em demonstrar a teia de afetos, as reminiscências mobilizadas, as vidas humanas, os contos e histórias envoltos em torno do arquivo perdido – um mundo perdido e suas ruínas, mas também a capacidade de se imaginar uma Palestina, nova e liberta, a partir de um desejo coletivo pela liberdade e construção de uma narrativa própria. O ritmo da metragem não deixa de transmitir a sensação de alienação e perda constante dos palestinos em relação à sua própria história, seus artefatos de memória, seus projetos, casas, livros, fotografias, câmeras, cartas – deixados para trás a cada novo

12. *Kings & Extras* necessitaria de um artigo próprio para contemplar sua potência e nuances. Além da questão dos arquivos perdidos, tangencia temas como a intenção da produção das imagens e o tipo de imagens que têm sido produzidas sobre os palestinos, por meio de uma linguagem fílmica extremamente particular do cinema de El Hassan; neste escrito, me deterei no fio condutor da metragem: a busca pelos espólios e seus efeitos.

deslocamento, cada nova expulsão e fluxo, todos decorrentes do “exílio original”, a partir de 1948. São “38 mil filmes, 2,7 milhões de fotografias, 96 mil gravações de áudio e 46 mil mapas e fotografias aéreas”¹³ (Dabbagh, 2020) espoliadas e enclausuradas nos arquivos militares coloniais de Israel desde 1948, incluindo nesta conta os arquivos da OLP em Beirute.

A recusa obstinada em não abandonar a memória coletiva fez com que pouco a pouco alguns fragmentos do amplo arquivo da *Palestine Film Unit/ Palestinian Cinema Institution* e de outras coleções providas da revolução empreendida entre a década de 1960 até o início de 1980 fossem sendo recuperados e digitalizados pelas novas gerações de palestinos, muitos deles achados e restaurados pelos filhos e filhas dos cineastas e fotógrafos da OLP, como enfatiza Kareem Estefan (2022: 45) “Até agora, cópias de vários desses filmes foram encontradas em residências, estúdios de produção e centros culturais em todo o mundo”.

O engenheiro elétrico, músico e pesquisador da história audiovisual palestina, Bashar Shammout encontrou dois filmes de seu pai, Ismail Shammout (o fundador e diretor da *Cultural Arts Section* e membro do PCI), no porão da casa de sua mãe, Tamam al Akhal – uma das grandes artistas da arte moderna palestina, na Jordânia. O curta metragem de 12 minutos “*Glow of Memories*” [Brilho das Memórias], feito em 1972, combina a arte das pinturas icônicas de Shammout com imagens históricas de arquivos palestinos, expressando a mudança gerada no seio da comunidade palestina pela revolução que se desenrolou naqueles dias, transformando refugiados em *fedayeen*. Outro achado precioso foi a filmagem que Ismail Shammout fez da jovem artista Zeinab Shaath nas montanhas libanesas em 1972, cantando e tocando a canção “*The Urgent Call of Palestine*”, poema da escritora indiana Lalita Panjabi transformado em música e em um chamado para revolução. Ao final da canção, a metragem apresenta as palavras e a imagem de Kamal Nasser, poeta e líder político, proferindo o direito de retorno dos palestinos refugiados, e, além disso, pela liberdade de árabes e judeus contra as violações múltiplas cometidas pelo sionismo e seu regime de censura e repressão. Bashar Shammout estreou os filmes em junho de 2018 na Universidade Sheffield Hallam, fruto de um projeto colaborativo de restauração e digitalização que coordenou com os pesquisadores da universidade e o time do *Creative Interruptions* (AHRC).

O trabalho de Hani Jawhariyyeh, um dos nomes mais importantes do cinema palestino e um dos fundadores da *Palestine Film Unit*, foi quase que em sua totalidade espoliado por Israel em 1982, exceto as imagens que sua esposa Hind Jawhariyyeh pôde salvar quando fugiu de Beirute para Amã no mesmo ano da invasão. Ao longo dos anos, Hind “desafiou o cerco, atravessou fronteiras e manteve os filmes por conta própria” (El Hassan, 2023: 146)

13. As fotografias aéreas fazem parte do que ficou conhecido como “Arquivos dos Vilarejos”, um mapeamento clandestino e total do território, topografia, demografia, recursos naturais, produtivos e militares da Palestina, construído ao longo da década de 1940 pela entidade *Keren Kayemeth LeIsrael* (KKL)[Fundo Nacional Judeu], que ofereceu subsídio para o Plano Dalet, projeto resultado nos atos de terrorismo e limpeza étnica das milícias sionistas para fundação do Estado de Israel em maio de 1948 (Pappé, 2006: 20).

e foi capaz de improvisar métodos de conservação que mantiveram tanto quanto possível a integridade das metragens.

Foi apenas em agosto de 2017, mais de uma década após a filmagem de *Kings & Extras*, que Azza El Hassan descobriu que alguns filmes estavam no sótão da casa de Hind Jawhariyyeh em Amã, a casa da família de sua amiga de infância Hiba Jawhariyyeh, sem que Hiba soubesse. As escolhas da esposa do cineasta sobre quais filmes e materiais levar em seu deslocamento foram determinantes para definir quais vestígios do trabalho de Hani pudésemos conhecer e permanecer na esfera de arte palestina dos dias atuais. Azza El Hassan expressa que para ela, Hind Jawhariyyeh, mais do que uma arquivista, é uma artista e uma *salvager*¹⁴ [salvadora], movida pelo desejo de manter e preservar o que uma vez pertenceu ao seu marido.

Foram dadas a El Hassan três latas de rolos de filme de 16mm, onde estavam as cópias originais de *Filastin fi al-'Ayn* [Palestina no Olho] um curta-metragem de 1977 de Mustafa Abu Ali em homenagem à vida de seu amigo Hani Jawhariyyeh, o documentário *Al-Quds, Zahrat al-Mada'en* [Jerusalém, Flor de todas as cidades] dirigido em 1967 por Jawhariyyeh e Ali Siam, sobre a ocupação israelense de Jerusalém. O terceiro rolo estava vazio, continha o filme que o cineasta usava quando foi morto (Estefan, 2022: 59). Além dos filmes, o álbum de fotografia pessoal que Hani Jawhariyyeh começou a construir na década de 1950 e levou de seu exílio de Jerusalém para Amã e de Amã para Beirute. Azza El Hassan restaurou e digitalizou os dois filmes, este encontro com os arquivos foi o ponto de início para o desenvolvimento de um projeto artístico multimídia, chamado de *The Void Project* [مشروع الفراغ], focado em refletir e trabalhar com as imagens sobreviventes.

O jovem produtor e cineasta Mohanad Yaqubi, professor da Academia Internacional de Arte na Palestina em Ramallah, é também um importante *salvager*, e assim como Azza El Hassan e Bashar Shammout, realizou descobertas preciosas sobre os arquivos perdidos da OLP. Em 2011, após ler o diário de Mustafa Abu Ali, Yaqubi encontrou pistas de que algumas metragens do PCI poderiam estar em Roma, Itália. O cineasta acabou por encontrar 1.500 metros de filme, cerca de 200 rolos, filmados pela *Palestinian Cinema Institution* nos primeiros dois anos da Guerra Civil Libanesa, localizados na capital italiana (Sheyma Buali; Mohanad Yaqubi, 2012).

Em 1977, o estúdio Baalbeck, localizado em Sidon, no sul do Líbano, lugar no qual os artistas da PCI e vários outros cineastas militantes desenvolviam seus filmes e mantinham os negativos após edição e exibição, havia sofrido ataque pelas milícias falangistas e tido quase todos os seus negativos queimados. Mustafa Abu Ali e a cineasta libanesa Rhanda Chahal, temendo pelos arquivos em meio a guerra civil que se desenrolava, resolveram agir: estabeleceram contato com o Partido Comunista Italiano e “contrabandearam” cerca de

14. El Hassan (2023: 145) utiliza o termo *salvagers* para designar “indivíduos que mantiveram ou resgataram uma imagem de saque ou destruição”.

15.000 metros de filmes em 400 rolos num navio do porto de Sidon até o Chipre e de lá por via aérea para Roma.

Os negativos foram levados pelo próprio Abu Ali. Ele evitou *checkpoints* de Sidon até Beirute, embarcou ilegalmente em um navio cipriota sem ser pego pela patrulha naval israelense, enfrentou um atraso de uma semana em Lárnaca, na costa sudeste do Chipre; com um passaporte falso e os filmes sem documento comprobatório para entrada no país, teve os negativos confiscados no aeroporto de Roma, liberados somente com a ajuda do *Partito Comunista Italiano*. Então finalmente os rolos puderam chegar aos laboratórios da produtora cinematográfica do partido, a Unitelefilm (Shilleh; Yaqubi, 2017: 93).

Mohanad Yaqubi, ao encontrar indícios de que alguns filmes poderiam estar em Roma, estabeleceu contato com a cineasta Monica Maurer, que lhe informou que a Unitelefilm não existia mais, porém seu acervo integrava agora um arquivo mais amplo em Roma, a AAMOD (*Audiovisual Archive of Workers' and Democratic Movements*), responsável por reunir filmes de movimentos revolucionários do mundo todo, como Laos, Vietnã e Cuba. Depois de um mês de busca, a equipe da AAMOD confirmou que estavam com os negativos trazidos por Abu Ali, desde 1977. No meio dos achados, imagens da metragem "*Tall al-Zaatar*" (1977), uma narrativa acerca da história, do massacre e a resistência do campo de refugiados palestinos que dá o nome ao filme, produzida por Pino Adriano, Jean Chamoun e Abu Ali. Desenrolou-se a partir da descoberta, o próximo passo: "digitalizá-los e trazê-los à vida novamente" (Buali; Yaqubi, 2012: 3), em um projeto de restauração realizado entre 2012 e 2014 por Maurer e a artista palestina Emily Jacir.

A jornada de busca de Mohanad Yaqubi não se encerrou com os filmes encontrados em Roma. Em 2016, após exibir seu filme "*Off Frame Aka Revolution Until Victory*" em Shibuya, região de Tóquio, Japão, uma mulher da plateia abordou o cineasta com um papel de jornal em mãos e pediu para que eles se encontrassem antes que Yaqubi deixasse o país. O papel, em uma mistura de japonês com inglês, continha vários títulos de filmes sobre a luta palestina. Um ano após este contato inicial, Mohanad Yaqubi foi levado a uma casa tradicional japonesa nos arredores da capital. Em uma pequena sala, rolos de filmes, cartazes, documentos, U-matics, livros e fotografias compunham uma coleção do testemunho da rede de solidariedade cultivada entre ativistas japoneses e palestinos nas décadas de 1970 e 1980.

Ficou conhecido como *The Tokyo Reels* o conjunto de 20 bobinas de filmes no formato 16mm "embaladas em latas e caixas rotuladas e marcadas com títulos, datas e alguns detalhes de produção e distribuição"¹⁵ que permaneceram guardadas no Japão ao longo das décadas. A maioria dos filmes, raros e pouco conhecidos, foram produzidos pelo *Cultural Arts Section, Palestinian Cinema Institute* e o Estúdio *Al-Sakhra*. Neste caso, podemos dizer que Yaqubi foi encontrado pelos arquivos e pôde, por meio de um trabalho arqueológico

15. Cf: <https://archive-stories.com/The-Tokyo-Reels>. Acesso em: 20 de abril de 2024.

de pesquisa e restauração, desvelar as redes transnacionais de solidariedade e produção artística que os cineastas do exílio teceram e acionaram até 1982.

Estes achados são alguns fragmentos e vestígios, seu reaparecimento é fruto da busca incansável das gerações posteriores, em um pacto coletivo em prol do não esquecimento da Palestina e das memórias do exílio, da resistência revolucionária e da produção imagética que floresceu naqueles dias. No entanto, foi em 2017 que a curadora e historiadora Rona Sela confirmou que os arquivos perdidos de Beirute, pertencentes a *Palestine Research Center, Cultural Arts Section* e *Palestinian Cinema Institution*, estavam todos sob domínio do Arquivo das Forças de Defesa e do Estabelecimento de Defesa de Israel (IDFA).

A descoberta só foi possível pois Sela é uma pesquisadora israelense associada à Universidade de Tel Aviv, especialista na cultura e história visual de Israel e Palestina, tendo passado cerca de 20 anos descobrindo materiais palestinos nos arquivos de Israel e ainda hoje com acesso restrito ao IDFA. Não apenas estes, mas outros vastos arquivos foram encontrados: álbuns de fotografias familiares, metragens, jornais, artigos, mapas, documentos, livros, gravações sonoras e musicais, manuscritos e uma miríade de materiais de valor imensurável para o povo palestino, que revelam a vida no exílio, as articulações da resistência, testemunhos dos deslocamentos forçados, torturas e violações dos direitos humanos cometidos pelo sionismo israelense em diferentes décadas e períodos históricos (Sela, 2018b).

A descoberta de Rona Sela soluciona grande parte do mistério dos arquivos perdidos em 1982 em Beirute, mas, além disso, deflagra a pilhagem e o espólio como táticas sistemáticas de expropriação, mecanismos de um projeto colonial total, iniciado em 1948 e ainda em curso. A ocupação e colonização das terras e das casas da população palestina autóctone e o encarceramento, a tortura e a morte do corpo palestino são acompanhados das tentativas de morte da memória, da narrativa, da história, do direito à autorrepresentação e da imposição do silêncio e do terror. Mouin Rabbani e Sherene Seikaly (2019: *online*, grifo nosso) constataam:

A evidência histórica é um campo de batalha. **Todos os ataques israelenses à Palestina ou aos palestinos tiveram como alvo os arquivos.** Em 1948, isso aconteceu em massa. Desde então, muitos documentos de família e outras coleções ressurgiram em várias bibliotecas e arquivos israelenses. Em 1982, Israel saqueou o *Palestine Research Center* em Beirute e levou todo o seu conteúdo. **Tal pilhagem não acontece apenas durante grandes guerras. Acontece em todas as intersecções de conquista e colonização israelense e faz parte da vida cotidiana.**

Do memoricídio: mecanismos de expropriação e apagamento

A noção de *memoricídio* é mobilizada por Ilan Pappé (2006) como elemento do processo de limpeza étnica que se promoveu na Palestina para criação do Estado de Israel, a tentativa de “apagamento da história de um povo para escrever sobre ela a história de

outro povo” (id, *ibid*: 231). O historiador Nur Masalha (2015) descreve as estratégias militares, acadêmicas e políticas que visavam remover a herança e a memória árabe-palestina da terra após a *Nakba*. A “des-arabização”, para além da desapropriação das terras e da expulsão e do genocídio cometidos contra os palestinos nativos, se deu por meio de táticas complexas que tinham como objetivo “privar os palestinos de sua voz e do conhecimento de sua própria história” (Masalha, 2012: 89). A mudança toponímica é um exemplo disto – a mudança dos nomes históricos de cidades, ruas, vilarejos, paisagens urbanas, montanhas, rios, sítios arqueológicos, locais sagrados e religiosos por uma toponímia sionista-hebraica recém criada, pautada na ideia pouco consistente que postula a contiguidade e correlação direta entre um passado israelita bíblico e a moderna formação do Estado-nação de Israel, um processo perigoso de etnonacionalização.

Nur Masalha (2012: 135) dedica o capítulo 4 da obra “*The Palestine Nakba: decolonizing history, narrating the subaltern, reclaiming memory*” para demonstrar como os atos de espólio e apropriação dos arquivos palestinos são fundamentais para o processo de *memoricídio*. Masalha afirma que, para compreender este mecanismo é preciso remontar à *Nakba*, quando a destruição da realidade física da Palestina foi combinada à pilhagem de diversas coleções privadas de manuscritos e dezenas de milhares de livros, saqueados pela milícia israelense do Hagana e nunca mais retornadas aos seus proprietários. O historiador cita os acontecimentos com o poeta, educador, linguista e intelectual Khalil Al Sakakini (1878–1953) que teve seus documentos pessoais, cartas e escritos saqueados e levados para Universidade Hebraica de Jerusalém. Al Sakakini e sua família foram expulsos, deslocados forçadamente de Qatamon, a região foi completamente esvaziada de sua população e teve seu nome original apagado, ganhando uma nova toponímia: Gonen. Neste caso, é possível observar ambos os processos de toponimicídio e memoricídio operando.

Rona Sela (2018b) afirma que artefatos e bens culturais palestinos variados foram sistematicamente saqueados e confiscados por soldados, civis, forças coloniais militares e paramilitares israelenses em diferentes momentos históricos – durante a *Nakba* de 1948, a invasão do Líbano em 1982 e as Intifadas de 1987 e 2000. Decorre disso o risco de que Israel se torne a fonte central de informações sobre os palestinos, impondo restrições, censurando dados e controlando o acesso e as informações que podem estar disponíveis na esfera pública. A pesquisadora narra os percalços e obstáculos colocados para que ela pudesse ter acesso ao inventário de arquivos espoliados em Israel, mesmo sendo ela cidadã israelense, associada à Universidade de Tel Aviv. Ao visitar o arquivo colonial com um pesquisador palestino, os oficiais de segurança impediram-lhe o acesso, impondo uma série de obstáculos e restrições, especialmente aos materiais palestinos (Sela, 2017: 87; 2018b: 207).

É nesse sentido que Rona Sela (2018a: 206) constrói a tese de que o espólio de artefatos e tesouros culturais não se encerra com o ato físico da pilhagem, mas continua com a administração colonial dos arquivos. Por meio de leis, normas, regras, métodos e procedimentos

sobre o arquivo, como a proibição e limitação de acesso, permissão de estudo restrito, catalogação e rotulagem com terminologias sionistas, apagando a terminologia original palestina e, com isso, marcando propriedade israelense sobre o material.

O apagamento da origem dos materiais é uma tática usual. O Arquivo da FDI cataloga os filmes roubados em 1982 com a seguinte identificação “Filmes apreendidos do ‘Arquivo da OLP’ em Beirute”, quando na realidade, Sela enfatiza que “Arquivo da OLP” não faz referência a nenhuma instituição específica, nem traz informações precisas sobre a autoria e/ou propriedade, mascarando a real origem dos filmes e dificultando o trabalho investigativo para descobrir exatamente de que instituição de cinema as metragens pertencem. Um outro aspecto da catalogação colonial é a identificação de ativistas e guerrilheiros palestinos como “terroristas” e “gangues árabes”, campos de refugiados como “campos de terroristas”, o nome original dos lugares palestinos está substituído por designações em hebreu, as famílias expulsas que desejavam retornar estão caracterizadas como “infiltrados” e o próprio ato da pilhagem não é descrito como tal, mas catalogado como “imagens recebidas de...” (Sela, 2018b: 211-212).

Em um trabalho minucioso, por meio de diversas entrevistas realizadas com os soldados saqueadores das Forças de Defesa de Israel (FDI) e com testemunhas e vítimas da pilhagem, a pesquisadora foi capaz de reconstruir alguns acontecimentos da invasão de 1982, especialmente relacionados ao saque do *Palestine Research Center* e da *Cultural Arts Section* da OLP. Em entrevista para Sela, Sabri Jiryis, o diretor do PRC entre 1978 e 1982, narra que Israel tentou eliminar, por meio de bombardeios, o local e os funcionários, antes de efetivamente expropriar a instituição. Quando as tropas da FDI adentraram Beirute Ocidental em setembro de 1982, os soldados trataram primeiro de vasculhar a área e verificar se os prédios estavam armados com explosivos; depois retiraram as munições e armamentos: armas Kalashnikov e RPG, foguetes, facas e bombas. Logo após, chegaram os caminhões do exército e se iniciou o espólio dos arquivos.

Uma “cadeia humana” de soldados fora organizada para passar de mão em mãos as caixas de documentos até os caminhões; o fotojornalista israelense Shlomo Arad que acompanhava a operação foi proibido de fotografar o ato do saque, teve algumas de suas fotos censuradas e não pôde acessar os arquivos roubados. Rona Sela recolhe o relato de um paraquedista israelense do Regimento 50 que, sem consciência do tipo ou significado do material que estava espoliando, avistou fotografias de militares israelenses em *checkpoints* na Palestina. Ele relembra que os soldados sentiram o “sangue congelar” quando reconheceram seus rostos nas fotos ou avistaram soldados que eles conheciam. Este momento, descrito como assustador e perturbador pelo soldado sionista ao compreender que estavam sendo observados pelo “inimigo”, é interpretado de maneira profunda por Sela como um ponto de ruptura, no qual a fragilidade do colonizador, mesmo que momentaneamente, se escancara ao ter que se confrontar com sua própria imagem retratada pelo olhar daquele que subjuga – o colonizado. O choque psicológico causado pelo encontro com os arquivos

solapa o desejo colonial da invulnerabilidade de controlar sem ser visto, e ao desafiar a hegemonia da narrativa sionista, deixa exposto os crimes do *apartheid* cometido por Israel (Sela, 2018a: 220-222). É nesse sentido que a potência e o valor dos arquivos é imensurável para a luta e a memória dos palestinos.

Depois de um ano dos espólios no Líbano, em novembro de 1983, a biblioteca e o arquivo do *Palestine Research Center* foram devolvidos à OLP como parte de uma troca de prisioneiros, mediada pelos franceses; Israel enviou o material para Sabri Jiryis, na Argélia. Na década de 1990, Jiryis pôde retornar, juntamente com Yasser Arafat, para a Palestina, onde tentou restabelecer o *Research Center*, em Jerusalém Oriental. No entanto, o arquivo foi novamente apreendido em 2001, no contexto da Segunda Intifada, quando Israel invadiu e fechou a *Orient House*. Além da pilhagem dupla, primeiro em Beirute e depois em Jerusalém, Israel manteve sua estratégia usual de “copiar antes de retornar”, isto é, realizou cópias de todo o arquivo antes de devolver os materiais para Jiryis na Argélia, em sua tentativa de reter o máximo possível de informações sobre os colonizados.

Arremate: a contra-memória

A história palestina está, sem dúvida, repleta de lacunas, fraturas e descontinuidades – esta forma fragmentária e enlutada de habitar o mundo não deve ser pensada, contudo, como um espaço estéril¹⁶. Pelo contrário, entre ruínas e espólios, fluxos e exílios, os palestinos foram capazes de desenvolver uma sofisticada e apaixonada articulação política, intelectual e artística. O *Cinema no Exílio*, período em que, mesmo derrotados após a Guerra dos Seis Dias, os exilados palestinos utilizaram suas câmeras como armas de guerrilha ao lado de outros *fedayeen*, representou um movimento de intensa produção audiovisual e esforço para a herança cultural palestina não se dissipar. No período, a *Palestine Film Unit* (mais tarde *Palestinian Cinema Institute*), *Palestine Research Center*, *Cultural Arts Section* e *Institute for Palestine Studies* constituíram o lócus dos fazeres investigativos e artísticos palestinos em Beirute. Vastos arquivos e coleções construíram e reuniram as memórias da terra.

No entanto, a invasão israelense em 1982 inaugurou uma nova ruptura na comunidade palestina, deixando claro que, mesmo fora de sua pátria, os nativos não estavam em segurança. Os arquivos foram perdidos, mas não esquecidos. A cineasta Azza El Hassan (2004) expressou em *Kings & Extras* que não conseguia parar de pensar sobre o arquivo perdido. Essa inquietação lhe possibilitou encontrar, mais de uma década depois, as metragens e o álbum de fotografias de Hani Jawhariyyeh, o mártir que morreu com a câmera em mãos. Bashar Shammout e Mohanad Yaqubi também impediram que os filmes fossem esquecidos: o primeiro restaurou a memória de seu pai – o artista visual Ismail Shammout, recuperando

16. “Em vez disso, fragmentos aludem a um modo particular de habitar o mundo, digamos, em um gesto de luto [...] O que é recolher os pedaços e viver nesse lugar de devastação?” (Das, 2020: 27).

pouco a pouco sua herança familiar e identidade. Yaqubi, de Roma a Tóquio, encontrou e foi encontrado pelos milhares de rolos de filme que contam a história das redes de solidariedade criadas entre os revolucionários da época, sem limite nas fronteiras das nações.

Rona Sela foi uma peça central nesta busca: capaz de adentrar o arquivo, ainda que com restrições, a pesquisadora confirmou com convicção as suspeitas de pilhagem e espólio de Israel e desvelou os mecanismos de apagamento envolvidos neste processo. Filha de sobreviventes do Holocausto, Sela expressou que muitas vezes se sente profundamente comovida pelas fotografias, gravações e materiais que encontra, imaginando como as famílias palestinas gostariam de reencontrá-los, tendo ela crescido sem as fotografias dos seus avós vindos da Polônia e da Bélgica; a pesquisadora defende firmemente que os materiais devem ser devolvidos aos seus donos (Lauren Feldinger, 2018: *online*).

Nesta dinâmica constante de perda e recuperação, o povo palestino se mantém firme em um pacto coletivo pelo não esquecimento, pela não desistência do sonho de uma pátria liberta, resistindo a um projeto de limpeza étnica e memoricídio que se vale de mecanismos robustos de apagamento, censura, controle e violência – do corpo, da terra, dos arquivos. No contexto do genocídio promovido por Israel na Faixa de Gaza após 2023, velhas especulações surgem, e cresce a dúvida se finalmente o projeto de memoricídio encontrará seu fim com a completa retirada da Palestina do mapa. Porém, gostaria de inverter a perspectiva e lançar um outro questionamento: como é possível que se apague a memória de um povo como este?

Referências bibliográficas

AL SHAMI, Hala. *The Search for Stolen Palestinian Films* [online]. Institute for Palestine Studies, Aug. 2022. Disponível em: <https://palestine-studies.org/en/node/1653031>. Acesso em: 18 abr. de 2024.

BOULLATA, Kamal. *Palestinian Art: from 1850 to the Present*. London: Saqi Books, 2009.

BUALI, Sheyma; YAQUBI, Mohanad. *A Militant Cinema: A Conversation Between Mohanad Yaqubi and Sheyma Buali*. [online], Ibraaz, 2012. Disponível em: <https://www.ibraaz.org/interviews/16>.

CAMPOS, Geraldo Adriano Godoy de. *Por uma filosofia da espera e da permanência: o tempo no cinema de Elia Suleiman e Kamal Aljafari*. 2019. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

DABBAGH, Selma. *Mending the holes in collective memory*. Electronic Intifada, 2020. Disponível: <https://electronicintifada.net/content/mending-holes-collective-memory/29361>.

DAS, Veena. *Vida e palavras: A Violência e sua Descida ao Ordinário*. São Paulo: Editora Unifesp, 2020.

EL FOUL, Luqman Abu. *The Evolution of Palestinian Cinema in Five Decades* [online]. Institute for Palestine Studies, 2022. palestine-studies.org/en/node/1653025. Acesso em: 13 abr. 2024.

EL HASSAN, Azza. Working with Visual Remains. *World Records Journal*, vol. 8, n. 13, 2023, p. 145-153.

ESTEFAN, Kareem. Narrating Looted and Living Palestinian Archives Reparative Fabulation in Azza El-Hassan's Kings and Extras. *Feminist Media Histories*, vol. 8, n. 2, p. 43–69, 2022.

FELDINGER, Lauren Gelfond. Palestinian stories are reconstructed through films, photographs and artefacts confiscated by Israel. [online]. *The Art Newspaper*, 2018. Disponível em: <https://theartnewspaper.com/2018/06/07/palestinian-stories-are-reconstructed-through-films-photographs-and-artefacts-confiscated-by-israel>. Acesso em: 20 abr. 2024.

GERTZ, Nurith; KHLEIFI, George. *Palestinian cinema: Landscape, Trauma and Memory*. Bloomington: University of Indiana Press, 2008.

GRIBETZ, Jonathan Marc. The PLO's Rabbi: Palestinian Nationalism and Reform Judaism. *The Jewish Quarterly Review*, vol. 107, No. 1, 2017, p. 90–112. JSTOR. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/90000706>.

HILLAUER, Rebecca. *Encyclopedia of Arab Women Filmmakers*. Cairo: The American University in Cairo Press, 2005.

KAWAR, Widad Kamel; NASIR, Tania Tamari. *Palestinian Embroidery: Traditional Fallahi cross-stitch*. Palestine: Palestinian Ministry of Culture, 2019.

MARKS, Laura. *Communism, Dream Deferred*. In: MARKS, L. Hanan al-Cinema. Affections for the moving image. Massachusetts: MIT Press, 2015, p. 97-135.

MASALHA, Nur. *The Palestine Nakba: decolonizing history, narrating the subaltern, reclaiming memory*. London: Zed Books, 2012.

MASALHA, Nur. Settler-Colonialism, Memoricide and Indigenous Toponymic Memory: The Appropriation of Palestinian Place Names by the Israeli State. *Journal of Holy Land and Palestine Studies*, v. 14, n. 1, pp. 3-57, 2015.

MATOS, Soraya Misleh de. Contra a limpeza étnica do povo palestino, memória e história. *Malala, Revista Internacional de Estudos sobre o Oriente Médio e Mundo Muçulmano*, [S. l.], n. 3, p. 60–67, 2014.

PAPPÉ, Ilan. *The Ethnic Cleansing of Palestine*. Oxford: OneWorld Publications, 2006.

RABBANI, Mouin; SEIKALY, Sherene. *Archive Documents: The Kahan Commission and the 1982 Sabra-Shatila Massacre*. Israel: Jadaliyya (Arab Studies Institute), 2019. Disponível em: <https://www.jadaliyya.com/Details/38277>.

Rubenberg, Cheryl A. The Civilian Infrastructure of the Palestine Liberation Organization: An Analysis of the PLO in Lebanon Until June 1982. *Journal of Palestine Studies*, v. 12, n. 3, 1983, p. 54-78.

SELA, Rona. Seized in Beirut: The Plundered Archives of the Palestinian Cinema Institution and Cultural Arts Section. *Anthropology of the Middle East*, v. 12: 1, 2017, p. 83-114.

SELA, Rona. The Genealogy of Colonial Plunder and Erasure – Israel’s Control over Palestinian Archives”. *Social Semiotics*, v. 28, n. 2, 2018a, p. 201-229.

SELA, Rona. *Palestinian Materials, Images and Archives held by Israel*. Swisspeace, 2018b.

SHAMMOUT, Bashar. When Art and Artists Belong: Ismail Shammout, an Ambassador of Palestinian Identity. *This Week in Palestine*, issue 306, 2023, p. 14-32. Disponível em: <https://thisweekinpalestine.com/when-art-and-artists-belong/>.

SHILLEH, Reem; YAQUBI, Mohanad. Reflections on Palestinian Militant Cinema. In: Scotini, Marco & Galasso, Elisabetta (Eds.). *Politics of Memory: Documentary and Archive*. Berlin: Archive Books, 2017, p. 93-105.

YAQUB, Nadia. *Palestinian Cinema in the days of revolution*. Austin: University of Texas Press, 2018.



Artigo licenciado sob Licença Creative Commons (CC-BY-NC-SA)
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>