

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – UFRGS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS – IFCH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

CAROLINA FERREIRA DE FIGUEIREDO

TRAÇOS DE UMA HAIFA VERMELHA:

Um estudo sobre a cultura visual da sociedade palestina/israelense através de charges e ilustrações do artista palestino Abed Abdi (1972-1982)

Porto Alegre, RS

Outono, 2016

CAROLINA FERREIRA DE FIGUEIREDO

TRAÇOS DE UMA HAIFA VERMELHA:

Um estudo sobre a cultura visual da sociedade palestina/israelense através de charges e ilustrações do artista palestino Abed Abdi (1972-1982)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), como requisito para a obtenção do grau de Mestra em História.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Marshall

PORTO ALEGRE, RS

2016

CIP - Catalogação na Publicação

FIGUEIREDO, Carolina Ferreira de
TRAÇOS DE UMA HAIFA VERMELHA: Um estudo sobre a
cultura visual da sociedade palestina/israelense
através de charges e ilustrações do artista palestino
Abed Abdi (1972-1982) / Carolina Ferreira de
FIGUEIREDO. -- 2016.
193 f.

Orientador: Francisco Marshall.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Porto
Alegre, BR-RS, 2016.

1. História e arte. 2. Cultura visual. 3.
Palestina. 4. Arte Palestina. 5. Charges e
ilustrações. I. Marshall, Francisco, orient. II.
Título.

CAROLINA FERREIRA DE FIGUEIREDO

TRAÇOS DE UMA HAIFA VERMELHA:

Um estudo sobre a cultura visual da sociedade palestina/israelense através de charges e ilustrações do artista palestino Abed Abdi (1972-1982).

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), como requisito para a obtenção do grau de Mestra em História.

Banca Examinadora

Orientador:

Prof. Dr. Francisco Marshall
Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

Membros:

Prof. Dr. Alessandro Kerber
Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

Prof. Dr. José Augusto Costa Avancini
Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

Prof. Dr. Eduardo Veras
Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

Porto Alegre, 27 de abril de 2016

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todas e todos que fizeram parte desta jornada, repleta de experiências novas, conhecimento, respeito e amizades:

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e ao CNPq, que me possibilitaram estudo e aprendizado.

Ao meu orientador, Francisco Marshall, pelo acompanhamento de minha trajetória de pesquisa, nem sempre fácil, mas instigante. Suas aulas e orientações foram importantes para o meu desenvolvimento.

Ao membros da banca, professores Alessandro Kerber, José Augusto Costa Avancini e Eduardo Veras, pela leitura cuidadosa, crítica e sugestões.

Aos meus professores de árabe e tradutores/as de minhas fontes, Manhal Kasouha, Dunia Bakri e Maher Zabalawi, por me ajudarem a mergulhar na difícil língua árabe, e pela gentileza e paciência para realizar as traduções. Sem eles/as, este trabalho não poderia ter acontecido.

Ao artista Gershon Knispel, amigo de Abed Abdi, a quem tive o prazer de encontrar, conversar e descobrir mais sobre o seu mundo e experiências. À Tal Ben Zvi, por contribuir com bibliografia acerca do sujeito estudado. À Jamie Nathan e Ahmad Mahmoud da Biblioteca Nacional de Israel, por terem contribuído para a ampliação do material de pesquisa.

À minha família, primeiramente meus queridos pais, Sérgio e Valéria, pelo apoio e amor durante todo esse tempo, incentivando-me e investindo na minha formação humana. Ao meu irmão, Leandro, e sua (nossa) família Asako e Yurika, por alegrarem meu cotidiano. Meus avós, Jurema e Clóvis, pelo amor incondicional.

Ao meu companheiro mais precioso, Lucas, por estar comigo em todos os momentos, acompanhando intensamente esta pesquisa, dando sugestões e suporte; mas principalmente, por mostrar novos sentidos à vida, novas emoções. Espero partilhar com você muitos outros momentos importantes, com o mesmo diálogo e amor deste momento.

Às minhas amigas da vida, do passado, do presente e do futuro. Nossa sólida amizade é fruto do nosso crescimento, acima de tudo, juntas. Agradeço imensamente pelo apoio e pela presença constante.

À Cris, minha amiga historiadora, por dividirmos a paixão pela profissão e, principalmente, por estarmos diariamente presentes na vida uma da outra.

Ao Fábio, pela parceria sempre, ajuda e divertimento nesta trajetória.

Aos colegas de graduação, pelos encontros e conversas, ainda que com menos frequência, aconteceram com o mesmo entusiasmo.

Às amigas e amigos que fiz durante o mestrado, que foram importantes para o cotidiano. Em especial para Luciana, Franciele, Nicoll e Marina, pela amizade construída.

E, finalmente, ao campo inebriante de Clio, que, acima de tudo, transformou a minha vida, trazendo horizontes de crítica, luta e libertação.

Se certas vidas não são qualificadas como vidas ou se, desde o começo, não são concebíveis como vidas de acordo com certos enquadramentos epistemológicos, então essas vidas nunca serão vividas nem perdidas no sentido pleno dessas palavras.

Se o reconhecimento caracteriza um ato, uma prática ou mesmo uma cena entre sujeitos, então a “condição de ser reconhecido” caracteriza as condições mais gerais que preparam ou modelam um sujeito para o reconhecimento – os termos, as convenções e as normas gerais “atuam” do seu próprio modo, moldando um ser vivo em um sujeito reconhecível, embora não sem falibilidade ou, na verdade, resultados não previstos.

*Judith Butler
Quadros de Guerra*

RESUMO

FIGUEIREDO, Carolina F. de. **TRAÇOS DE UMA HAIFA VERMELHA: Um estudo sobre a cultura visual da sociedade palestina/israelense através de charges e ilustrações do artista palestino Abed Abdi (1972-1982)**. 2016. 193 f. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS, Porto Alegre, Brasil, 2016.

Este trabalho tem por objetivo analisar a cultura visual presente em Israel e na Palestina durante as décadas de 1970 e 1980, através da singular interação entre o universo das imagens e a luta política da Palestina. O estudo parte da preocupação em compreender territórios e alcances da visualidade palestina, especialmente em decorrência da ruptura ocasionada a partir de 1948 – ano de criação do Estado de Israel, conhecido Nakba - e seus diversos desdobramentos. Visando aprofundar a compreensão das reverberações visuais na experiência política de artistas (e) palestinos/as, serão exploradas imagens de apelo cotidiano e de grande alcance, em especial charges e ilustrações, produzidas pelo artista palestino Abed Abdi entre os anos de 1972 e 1982: as primeiras, publicadas no jornal Al-Ittihad (1972-1981), e as segundas produzidas para a revista literária Al-Jadid (1980-1982). O recorte temporal escolhido ambienta um momento de uma rica produção do artista, devido suas posições ideológicas de esquerda, a filiação ao Partido Comunista de Israel e os estudos formais realizados em Dresden, elementos fundamentais da biografia de Abdi. Sua produção crítica e marcadamente política proporcionam retratos de um cenário complexo das relações entre Israel, Palestina, outros países do Oriente Médio e do restante do mundo no período. Assim, no entremeio da história e arte, visualidade e política, são abordadas temáticas como a construção identitária e historiográfica do Nakba, as produções artísticas do Nakba, a construção da Nação, a inserção do Comunismo, a natureza dos periódicos, a presença de uma intelectualidade palestina, entre outros. O problema, enfim, consiste na hipótese de uma centralidade do visual no processo de afirmação, discussão, enfrentamento e expressão das causas palestinas no século XX. Nesse cenário, as imagens produzidas por Abed Abdi durante as décadas de 1970 e 1980 encontram relevância ao fornecer um repertório visual que discute a Palestina em termos políticos, não apenas em suas relações com Israel e com um Mundo Árabe, mas a partir de seus próprios termos.

Palavras-chave: Arte Palestina; Abed Abdi; Charges e Ilustrações; Nação; Comunismo.

ABSTRACT

FIGUEIREDO, Carolina F. de. **TRACES OF A RED HAIFA: A study of the visual culture from palestinian/israelian society through cartoons and illustrations made by the palestinian artist Abed Abdi (1972-1982)**. 2016. 193 f. Masters Dissertation – Federal University of Rio Grande do Sul/UFRGS, Porto Alegre, Brasil, 2016.

This work aims to analyze the visual culture presented in Israel and Palestine during the 1970s and 1980s, through the unique interaction between the images spectrum and the political struggle in Palestine. The study is concerned to understand territories and the scope of Palestinian visuality, especially due to the disruption caused since 1948 - the birthdate of the State of Israel, known as Nakba - and its various developments. To deepen the understanding of visual reverberations in the political experience of artists (and) Palestinians, it will be explored images of everyday appeal and far-reaching, specifically cartoons and illustrations produced by the Palestinian artist Abed Abdi between the years 1972 and 1982: the first ones published in the Al-Ittihad newspaper (1972-1981), and the second ones produced for the literary magazine Al-Jadid (1980-1982). The time frame chosen is set in a moment of a rich production of the artist, also due to his leftist ideological position, filiation to the Communist Party of Israel and the formal studies taken in Dresden, underlying elements to Abdi's biography. His critical production, markedly political, provides pictures of a complex scenario of relations between Israel, Palestine, other Middle Eastern countries and the rest of the world in the period. Therefore, in between history and art, visuality and politics, it is addressed themes such as identity and historiographical construction of the Nakba, the artistic productions of the Nakba, the construction of the Nation, the insertion of Communism, the nature of the journals, the presence of Palestinian intellectuals, among others. The problem, finally, consists in the hypothesis of the centrality of the visual in the processes of affirmation, discussion, confrontation and expression of the Palestinian causes in the twentieth century. In this scenario, the images produced by Abed Abdi during the 1970s and 1980s are relevant because they provide a visual repertoire in discussing Palestine politically, not only in its relations with Israel and an Arab World, but from their own terms.

Keywords: Palestinian Art; Abed Abdi; Cartoon and Illustration; Nation; Communism.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 0 (entre capítulos): Gershon Knispel. <i>Cruzada das Crianças</i> . 1962. Gravura.....	4
Imagem 1: Abed Abdi. <i>Meu pai, e no fundo os palestinos em apuros em Haifa no dia 22 de abril de 1948 (My father, and in the background the plight of Palestinians from Haifa on the 22nd April 1948)</i> . 1988. Acrílico em Mazonite, 126 x 97 cm.....	17
Imagem 2: Abed Abdi. <i>Sem título (Untitled)</i> . 1967. Série: Refugiados.....	38
Imagem 3: Abed Abdi. <i>Dormindo no deserto (Sleeping in the desert)</i> . 1968. Série: Refugiados. Desenho a caneta-tinteiro	38
Imagem 4: Abed Abdi. <i>Sem título (Untitled)</i> . 1960. Série: Tributo a Haifa	40
Imagem 5: Abed Abdi. <i>Sem título (Untitled)</i> . Sem data. Série: Tributo a Haifa.....	40
Imagem 6: Abed Abdi. <i>A Barragem (The Dam)</i> . 1973. Desenho a caneta-tinteiro	47
Imagem 7: Abed Abdi. <i>Paisagem Selvagem (Wild Landscape)</i> . 1973. Desenho a caneta-tinteiro.....	47
Imagem 8: Gerhard Bondzin (diretor-artístico). <i>O caminho da bandeira vermelha (Der Weg der roten Fahne)</i> . 1969. Mural de vidro colorido e concreto. 30 x 10 m. Palácio da Cultura, Dresden, Alemanha	48
Imagem 9: Lea Grundig. <i>Depois do trabalho na estrada (After Work on the Highway)</i> . 1936. Gravura a água forte no papel. 5.1 x 33.3 cm. Galerie St. Etienne, Nova Iorque, EUA.....	50
Imagem 10: Lea Grundig. <i>Mães na Guerra (Mothers in War)</i> . 1941. Tinta no papel, 34.9 x 46 cm. Galerie St. Etienne, Nova Iorque, EUA.....	51
Imagem 11: Käthe Kollwitz. <i>Os pais da guerra (Die Eltern Krieg)</i> . 1923. Xilogravura. 47.3 x 65.3 cm. Museu de Arte Moderna, Nova Iorque, EUA.....	52
Imagem 12: Abed Abdi. <i>Sem título (Untitled)</i> . 1969. Série: Ecce Homo	52
Imagem 13: Abed Abdi; Gershon Knispel. <i>Monumento do Dia da Terra (Land Day Monument)</i> . 1977. Escultura de argila e alumínio. Sakhnin, Israel.....	54
Imagem 14: Ismail Shammout. <i>Para onde...? (Where to...?)</i> . Óleo sobre tela. 95 x 120 cm .	55
Imagem 15: Jornal Al-Ittihad. Primeira página da edição de 10 de janeiro de 1975. Acervo da Biblioteca Nacional de Israel.....	78
Imagem 16: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981	81
Imagem 17: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981	82
Imagem 18: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981	82
Imagem 19: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981	85
Imagem 20: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981	86
Imagem 21: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981	87
Imagem 22: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981	88
Imagem 23: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981	89

Imagem 24: Naji Al-Ali. Charge sobre Henri Kissinger. 1974.....	90
Imagem 25: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981	91
Imagem 26: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981	92
Imagem 27: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981	93
Imagem 28: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981	94
Imagem 29: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981	95
Imagem 30: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981	96
Imagem 31: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981	97
Imagem 32: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981	98
Imagem 33: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981	99
Imagem 34: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981	100
Imagem 35: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981	101
Imagem 36: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981	102
Imagem 37: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981	103
Imagem 38: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981	104
Imagem 39: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981	104
Imagem 40: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981	105
Imagem 41: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981	106
Imagem 42: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981	107
Imagem 43: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981	108
Imagem 44: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981	109
Imagem 45: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981	110
Imagem 46: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981	110
Imagem 47: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981	111
Imagem 48: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981	112
Imagem 49: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981	113
Imagem 50: Revista Al-Jadid. Capa da edição de Maio de 1980.....	124
Imagem 51: Revista Al-Jadid. Capa da edição de Agosto de 1981.....	125
Imagem 52: Revista Al-Jadid. Capa da edição de Março de 1982.....	126
Imagem 53: Abed Abdi. Ilustração da revista Al-Jadid. Edição de Março de 1981	131
Imagem 54: Abed Abdi. Ilustração da revista Al-Jadid. Edição de Agosto de 1981	133
Imagem 55: Abed Abdi. Ilustração da revista Al-Jadid. Edição de Abril/Maio de 1981	135
Imagem 56: Abed Abdi. Ilustração da revista Al-Jadid. Edição de Junho/Julho de 1981	136
Imagem 57: Abed Abdi. Ilustração da revista Al-Jadid. Edição de Outubro de 1981	138
Imagem 58: Nabil Anani. <i>Maternidade (Motherhood)</i> . c. 1985. Óleo sobre tela	140

Imagem 59: Abdul Rahman al-Muzayen. <i>Palestina (Palestine)</i> . 1978. Óleo sobre tela.....	141
Imagem 60: Ismail Shammout. <i>O sonho do amanhã (The Dream of tomorrow)</i> . 1997-2000. Óleo sobre tela. 160 x 200 cm	142
Imagem 61: Abed Abdi. Ilustração da revista Al-Jadid. Edição de Dezembro de 1981	145
Imagem 62 Abed Abdi. Ilustração da revista Al-Jadid. Edição de Janeiro/Fevereiro de 1982	147
Imagem 63: Abed Abdi. Ilustração da revista Al-Jadid. Edição de Março de 1982	148
Imagem 64: Abed Abdi. Ilustração da revista Al-Jadid. Edição de Novembro de 1981.....	152
Imagem 65: Mustafa al-Hallaj. <i>O Mártir (The Martyr)</i> . Sem data. Xilogravura	153
Imagem 66: Ismail Shammout. <i>Guerreiro (Warrior)</i> . 1968. Óleo sobre tela. 50 x 70 cm.....	154
Imagem 67: Abed Abdi. Ilustração da revista Al-Jadid. Edição de Dezembro de 1980.....	157
Imagem 68: Abed Abdi. Ilustração da revista Al-Jadid. Edição de Novembro de 1980.....	159
Imagem 69: Abed Abdi. Ilustração da revista Al-Jadid. Edição de Janeiro de 1981	161
Imagem 70: Abed Abdi. Ilustração da revista Al-Jadid. Edição de Fevereiro de 1981	162
Imagem 71: Abed Abdi. Ilustração da revista Al-Jadid. Edição de Setembro de 1981	164
Imagem 72: Mapa da perda do território palestino e constituição do Estado de Israel.....	179

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Ficha do jornal Al-Ittihad	65
Tabela 2: Vendas do Jornal. Tabela adaptada de KM 35 Mazkirut hamiflagah, Mazkirut, Inyanim shotfim 1964 <i>apud</i> BEININ, 1990, p. 242	74
Tabela 3: Vendas do Jornal. Tabela adaptada de KM 35 Pe'ilot bemigzar ha'aravi (data aproximada: abril de 1959) <i>apud</i> BEININ, 1990, p. 216	75
Tabela 4: Filiação ao MAKI por ano (região de Nazaré). Tabela elaborada a partir dos dados de Beinín (1990)	76
Tabela 5: Filiação ao MAKI por ano (região de Haifa). Tabela elaborada a partir dos dados de Beinín (1990)	76
Tabela 6: Ficha da revista Al-Jadid	119-120
Tabela 7: Lista das edições que contêm o <i>Wa ma Nasima</i>	129-130

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1 – Intersecções de Abed Abdi com a formação da Arte Palestina e Projetos Comunistas para o país	26
1.1 Dilemas da formação de uma Arte Palestina: origem e nação	26
1.2 Trajetórias de Abed Abdi.....	36
1.2.1 Realismo Social, Dresden e referências internacionais.....	43
1.2.2 Realismo Social dentro de Israel e referências palestinas.....	53
1.3 Comunismos e nacionalismos.....	56
CAPÍTULO 2 – Charges de Abed Abdi na política diária: o jornal Al-Ittihad e os cenários locais e mundiais (1972-1981).....	64
2.1 Edição e Revolução: política opositora de Al-Ittihad dentro de Israel.....	64
2.2 Iconografia delatora: os elementos críticos e o humor nas charges de Abed Abdi.....	77
2.2.1 Imperialismo	80
2.2.2 Política externa.....	94
2.2.3 Terra e ocupação	98
2.2.4 Política interna	108
2.3 Algumas considerações sobre as charges	113
CAPÍTULO 3 – Ilustrações de Abdi para um projeto memorialístico: A revista Al-Jadid e o <i>Wa ma nasima</i> (1980-1982).....	118
3.1 Arte e ideologia: nasce a revista literária Al-Jadid.....	118
3.2 <i>Wa ma nasima</i>: o Nakba (re)desenhado	128
3.2.1 As mulheres de Abdi.....	130
3.2.2 O homem velho: a testemunha.....	144
3.2.3 De um lugar (devastado e abundante).....	156
3.3 Construção de Identidades (e os Intelectuais).....	165
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	172
CRONOLOGIA E MAPA	176
REFERÊNCIAS (IMAGENS).....	180
REFERÊNCIAS	185

INTRODUÇÃO

[...] como o *lugar* é um fator incessante que regularmente predispõe a formação da arte e como cada período no desenvolvimento da arte desenrola no contexto em sua associação com os diferentes *lugares* os quais a atividade artística tem sido levada.

Kamal Boullata, *Palestinian Art* (2009)¹

Como uma historiadora do meu tempo, fui agraciada com os materiais de Abed Abdi através do arquivo eletrônico, o meio digital, que neste caso, aproximou e possibilitou esta pesquisa apesar de suas distâncias desafiantes – temporal, geográfica, cultural. Meu primeiro contato com Abed foi um tanto misterioso, pois na ausência de seu nome, me deparava somente com as informações em um *site* de que “era um artista comunista e que escrevia para um jornal”². Na época, fazia meu Trabalho de Conclusão de Curso, já iniciando pesquisas acerca da arte palestina e na temática das identidades; neste trabalho, a interação entre o universo das imagens e a luta política foi uma questão suscitada a partir do estudo da obra de três artistas, e de suas relações com 1948, o que tornou possível compreender como a linguagem visual serviu ao processo de expressão do trauma³.

Buscando informações para a pesquisa da época, surgia uma curiosidade enorme acerca deste sujeito ainda desconhecido: o que seria um cenário comunista no Oriente Médio, especificamente sendo um palestino em Israel? Uma região complexa, a qual geográfica e culturalmente apresenta especificidades, entretanto, está no cenário internacional, hoje mais do que nunca, mas já sendo zona de disputas há décadas: o Oriente Médio nunca esteve isolado. Estas questões e outras me fizeram guardar as informações, procurando este artista ainda meu desconhecido, quando iniciava-se um novo ciclo de pesquisa. Não foi muito difícil de encontrá-lo, uma vez que Abed Abdi é um artista conhecido dentro da Palestina e de Israel, com uma trajetória singular.

¹ Tradução livre do original: “[...] how *place* is an incessant factor that often predisposes the formation of art and how each period in art’s development unfolds in context of its association with the different *place* in which the art activity has been undertaken”. Kamal Boullata, *Palestinian Art* (2009).

² O *site* é do artista Abdel Tamam. Disponível em: <<http://www.art.net/~samia/Fiftieth/witness/art/kqart.html>>. Acesso: mar./2016.

³ Em 2013 desenvolvi o Trabalho de Conclusão de Curso na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). O trabalho intitula-se: *Persistências e Resignificações de Nakba* (النكبة): narrativas palestinas segundo as artes de Ismail Shammout, Abdel Tamam e Manal Deeb, sob a orientação do Prof. Dr. Marcelo Robson Téo e co-orientação do Prof. Dr. Emerson César de Campos. Em 2014, foi aceito para publicação um desdobramento do TCC, publicado na Revista Fronteiras (ANPUH/SC), intitulado *Construindo novos sentidos para os palestinos: narrativas visuais de Manal Deeb*.

Nas próximas páginas, convido à leitura sobre a trajetória de um sujeito fascinante, com produções intrigantes, em que mergulho para compreender o cenário da luta palestina – neste caso – dentro de Israel. Para além da pesquisa acadêmica, este espaço apresenta-se como uma experiência cultural, de dar ouvidos ao outro, e de respeito, com a trajetória diversa e difícil de milhares de palestinos e palestinianas até hoje.

A ambiência deste trabalho está no limiar e nos estreitamentos entre o percurso singular e o contexto geral, sendo que, a pesquisa se debruça, a partir de um pequeno recorte, a compreender a luta palestina no século XX. Como protagonista desta narrativa, acompanho a trajetória do artista plástico Abed Abdi, cujos anseios e posicionamentos políticos são externalizados através de sua extensa produção, da qual analiso charges e ilustrações publicadas, respectivamente, para o jornal *Al-Ittihad* e a revista literária *Al-Jadid*, editadas durante o período de 1972 a 1982, em Haifa. O lugar destacado por Kamal Boullata (2009), na epígrafe, vem ao encontro deste sujeito, que se insere em uma cultura visual da Palestina e de Israel, ao mesmo tempo em que a alarga em definições e contextos. Esta terminologia, de caráter interdisciplinar, é acompanhada pelas problemáticas dos estudos contemporâneos que enfatizam que não se deve tomar a visão como um dado natural, questionando assim a universalidade da experiência visual (KNAUSS, 2006). Também, faz parte da área de estudo compreender a importância da visualidade para a conformação da linguagem – e portanto da cultura, não como substituição, mas de modo a interpenetrar outras formas midiáticas, como a própria expressão textual (MENESES, 2003).

Embora a pretensão aqui não seja fazer uma biografia de Abed Abdi, é importante ressaltar o jogo constante de escalas, o macro e o microcosmo, enquanto se pretende a análise de um tempo, inclusive para identificar tensões. Ao acompanhar dez anos de produção do artista, é possível conhecê-lo mais profundamente, individualizando um personagem que a história reuniu, colocando-o como um “[...] sujeito do saber na esfera do conhecimento” (DOSSE, 2009, p. 69).

Desse modo, o problema geral centra-se no estudo da sociedade palestina-israelense, focalizado pela busca em compreender o lugar das narrativas visuais na luta política e nos processos de identificação na Palestina e em Israel a partir de Abed Abdi. Estas narrativas visuais compreendem as próprias imagens, que serão documentos indispensáveis para análise,

mas também alicerçadas por outras eventuais fontes que ajudarão a compreender o contexto e a produção do artista. Mostra-se fundamental, com isso, problematizar as condições de produção e as relações sociais (institucionais, pessoais, de classe e outras) desenvolvidas que possibilitaram a emergência de Abed Abdi enquanto artista, visto que “para compreender o estilo, seria necessário investigar qual papel a arte tem dentro de uma determinada sociedade. A forma de uma representação não pode ser separada de sua função, das exigências da sociedade onde aquela determinada linguagem visual é válida” (PITTA, 2007, p. 136). A proposta, portanto, é partir de um problema amparado pela história da arte, para formular um problema histórico geral, cuja análise específica, com documentos visuais, permitem alçar para um terreno mais amplo, a história de uma sociedade, no caso, a sociedade palestina-israelense das décadas de 1970-80.

Isto justifica-se a partir de um processo relativamente novo que se deu na Palestina e que apresenta desdobramentos no tempo presente. Este processo incia-se ao final do século XIX, o território o qual era compreendido como Palestina – chamada hoje de “Palestina histórica” (mesmo não sendo um território nacional de moldes ocidentais) – foi ocupado e violado pelo que viria a ser o Estado de Israel, proclamado em 15 de maio de 1948, data que marca o Nakba, catástrofe em árabe. Este longo e complexo processo levou a população palestina aos mais diversos locais do mundo, criando, mesmo que virtualmente, um processo de identificação nacional, balizado pelo “direito ao retorno” (CLEVELAND; BUNTON, 2009). O Nakba também foi e é retratado exaustivamente por artistas palestinos/as, que encontram(ram) sob moldes representativos meios de externalizar luta, revolta e perda. Em uma perspectiva da historicização da arte, o Nakba também acompanha um debate quanto a formação da arte palestina, apresentando-se como uma “origem” e/ou “começo” da mesma, dependendo de como é vista esta ruptura. Abed Abdi insere-se nesta discussão ao fazer parte da geração de transição entre pré e pós-Nakba, tendo sua formação artística depois dos anos 1960, portanto, já arrebatado pelas questões urgentes do território nacional e pertencimento; portanto, mostra-se relevante estabelecer alguns pontos desta problemática, a ser aprofundada no Capítulo 1.

Abed Abdi retrata 1948 trazendo em sua pintura a experiência de muitos moradores de Haifa e sua própria família, em obra realizada no ano de 1988. Através de tons azulados, a cidade se forma entre diferentes construções, cada qual narrando uma parte da região (Imagem 1). Ao fundo, indiferenciadamente pelos tons pasteis, o mar é apresentado a partir de navios, os quais parecem destino de muitos/as. As pessoas presentes neste cenário são

diversas e volumosas, corpos pequenos e distantes, e para o primeiro plano o pai de Abed Abdi, com rosto enrugado e chapéu de lã cinza⁴, imóvel e estarecido pelo acontecimento. Logo atrás, à sua direita, uma mulher senta, desolada, e à sua esquerda, uma família, com uma criança assustada escondendo-se na barra da saia da mulher.



Imagem 1: Abed Abdi. *Meu pai, e no fundo os palestinos em apuros em Haifa no dia 22 de abril de 1948* (*My father, and in the background the plight of Palestinians from Haifa on the 22nd April 1948*). 1988. Acrílico em Mazonite, 126 x 97 cm.

Assim como seu pai, Abed Abdi também nasceu em Haifa, na Palestina, em 1942. Em 1948, com 6 anos, foi obrigado a sair de sua cidade natal com sua mãe e seus irmãos, devido ao Nakba. Vivendo em um Campo de Refugiados no Líbano durante três anos, Abed e sua família obtiveram a permissão para voltar a Haifa, onde o pai permanecera desde 1948.

Abed filiou-se ao Partido Comunista ainda muito jovem, fato determinante para sua formação política e artística. Em 1962, tornou-se o primeiro árabe a fazer parte da Associação de Artistas Israelenses, o que após dois anos proporcionou à Abdi uma bolsa para estudar arte

⁴ ABDI, Amir. *The Wandering Museum in the Works of Abed Abdi* (Press Review). Disponível em: <<http://abedabdi.com/index.php/en/reviews/6-the-wandering-museum-in-the-works-of-abed-abdi>>. Acesso: mar./2016.

na Europa Oriental, patrocinada pelo Partido Comunista de Israel (ANKORI, 2006, p. 19). Abdi morou e estudou arte em Dresden, na Alemanha Oriental, e teve como professores Lea Grundig, Käthe Kollwitz e G. Bondzin⁵. Sobre suas produções, ao referir-se à guerra de Yom Kippur em 1973, o artista ressalta a importância da arte com uma práxis,

[...] Quando os canhões trovejaram em Golã [Colinas] e nos bancos do Canal [de Suez], e quando o futuro da região estava em risco, eu lembrei das palavras de Pablo Picasso e no meu trabalho eu disse “não à guerra” de acordo com as minhas crenças artísticas; arte deve ser comprometida e ter um papel⁶.

Em busca de compreender estes e outros processos de criação do artista, as implicações de suas filiações ideológicas, delimitou-se a pesquisa para dois tipos de produções do artista: (1) charges publicadas no jornal *Al-Ittihad* (1972-1981), (2) ilustrações produzidas para a revista literária *Al-Jadid* (1980-1982). O jornal *Al-Ittihad* foi criado em Haifa em 1944, ainda antes da criação do Estado de Israel. Após 1948, o jornal passou a ser o primeiro periódico em língua árabe produzida em Israel, sendo considerado até hoje um dos jornais mais importantes da região. A revista literária *Al-Jadid* publicou as crônicas do famoso escritor Salman Natour (1980-1982), que estavam reunidas em um livro chamado *Wa ma nasima* (Nós não esquecemos), composto por relatos de pessoas sobre o Nakba de 1948. No período de 1980-1982, cada história na revista começava com uma ilustração de Abdi.

Para melhor contextualizar as produções de Abed Abdi se faz necessário compreender a constituição dos dois periódicos. Para tanto, parte-se do pressuposto de que não é possível “[...] lidar com qualquer fragmento de um veículo da imprensa (...) sem o reinserir no projeto editorial no interior do qual se articula, ou seja, sem remetê-lo ao jornal ou à revista que o publicou numa determinada conjuntura” (CRUZ; PEIXOTO, 2007, p. 260). Assim, é necessário considerar duas esferas principais: uma de dimensão micro (mas nem sempre menos conflituosa), entre os interesses e compromissos dos proprietários e seus contribuintes, e um espelhamento no macro, entre os leitores e os críticos do jornal, e suas territorializações na sociedade; no âmbito macro também comporta-se o aspecto democrático e a possibilidade

⁵ Informações obtidas através do site oficial do artista. Disponível em: <<http://abedabdi.com/index.php/en/bio>>. Acesso: mar./2016.

⁶ Tradução livre do original: “...When the cannons thundered on the Golan [Heights] and the banks of the [Suez] Canal, and when the future of the region was at risk, I recalled the words of Pablo Picasso and in my work I said “no to war” in accordance with my artistic beliefs; art must be committed and play a role”. Disponível em: <<http://abedabdi.com/index.php/en/reviews/142-abed-abdi-wa-ma-nasina-we-have-not-forgotten>>. Acesso: mar./2016.

publicizadora dentro de uma região/país, visto que, a ideia e o ideal de liberdade, no caso de jornais muitas vezes sob a tônica de liberdade de expressão, comporta-se como um elemento retórico. É oportuno também compreender as limitações na pesquisa ao se investigar este caráter multifacetado dos periódicos estudados, por razões de diferentes âmbitos, como a quantidade de referências bibliográficas disponíveis e as barreiras linguísticas. Mesmo assim, o esforço com os materiais obtidos será de compreender a existência do jornal em sua complexidade, permeada pelos contextos micro e macroscópicos, como já mencionado.

Ainda, é importante considerar que estas digladiações ultrapassam o âmbito da produção midiática, sendo enriquecedor “[...] articula[r] a análise de qualquer publicação ou periódico ao campo de lutas sociais no interior do qual se constitui e atua” (CRUZ; PEIXOTO, 2007, p. 257). A imprensa, como estudo da própria sociedade, nos conduz “[...] da história dos meios de comunicação para o campo da história social” (CRUZ; PEIXOTO, 2007, p. 257). Dimensão esta que pode ser compreendida também pelo conceito empregado por Tânia Regina de Luca (2006), em seu livro sobre fontes históricas, acerca das funções sociais dos periódicos, visto que a própria constituição do jornal delinea uma versão complexa da sociedade. Assim, é importante ter em mente que “para ler a imprensa textual, contextual e visualmente, certos supostos da história cultural se vinculam a ferramentas teóricas e analíticas derivadas da história do livro - a história da arte, a história do design, os estudos sobre a imprensa e a cultura visual”⁷. Desse modo, preocupa-se igualmente nos capítulos 2 e 3, com as qualidades e implicação de um material publicado, no seu potencial divulgativo e (in)formativo dos periódicos de modo amplo, para melhor compreender a produção de Abdi.

As charges produzidas por Abdi estão inseridas dentro do contexto do jornal, portanto, apresentam afinidade com o periódico⁸. Segundo o historiador da arte E. Gombrich (1999), as charges adquirem a característica de “fornecer algum tipo de foco momentâneo” (GOMBRICH, 1999, p. 131). Reúnem, portanto, elementos capazes de “romper com a internalização dos sentimentos, desejos e pulsões nos indivíduos frente ao controle e à

⁷ SZIR, Sandra. “O impessoal nós.” Colaboração material e intelectual na imprensa periódica ilustrada de caráter massivo. Buenos – 1900. In: SIMIONI, A.; OLIVEIRA, C.; ROUCHOU, J.; VELLOSO, M. (orgs.). *Criações Compartilhadas: arte, literatura e ciências sociais*. Rio de Janeiro: MUAD, 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/Otz8c5>>. Acesso: mar./2016.

⁸ É importante informar que as charges analisadas nesta pesquisa não representam a totalidade da produção de Abdi, uma vez que não foi possível ter acesso a todas edições do jornal Al-Ittihad durante o período entre 1972 e 1981. Além disso, as charges utilizadas foram obtidas através do acervo pessoal do artista, disponibilizadas no site oficial de Abdi, compreendendo assim que estas, quando agrupadas, já possuíam uma seleção concebida por Abdi no momento da disponibilização pública.

regulação impostos pela sociedade, provocando, então, momentos em que valores e atitudes estariam confrontados” (PETRY, 2008, p. 49). Também, é necessário examinar a importância e impacto do uso das charges no Oriente Médio e na região de Israel e Palestina, podendo evidenciar uma visualidade voltada para este tipo de representação pictórica. O trabalho de Sandy Sufian, intitulado *Anatomy of the 1936-39 Revolt: Images of the Body Political Cartoons of Mandatory Palestine* (Anatomia da Revolta de 1936-39: Imagens de Charges de Corpo Político na Palestina Mandatária) (2008), analisa as charges feitas por dois artistas de dois jornais, um palestino e um judeu, ainda no contexto do Mandato Britânico, período que compreende 1920 a 1948. A teórica estuda os dois sujeitos, ideologicamente divergentes, e ressalta a importância da produção das charges, visto que “imagens de charges políticas ajudaram a guiar uma mensagem nacionalista para palestinos letrados e iletrados (...) [a] imprensa diária influenciou significativamente com questões consideradas importantes durante a Revolta” (SUFIAN, 2008, p. 26)⁹. Ainda, o cartunista Naji al-Ali também dimensiona a importância da charge para se expor a Questão Palestina (o problema territorial), ao criar um personagem, uma criança palestina chamada Hanthala, um observador de cada cena, um ícone universalizado: “Hanthala foi abraçado como um símbolo pelos palestinos mais pobres; ele lembrava-os deles mesmos – empobrecido, indesejado, os órfãos do Oriente Médio. Mas Hanthala era algo mais também – ele era *conhecimento*” (ALI, 2009, p. 8)¹⁰.

As ilustrações, por outro lado, denotam a construção de narrativas do passado, memórias do Nakba de 1948, onde os desenhos complementam e surgem como elementos visuais para o que é contado literariamente. Em se tratando de uma revista literária, é possível levantar hipóteses acerca de uma produção intelectual desse período na Palestina e Israel, em meio a qual Abdi encontra-se mergulhado. Nesse sentido, “[...] os conceitos de *lugares e redes de sociabilidade, geração e cultura política* constituem-se importante grelha de leitura para compreender as formas de organização e ação dos intelectuais” (LUCA, 2006, p. 125). Inclusive, o círculo de consumo da revista é um dado relevante de pesquisa, visto que pode revelar quem eram seus leitores, talvez com perfis diferentes em relação aos que liam os jornais e as charges do Al-Ittihad. Aliando propostas estéticas e produções “acadêmicas”,

⁹ Tradução livre do original: “visual images in political cartoons helped drive a nationalist message for both literate and illiterate Palestinians (...) daily press significantly influenced with issues were deemed important during the revolt” (SUFIAN, 2008, p. 26).

¹⁰ Tradução livre do original: “Hanthala was embraced as a symbol by the poorest Palestinians; he reminded them of themselves – impoverished, unwanted, the orphans of the Middle East. But Hanthala was something else, too – he was *knowing*” (ALI, 2009, p. 8).

Abdi não dissocia questões sociopolíticas ao ilustrar cenas do Nakba. Visto que esta temática tornou-se recorrente e entranhada à constituição dos/as palestinos/as, essa produção realizada durante os anos de 1980 a 1982 ganha um caráter de retomada de discussões, ao relembrar o acontecimento após ter passado trinta anos de alterações radicais na Palestina.

Para tanto, é necessário pensar questões de nível teórico acerca do uso das imagens dentro do campo historiográfico. Nesse sentido, este trabalho consiste em não deslocar as produções artísticas de um contexto mais amplo, insistindo desta forma na relevância em analisar a sociedade de um modo geral; estudar as produções de Abed Abdi é buscar compreender a cultura política, as estruturas e os sujeitos que compunham a sociedade palestina e israelense entre as décadas de 1970 e 80. Como fundamenta o historiador Ulpiano Bezerra de Meneses (2003), ao discutir o uso de fontes visuais no campo historiográfico, “[...] a expressão ‘História Visual’ só teria algum sentido se se tratasse não de uma História produzida a partir de documentos visuais (exclusiva ou predominantemente), mas de qualquer tipo de documento e objetivando analisar a dimensão visual da sociedade” (MENESES, 2003, p. 28).

Outro autor que ampara este estudo para compreender o campo das imagens é Aby Warburg, que traz uma abordagem culturalista das imagens, e nesse sentido como dotadas de fluidez temporal, isto é, toda produção faz parte de uma cadeia cultural, que é resumidamente, parte da memória da cultura, que recria padrões dentro da sua compreensão visual. Junto a Warburg, os teóricos Jan Assmann e Maurice Halbwachs ambientam a presença da memória na sociedade, Assmann a partir da problematização da memória cultural e Halbwachs, da formação da memória coletiva. Para o último, há uma relação intrínseca entre memória individual e coletiva, as quais se estabelecem a partir da socialização e criação de memórias em diferentes instituições, como a familiar e o ambiente de trabalho, por exemplo. Jan Assmann aprofunda a noção de memória coletiva apresentada por Halbwachs para compreender a memória cultural, focalizada no discurso, para identificar memórias objetificadas e institucionalizadas, que podem ser fabricadas, transferidas e incorporadas entre as gerações¹¹. Como salienta Assmann e Czaplicka (1995), Warburg atribui uma “energia mnemônica” para a objetivação da cultura, onde “na formação cultural, a experiência coletiva cristaliza, aos quais os significados, quando tocados, podem ser acessados novamente através

¹¹ Assmann diferencia a memória cultural da memória comunicativa, de ordem diária e referente à cultura oral e da transmissão da memória do passado recente, cotidiana. VER MAIS: ASSMANN; CZAPLICKA, 1995.

do milênio” (p. 129)¹². Estas dimensões apresentam-se como fundamentais para compreender como ocorreu a formação da arte palestina, especialmente sob o domínio de uma memória do Nakba e da busca por uma nação.

Ainda, os estudos de iconologia e iconografia extrapolam as fronteiras da arte para entrar na história como um elemento fundamental para a compressão dos sujeitos e do tempo, razão de ser do campo historiográfico:

Iconologia, isto pode ser aprendido através de Warburg, não pode ser reduzida ao deciframento acadêmico de imagens ou à pesquisa iconográfica de motivos; também abraça o sócio-histórico e o sócio-psicológico, questões sociais e políticas. Arte não se desenvolveu meramente na base e não produziu efeitos dentro de uma ordem histórica específica, mas era ela mesma parte do sistema e o representava – embora apenas através de mediações (DIERS, 1995, p. 67)¹³.

As imagens tornam-se evidência histórica; sendo assim, o campo da Iconografia e da Iconologia pode beber não só das contribuições da arte, seja com análises específicas acerca de símbolos, signos – próximos do campo da semiótica – mas, sobretudo, compreender o caráter intrínseco sócio-histórico, ou seja, o papel das imagens em processos históricos que relacionam memória e identidade. Nesta seara, é importante ressaltar que se buscará conceitos específicos da arte à medida em que estes ajudarem a solucionar problemas estéticos particulares, que em sua totalidade ajudarão a decifrar problemas no sentido da cultura visual. No caso da charges, por exemplo, um inventário dos “modos representativos” dos quais Abed Abdi se utilizou será elaborado com o intuito de compreender as escolhas pictóricas do artista, atentando assim para perceber padrões e soluções de representação do artista ao jornal em questão. Reforçando assim que é possível utilizar a arte como um braço aliado da história, onde o artista é sujeito, e enquanto tal, está enredado nas diversas instituições sociais, de modo que “a hipótese de fundo é que todo ator histórico e, mais ainda, todo objeto histórico tem um propósito – ou um intento ou, por assim dizer, uma ‘qualidade intencional’. Nessa acepção, a intencionalidade caracteriza tanto o ator quanto o objeto” (BAXANDALL, 2006, p. 81).

¹² Tradução livre do original: “In cultural formation, a collective experience crystallizes, whose meaning, when touched upon, may suddenly become accessible again across millenia” (ASSMANN; CZAPLICKA, 1995, p. 129).

¹³ Tradução livre do original: “Iconology, this could be learned from Warburg, could not be reduced to the scholarly deciphering of images or to iconographical research of motifs; it also had to embrace socio-historical and socio-psychological, social and political questions. Art did not merely develop at the base and didn't only produce effects within a historically specific order, but was itself part of the system and represented it - albeit only through mediations” (DIERS, 1995, p. 67).

De modo a aprofundar as questões preludiadas nesta introdução, o trabalho foi dividido em três capítulos. Atentando às particularidades de cada tipo de fonte, especialmente no que diz respeito aos diferentes projetos artístico-ideológicos, a ordem dos capítulos foi pensada de maneira a focalizar cada uma separadamente, seguindo ordem cronológica, proporcionando uma visualização do desenvolvimento artístico de Abdi durante uma década de intensa produção.

No primeiro capítulo, intitulado “Intersecções de Abed Abdi com a formação da Arte Palestina e Projetos Comunistas para o país”, é apresentado com mais profundidade o artista palestino Abed Abdi. Este capítulo tem três objetivos: primeiramente, produzir uma discussão sobre o que seria uma “Arte Palestina”, abarcando questões sobre a fabricação de um desejo de nação, origens e fundações. Considerando Abdi como um artista inserido neste contexto múltiplo da visualidade palestina, esta discussão será um ponto de partida para o aprofundamento de suas produções. O segundo objetivo é criar uma trajetória do artista, apresentando uma biografia crítica, e problematizando suas filiações ideológicas, formações e influências artísticas. A terceira problemática se desenvolve a partir da referência do comunismo na Palestina e no Oriente Médio, e como este apresenta agendas particulares. Especialmente neste momento, a ambiência se construirá no micro e no macro, no que há de singular na trajetória de Abed, seus estudos, posicionamentos, e o que há de mais amplo na cultura visual palestina; sempre atentando à este entrecruzamento, influências mútuas.

No segundo capítulo, intitulado “Charges de Abed Abdi na política diária: o Jornal Al-Ittihad e os cenários locais e mundiais (1972-1981)”, o estudo focalizará as produções das charges realizadas para o jornal Al-Ittihad entre os anos de 1972 a 1981. As questões propostas para este capítulo concernem especificamente às relações tecidas entre Abed Abdi e o periódico em questão, cujo alinhamento de esquerda reverberam no conteúdo das publicações. A análise das charges revela posicionamentos políticos e dá mostra dos principais tópicos da época, tanto numa perspectiva regional quanto internacional. Neste momento também será oportuno a discussão acerca da natureza dos periódicos e o envolvimento de um artista como um divulgador midiático, isto é, ao engajamento político de Abdi.

O terceiro capítulo, intitulado “Ilustrações de Abdi para um projeto memorialístico: a revista Al-Jadid e o *Wa ma nasima* (1980-1982)”, trabalhará com outro projeto de Abed Abdi, de pequena duração, para a revista literária Al-Jadid, entre os anos de 1980 a 1982. Da mesma forma que o jornal Al-Ittihad, a revista tinha um alinhamento de esquerda, o que de imediato

reforça as próprias convicções ideológicas de Abed Abdi. Entretanto, as discussões para este estudo envolvem a criação de um projeto memorialístico e literário, onde as ilustrações realizadas por Abdi procuram criar uma memória cultural do Nakba. Nesse sentido, a investigação do círculo intelectual e do próprio artista enquanto um forjador de identidade nacional palestina estará no cerne deste capítulo.

Para finalizar, as considerações finais conterão apontamentos dos três capítulos, de modo a estabelecer um caráter uníssono à fragmentação da escrita. Serão retomados questionamentos fundamentais que foram suscitados particularmente em cada capítulo, sendo os problemas tratados a partir das imagens projetados em perspectiva, e concluídos neste espaço documental, e ampliado no futuro.



CAPÍTULO 1 – Intersecções de Abed Abdi com a formação de uma Arte Palestina e Projetos Comunistas para o país

Este capítulo abordará duas questões independentes, uma de cunho mais teórico e outra em termos de análise histórica, que apesar de não partirem da mesma problemática, apresentam relações fundamentais, visto que ambas orbitam o mundo de Abed Abdi. Esta conformação do capítulo visa abarcar uma das mais complexas situações encaradas no passado e no presente pelos/as palestinos/as, a questão territorial e o pertencimento nacional. Assim, os tópicos partirão de lugares diferentes, mas convergirão às trajetórias de Abdi e para além dele, em uma reflexão ampla sobre o aspecto contingencial de ser/fazer a Palestina. O primeiro tópico, de viés teórico, consiste na reflexão inerente ao se pensar a visualidade palestina, no que diz respeito a criação de um conjunto de definições aos quais se pode chamar de “Arte Palestina”. Esse amálgama da arte tem seus próprios pontos fundacionais, não sem tensões, mas com intenções de se narrativizar uma diversidade de produções culturais, aos quais serão analisadas em termos de uma criação de nação. O segundo momento, e mais extenso, é apresentar, visibilizar e problematizar o protagonista deste trabalho, o artista Abed Abdi. Ainda, é foco principal deste capítulo debruçarmos sobre a vida, anseios políticos, projetos e influências de Abdi, para melhor compreender suas produções, especialmente as que serão analisadas nos próximos capítulos. O terceiro e último ponto de discussão coloca em foco a ideologia comunista dentro da compreensão de vida política do artista nas décadas de 1970 e 80, como inserido na perspectiva (a)nacional, bem como a importância do comunismo na Palestina em uma dimensão histórica.

1.1 Dilemas da formação de uma Arte Palestina: origem e nação

O ponto de partida para esta discussão concerne ao questionamento de por que se problematizar o que se chama de Arte Palestina. Como um grande arcabouço, esta denominação abarca décadas de produção cultural, que resulta, na contemporaneidade, em expressões diversas - e especialmente criadas por sujeitos com experiências distintas. Considerando esta pluralidade, para esta pesquisa o foco está nas artes plásticas, que tem seu início de desenvolvimento no século XIX. Contudo, atenta-se ao fato de que a cultura visual não abrange somente imagens, e que poderão ser utilizados outros suportes significativos para o entendimento da visualidade da palestina, especialmente porque “nunca foi possível separar

arte palestina e cultura visual destas poderosas tradições orais e literárias, o que talvez também envolva uma tendência histórica em considerar a imagem como uma inferior ou insuficiente forma de expressão” (MAKHOUL; HON, 2014, p. 29)¹⁴. Esta é uma peculiaridade do desenvolvimento da arte árabe de um modo geral, onde a música e a literatura apresentam importância primordial; na contemporaneidade, esta hierarquização já foi repensada, mas em se buscando o surgimento dessas manifestações, perceber esta diferenciação histórica é fundamental.

A Arte Palestina, portanto, é um conceito, e como tal, apresenta um mote de criação. Isto acarreta na reflexão sobre arte e a intrínseca relação política da mesma, no que tange a projetos específicos que fundaram a Arte Palestina sob marcos específicos. O desafio em mapear o surgimento desta arte não está calcado no apontamento de uma data inicial, mas exatamente no (re)conhecimento da existência de projetos políticos, notadamente nacionais, que sugeriram rumos para o tipo de arte a ser veiculada como palestina; marcando assim, o início da história da arte na Palestina, e não necessariamente sua origem, nomenclaturas similares mas não idênticas, que serão discutidas ao longo deste primeiro tópico. Nesse sentido, “as obras devem ser percebidas como um feixe de contradições dotadas de um sentido político e ideológico que nem sempre é redutível às intenções dos seus criadores ou aos discursos críticos que ajudam a construir suas camadas de sentido ao longo da história” (NAPOLITANO, 2001, p. 54). Isto quer dizer que a busca por um enquadramento dentro da arte não ocorre de maneira natural, sobretudo porque nem sempre ocorrem de maneira imediata ou surgem do próprio artista. Assim, continua o historiador Marcos Napolitano, “[...] as percepções estéticas (manifestos e programas estéticos) e apropriações (fortuna crítica e aspectos de consumo cultural), plasmam-se nas obras, adensando outras camadas de sentido à sua historicidade específica [...]” (2001, p. 54). Traçar essas questões é fundamental para conhecer melhor o campo, sendo possível analisar a historicidade da arte palestina, ainda que esta apresente singularidades notáveis, especialmente no que diz respeito a formação de identidades associada a um estado – ou à ausência do mesmo.

Em termos acadêmicos, como sugere a artista plástica Gannit Ankori (2006), até muito recentemente os historiadores da arte não se interessavam pela pesquisa, por acreditarem que havia “pouca” história da arte na Palestina para se estudar. Isto, por sua vez, reverbera no

¹⁴ Tradução livre do original: “It has never been possible to separate Palestinian art and visual culture from these very powerful oral and literary traditions, which may also involve historical tendency to regard image as a lower or insufficient form of expression” (MAKHOUL; HON, 2014, p. 29).

volume de produções acerca da temática, ainda relativamente nova. O primeiro livro acerca de arte e história da arte Palestina foi publicado em 1989 no Kuwait, escrito por Ismail Shammout (1930-2006), um dos artistas palestinos mais conhecidos na Palestina devido a sua militância – dentro da política institucional e em suas obras. Mais recentemente, novos teóricos se debruçam sobre a questão, como o livro intitulado *Palestinian Art* (Arte Palestina) (2006), escrito pela historiadora da arte Gannit Ankori; *Modern Arab Art* (Arte Moderna Árabe) (2007), escrito pela historiadora da arte Nada Shabout; *Palestinian Art: from 1850 to present* (Arte Palestina: de 1850 até o presente) (2009), escrito pelo historiador da arte e artista Kamal Boullata; e *The Origins of Palestinian Art* (As origens da Arte Palestina) (2014), escrito pelos historiadores Bashir Makhoul e Gordon Hon.

A escolha de marcos na arte reflete diretamente a percepção sobre o que é a Palestina, uma dimensão profundamente nacional. A região apresenta uma constituição histórica peculiar, visto que, assim como em muitos países árabes, viveu o colonialismo, sendo a Palestina invadida pelos britânicos, que instalaram um governo administrativo durante 1920 a 1948. Junto ao Mandato Britânico, outro processo ocorria na região, a gradativa migração de judeus de diferentes localidades do mundo, o que culminou, de uma maneira complexa e não unívoca, na criação do Estado de Israel, em 15 de maio de 1948¹⁵, como já mencionado na introdução. Desde o Nakba, como foi cunhada esta data, a Palestina é privada de um Estado-nação, o que em termos teóricos, complexifica os sentidos de nacionalismo e pertencimento, uma espécie de “pátria negada”, um estado inexistente que acende outro grau de nacionalidade, utópica. Nesta ambiência, o binômio identidade-nação para os/as palestinos/as envolve aglutinar uma série de marcos e sentimentos de pertença sob um parâmetro virtual e, especialmente, à distância, visto que a maioria se encontra em estado de diáspora e exílio. Portanto, isto envolve pensar que as construções identitárias são em sua totalidade simbólicas, em sua qualidade atribuída por Benedict Anderson (2005) enquanto “comunidades imaginadas”, isto é, sob a dimensão de que um indivíduo não tem a possibilidade de conhecer cada integrante de seu país, mas se sente integrado a um grupo que compartilha elementos semelhantes. Ainda, Anderson propõe sua teoria ao pensar que esta identificação ocorre a partir de um território consolidado, de alguma forma percebido, em se pensando na

¹⁵ É importante considerar a complexidade deste evento, que culmina em 1948, mas apresenta antecedentes, que remontam ao final do século XIX. Ainda, não é possível afirmar que sempre houve a ideologia de uma nação para os judeus, visto que a migração ocorria de forma lenta e difusa ainda no começo do século XX. O grande contribuinte para uma política de estado foi o movimento sionista, também diverso, mas que atuou decisivamente para a organização da migração e da conformação legal de um Estado.

constituição nacional da Europa, diferente da Palestina, que possui uma lembrança da chamada Palestina Histórica, mas na prática, suas identidades se consolidam sem um território definido juridicamente, e nesse sentido, o termo “imaginado” de Anderson ganha novo respaldo. A arte, neste aspecto, tem relevância na formação dessa consciência, visto que, as formas de representações são requisições políticas sobre o que foi, o que é e o que deve ser a Palestina e o povo palestino. Nessa perspectiva, “[...] se nós considerarmos arte não só como uma produção cultural mas também como um produtor de cultura, então fica claro que existe uma complexa relação entre a produção de arte e a produção da nação” (MAKHOUL; HON, 2014, p. 34)¹⁶.

O historiador Prajensit Duara (1995), ao se debruçar sobre a problemática do nacionalismo, entende que a formação do Estado-nação europeu acompanha uma historicização específica na história do nacionalismo, creditando que outros lugares apresentam diferentes desenvolvimentos, como é o caso da China, pesquisa de Duara. O teórico propõe uma fluidez maior do conceito, sugerindo a substituição do termo nacionalismo para identificação nacional, “[...] uma forma radicalmente nova de consciência” (DUARA, 1995, p. 152). E continua ao afirmar que a “[...] Identificação nacional nunca é completamente subsumido por isso [a distinção entre Estado-nação como forma de consciência e nacionalismo como uma forma de identificação] e é melhor considerado dentro de suas complexas relações com outras identidades históricas” (DUARA, 1995, p. 152). Esta dimensão torna-se relevante ao caso da Palestina, visto que na ausência de um Estado-nação físico e jurídico, o nacionalismo, ou as identificações nacionais são mais diversas, e modificada em condições diferentes que não a partir da consciência proporcionada pelo Estado-nação.

Um exemplo destas formações de identidade nacional é explanado por Ankori (2006) ao destacar que “[...] eles construíram uma narrativa visual do nacionalismo palestino muito antes da sua história ser escrita em livros” (ANKORI, 2006, p. 54)¹⁷. Nessa perspectiva, o poema de Mahmoud Darwish (1942-2008), chamado “Nesta terra (*On this land*)”¹⁸, ganha outra dimensão através da criação de marcos de identificação, trazendo ainda aspectos da

¹⁶ Tradução livre do original: “[...] if we regard art as not only a cultural production but also a producer of culture, then it is clear that there is a complex relationship between the production of art and the production of nation” (MAKHOUL; HON, 2014, p. 34).

¹⁷ Tradução livre do original: “[...]“they constructed a visual narrativa of Palestinian nationalism long before its history was written in text books” (ANKORI, 2006, p. 54).

¹⁸ Não foi encontrada a data de publicação deste poema.

visibilidade palestina a partir das descrições do território, utilizando-se da linguagem para formar espacialidades imaginárias e reais:

Nós temos nessa terra o que faz valer viver
Nós temos nessa terra o que faz valer viver
Hesitação de abril
O aroma do pão no amanhecer
o suplico de mulheres aos homens
os escritos de Aeschylus
o começo do amor
o musgo em uma pedra
as mulheres de pé em um fio de flauta
e o medo dos invasores da memória
Nós temos nessa terra o que faz valer viver
final de setembro
uma mulher deixando os quarenta para trás
com todos os seus apricots
a hora do nascer do sol na prisão
uma nuvem refletindo um enxame de criaturas
o aplauso das pessoas para aqueles que encaram seu próprio
apagamento com um sorriso
e o medo do tirano de canções
Nós temos nessa terra o que faz valer viver
nessa terra
a senhora da nossa terra
a mãe de todos os começos
e a mãe de todos os fins
ela se chamava Palestina
seu nome tornou-se Palestina
minha senhora
porque você é minha senhora
Nós temos nessa terra o que faz valer viver¹⁹

Outra forma de compreender a pluralidade das identidades nacionais é compreender a dispersão dos/as palestinos/as, a qual Makhoul e Hon (2014) abordaram a partir do termo *Al-Shataat*, palavra em árabe equivalente a diáspora, mas que, na opinião dos teóricos, seria mais adequada por “[...] descreve[r] a especificidade da experiência palestina” (MAKHOUL;

¹⁹ Tradução livre do original: We have on this land that which makes life worth living; We have on this land that which makes life worth living; April’s hesitation; The aroma of bread at dawn; A woman’s beseeching of men; The writings of Aeschylus’s; Love’s beginning; moss on a stone; and invader’s fear of memories; mothers standing on a flute’s thread; We have on this land that which makes life worth living; September’s end; A woman leaving “forty” behind; With all of her apricots; The hour of sunlight in prison; A cloud reflecting a swarm of creatures; and the tyrant’s fear of songs; A people’s applause for those who face their own erasure with a smile; We have on this land that which makes life worth living; On this land; The lady of our land; The mother of all beginnings; And the mother of all ends; She was called Palestine; Her name later became Palestine; My lady...; Because you are my lady; We have on this land that which makes life worth living. Poema disponível em: <<https://chaaidaani.wordpress.com/2012/03/21/we-have-on-this-land-that-which-makes-life-worth-living-16-2/>>. Acesso: mar./2016.

HON, 2014, p. 188)²⁰, uma vez que diáspora é definida como dispersão, e isto não seria o suficiente para explicar o que acontece com os/as palestinos/as até hoje. Em se pensando na arte a partir dessas múltiplas territorialidades, seja nos territórios ocupados, em Israel, como refugiados ou não em outros lugares do Oriente Médio e do mundo, cada artista, mesmo que pertencente ao grande denominador “palestino/a” externaliza suas urgências locais, pessoais, aos quais certamente se diferenciarão; como é o próprio caso de Abed Abdi, que teve em sua trajetória a experiência de se tornar refugiado, mas pode retornar a Israel, que se tornou sua residência desde a década de 1950. Outra questão que permanece como um ponto de contato com Abdi é que “[...] por muito tempo artistas palestinos que viviam dentro de Israel não eram reconhecidos como palestinos tanto por israelenses quanto por artistas dos territórios ocupados” (SHABOUT, 2007, p. 50)²¹. Pode-se afirmar que em certa medida isto ainda se mantém um problema, que se estende fundamentalmente para a questão “quem é palestino?” e portanto, quem é palestino faz arte palestina.

A convergência da discussão entre identidades nacionais e arte está no Nakba, ou melhor, no que criou como Nakba. Ressalta-se novamente que o objetivo não é invalidar ou considerar ilegítima a criação de um marco histórico real, o ano de 1948, mas compreender sob quais parâmetros este funciona dentro da criação de uma Arte Palestina; visto que precisamente “[...] porque as identidades são construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas, por estratégias e iniciativas específicas” (HALL, 2000, p. 109). Como constatado em trabalho anterior (2013), o Nakba foi gerado intelectualmente de forma rápida, sendo cunhado ainda em 1948 pelo historiador sírio Constantine K. Zurayk, em seu livro *Ma'na al-Nakba* (traduzido como “Significados do desastre”) (FIGUEIREDO, 2013). Sendo assim, a partir desta ruptura histórica, a Palestina adquiriu uma periodização “pré-Nakba” e “pós-Nakba”, visto que, na perspectiva empregada em que 1948 apresenta uma interrupção na história da região, os elementos constitutivos palestinos também modificaram-se radicalmente, inclusive na arte. Por exemplo, Shabout (2007) afirma que após o Nakba, especialmente nos territórios ocupados, Cisjordânia e Gaza, “Artistas palestinos também foram proibidos de usarem as cores da bandeira da Palestina

²⁰ Tradução livre do original: “[...] describe the specificity of the Palestinian experience” (MAKHOUL; HON, 2014, p. 188).

²¹ Tradução livre do original: “[...] for a long time Palestinian artists living within Israel were not recognized as Palestinians by either the Israelis or the artists of the occupied territories” (SHABOUT, 2007, p. 50).

(vermelho, preto, verde e branco) de seus trabalhos” (SHABOUT, 2007, p. 50)²². Aqui temos um exemplo de problema técnico, simbólico e nacional.

Nos livros publicados por Gannit Ankori (2006) e Kamal Boullata (2009), ambos trazem a questão da separação da arte pré e pós Nakba, estabelecendo aproximações e distanciamentos entre as produções artísticas. No primeiro livro em questão, a teórica dedica um capítulo completo para a arte anterior a 1948, intitulado *The Shadow of the Nakba: Art before 1948* (A sombra do Nakba: Arte antes de 1948). É interessante notar o emprego do termo *the shadow*, “a sombra” em inglês, para designar a arte que precede a ruptura na história Palestina. Permanecem as indagações quanto a escolha da palavra, podendo indicar que não havia muita visibilidade na arte antes de 1948, ou mesmo que as manifestações desse período ficam escondidas frente ao Nakba; nesse aspecto, Ankori expressa seu ponto de vista sobre a Arte Palestina,

Eu sugiro que a arte palestina do período pré-Nakba não era o que acadêmicos geralmente dizem ser “um movimento artístico embrionário... baseado em modelos assimilacionistas Ocidentais, (que) foi morto logo no nascimento”, mas um dinâmico e ricamente texturizado milieu artístico – composto de diferentes artes, arquitetura e fotografia, bem como pintura secular e religiosa (ANKORI, 2006, p. 24)²³.

Através de uma crítica acerca do olhar ocidentalizado sobre o que seria arte, Ankori defende um rico contexto pré-Nakba, visto por uma concepção desorientalizada (ANKORI, 2006)²⁴, conceito proposto pela teórica, ao tecer um olhar não exótico e primitivo sobre a cultura visual da Palestina. Ainda sob este viés, Ankori afirma que “[...] apesar da dramática ruptura que ocorreu em 1948 [...] a arte pré-Nakba existe como uma força genealógica cultural vital e como uma significativa fundação histórica para a arte palestina hoje” (ANKORI, 2006, p. 24)²⁵. Ankori parece preocupada em tecer críticas ao modelo de pensamento que credita tudo como produção do Ocidente; inclusive, é incerto se Ankori teve contato com o trabalho de Nada Shabout (2007), mas a teórica, embora traga discussões

²² Tradução livre do original: “Palestinian artists were also banned from using the colors of the Palestinian flag (red, black, green, and white) in their work” (SHABOUT, 2007, p. 50).

²³ Tradução livre do original: I suggest that Palestinian art of the pre-Nakba period was not as scholars usually claim “an embryonic art movement...based on assimilated Western models, [that] was killed right to birth’, but rather a dynamic and richly textured artistic milieu – composed of distinctive crafts, architecture and photography, as well as secular and religious painting (ANKORI, 2006, p. 24).

²⁴ Ankori faz uma referência direta ao trabalho de Edward Said (1996), *Orientalismo*, que se debruça sobre a criação do Oriente pelo Ocidente como um projeto europeu de civilização.

²⁵ Tradução livre do original: “[...] in spite of the dramatic rupture that took place in 1948 [...] pre-Nakba art exists as a vital cultural genealogical force and as a significant historical foundation for the Palestinian art of today” (ANKORI, 2006, p. 24).

relevantes sobre a arte árabe, tende a considerar a mesma, em um primeiro momento, como “cópia” dos modelos ocidentais, afirmando que após estarem confortáveis com a nova mídia trazida pelos mesmos, as pessoas locais começaram a usar aquela arte em seu favor, especialmente contra a luta colonial (SHABOUT, 2007, p. 36).

Ainda, é possível notar que Gannit Ankori (2006) cria um ponto fundacional não perdido sobre a Arte Palestina, ao mesmo tempo em que reconhece que o Nakba teve profundos impactos no modo de representatividade. Ela continua,

A arte palestina depois de 1948 se desenvolveu junto com uma variedade de caminhos que tanto continuaram quanto divergiram da arte do período pré-Nakba. Aspectos mais amplos que compreendem ‘trajeto de continuidade’ são a hibridização cultural, isto é, o resultado de uma síntese entre componentes orientais e ocidentais; a deliberada assimilação das formas de arte tradicionais e religiosas de indígenas, como a caligrafia Árabe, arte Islâmica, ícones cristãos, bordado *Fellahi*, etc; e uma iconografia nacional, anticolonialista que articula uma identidade coletiva. Por outro lado, as características dominantes que diferenciam a cultura artística pré e pós Nakba são um sentido profundo de fragmentação que é um resultado direto do próprio Nakba (ANKORI, 2006, p. 47)²⁶.

Sob uma perspectiva pós-colonial, Ankori aponta uma continuidade, embora faça sob termos amplos, abordando a hibridização cultural e a composição entre elementos orientais e ocidentais. A artista não aponta para nenhum exemplo especificamente, inclusive, seu livro segue com artistas que pertencem notavelmente às narrativas pós-1948, o que não inviabiliza os mesmos de terem influências do pré-Nakba, mas esta dimensão não é destacada pela autora. Makhoul e Hon (2014) ainda apontam para o paradoxo proposto por Ankori, uma vez que a teórica propõe que há uma continuidade entre a arte pré e pós-Nakba, ao mesmo tempo que concebe a arte contemporânea como narrativas “quebradas”, emergentes da ruptura e fragmentação.

Kamal Boullata (2009) também apresenta parte de seu livro dedicado ao período anterior ao Nakba, intitulado *Birth of Pictorial Language 1850-1948* (Nascimento da Linguagem Pictórica 1850-1948). O teórico não utiliza o termo Nakba como um marco para “antes” e “depois”, mas atribui um nascimento à arte pictórica da Palestina. Boullata se debruça com mais profundidade nos movimentos artísticos do período, abordando a arte

²⁶ Tradução livre do original: Palestinian art after 1948 developed along a variety of tracks that both continued and diverged from the art of the pre-Nakba period. Major aspects that comprise ‘strands of continuity’ are a cultural hybridity that is the result of a synthesis between oriental and occidental components; the deliberate assimilation of indigenous religious and traditional art forms, such as Arab calligraphy, Islamic art, Christian icons, *Fellahi* embroidery, etc; and a national, anti-colonialist iconography that articulates a collective identity. On the other hand, the dominant features that differentiate between post-Nakba art and pre-Nakba art culture are a deep sense of fragmentation that is a direct result of the Nakba itself (ANKORI, 2006, p. 47)

cristã, com influências da Rússia, o artesanato e a fotografia, além de contextualizar as primeiras escolas de arte da região, como a Escola de artes Bezazel (*Bezazel School of Arts and Crafts*) (1906-1920) e a Escola de Nicolas Saig, a qual Daoud Zalattimo foi estudante e considerado por Ismail Shammout, em seu livro sobre arte palestina (1989), o primeiro artista genuinamente palestino a existir (MAKHOUL; HON, 2014).

Boullata também diferencia a primeira geração dos artistas pós-Nakba, trazendo o que este hiato significou rapidamente na representação:

Desde 1948, as introspecções do tempo tem perseguido a literatura palestina. Igualmente, com a ressuscitação nas mãos da primeira geração de artistas refugiados, a arte palestina passou a tornar-se obcecada com a invocação do lugar. Em contraste com as gerações anteriores de pintores palestinos que retratavam cenas narrativas de momentos históricos que comentavam metaforicamente a experiência vivida sob o comando britânico, a primeira geração de artistas emergindo depois de 1948 explorou a memória em suas arte para incorporar os momentos históricos vividos que marcaram as experiências deles de exílio (BOULLATA, 2009, p. 103)²⁷.

A abordagem de Kamal Boullata é focada numa história cronológica da arte na Palestina, onde “[...] a narrativa procede como uma evolução da arte pictórica palestina que sintetiza tradição com inovação com as inovações da importada modernidade (MAKHOUL; HON, 2014, p. 67)²⁸, criando assim, uma origem.

Considerando a importância dada por Boullata a este período, este enfatiza a sensibilidade que se deve procurar ao estabelecer diálogos entre o pré e pós 1948, não tratando como uma simples relação de aproximação e/ou de distanciamento,

Para conjurar um quadro completo da arte palestina, ‘fazer conexões entre linhas e barreiras’ não pode ser limitado a relacionar trabalhos de artistas do período pós-1948 que foram cortados de trabalhos por outro artista do período pré-1948, ou justapondo trabalho de artistas de territórios geográficos desconectados que não devem ter se encontrado ou ter tido a oportunidade de ver a arte do outro. ‘Fazer conexões’ neste contexto inclui sondar a correspondência entre arte e outra saída estética na cultura árabe, particularmente entre a expressão visual e verbal. Também é sobre demonstrar de quais maneiras inovações nas belas artes foram associadas com questões levantadas pelas artes práticas ou como as tentativas de reviver

²⁷ Tradução livre do original: “Since 1948, the introspections of time have haunted Palestinian literature. Likewise, upon its resuscitation in the hands of the first generation of refugee artists, Palestinian art was to become obsessed with the invocation of place. In contrast to the earliest generation of Palestinian painters who depicted narrative scenes of historical moments that metaphorically commented on the lived experience under British colonial rule, the first generation of artists emerging after 1948 explored memory in their art to embody the lived moments of history that marked their experience of exile (BOULLATA, 2009, p. 103)

²⁸ Tradução livre do original: “[...] the narrative proceeds as an evolution of Palestinian pictorial art that synthesizes tradition with the innovations of imported modernization” (MAKHOUL; HON, 2014, p. 67).

artes tradicionais coincide com período em que a luta nacional palestina tentou afirmar sua identidade distinta (BOULLATA, 2009, p. 30-31)²⁹.

Sob este viés, Boullata diverge de Ankori no que tange às especificidades de análise das artes pré e pós Nakba, de modo que o historiador da arte ressalta a importância de se estudar para além da arte pictórica, uma vez que a cultura visual palestina conforma um campo extenso e complexo. Ainda, o teórico afirma que para estabelecer relações entre artistas é fundamental o estudo em profundidade, atentando para regiões de produção e momento histórico, justamente em função da arte palestina se apresentar tão diversamente e com demandas específicas, como já foi indicado anteriormente.

No desenvolvimento atribuído por Kamal Boullata em relação a Arte Palestina, fica mais evidente uma diferenciação entre origem e começo, discussão promovida por Makhoul e Hon (2014), exatamente para compreender como o marco do Nakba tem importância fundamental, para além da mudança pragmática representacional, mas sobretudo em relação a criação da nação Palestina amparada nesta ruptura. Nesse aspecto, embora similares, as definições de origem e começo não se correspondem, visto que a origem remonta a um significado mais cristalizado e ontológico, “[...] onde a metafísica encontra a história” (MAKHOUL; HON, 2014, p. 64)³⁰, enquanto que começo representa um começo de algo, mas não necessariamente o começo “de tudo”. Segundo Edward Said (1979), “[...] a designação de começo geralmente envolve também a designação de uma consequente *intenção* [...] *O começo, então, é o primeiro passo para a intenção de produção de significado*” (SAID, 1979, p. 5)³¹. É possível transpor esta ideia para a Arte Palestina, propondo que a origem da mesma pode ser anterior – como mesmo indica os estudos de Ankori e Boullata – mas o começo da Arte Palestina se estabelece com o Nakba, uma vez que este fundamenta novos sentidos de significado de nação, fortemente baseado na luta contra a ocupação israelense. O que novamente vai ao encontro das identificações nacionais, uma vez

²⁹ Tradução livre do original: “To conjure up a fuller picture of Palestinian art, ‘making connections across lines and barriers’ cannot be limited to relating the works of an artist from the post-1948 period who has been cut off from works by another from the pre-1948 period, or to juxtaposing works by artists from disconnected geographic territories who have neither met nor had the opportunity to see each other’s art. ‘Making connections’ in this context includes probing the correspondence between art and other aesthetic output in Arab culture, particularly between visual and verbal expression. It is also about demonstrating in what way innovations in the fine arts were associated with questions raised by the applied arts or how the attempts to revive traditional crafts coincided with periods during which the Palestinian national struggle sought to assert its distinctive identity (BOULLATA, 2009, p. 30-31)

³⁰ Tradução livre do original: “[...] where the metaphysics meets history” (MAKHOUL; HON, 2014, p. 64).

³¹ Tradução livre do original: “[...] the designation of beginning generally involves also the designation of a consequent *intention* [...] *The beginning, then, is the first step in the intention production of meaning*” (SAID, 1979, p. 5).

que a luta palestina não se dá necessariamente no clamar quase que pré-histórico de sua região, na sua ontologia fundante, mas nas demandas de um pertencimento nacional já modificado, criado e ambientado na resistência e na sobrevivência do povo. Para Makhoul e Hon (2014), a ideia de origem está associada à pré-modernidade, relacionando a importância do conceito para a religião, por exemplo. Dessa maneira, ao concordar com Said (1979), os teóricos afirmam que o começo tem relação direta com a modernidade, secular, com potencial de se mover em termos não tão lineares quanto a origem. A arte, com essa tendência da modernidade, traz sua multiplicidade a partir do Nakba, escolhido como um início para a narrativa contemporânea palestina, e dimensiona sentidos de pertencimento, ao mesmo tempo em que diversifica os sentidos culturais, entre outros motivos, em função do *Al-Shataat*.

Contudo, será que a partir de uma ênfase tão profunda ao Nakba, este não está virando gradativamente uma origem do povo palestino, portanto com uma história muito mais enraizada e mitificada? Talvez exatamente pela longa duração desse evento, sendo que o Nakba revela-se como uma continuidade no tempo presente, o mesmo tornou-se um começo para narrativas, como é perceptível na arte, mas ao mesmo tempo um ponto fundacional e estável da vida de palestinos/as, o que levaria a um ponto mais próximo de uma origem.

Como parte integrante deste grande grupo denominado de Arte Palestina, Abdi é um representante da geração pós-Nakba, a primeira geração, visto que o mesmo já era nascido em 1948. Embora analise as suas produções das décadas de 1970 e 80, portanto, já em outro contexto, mostra-se fundamental compreender os impactos individuais em termos artísticos do que o Nakba proporcionou a Abdi, exatamente para buscar compreender por quais projetos políticos o artista pensa a Palestina, a arte Palestina e a nação Palestina, os quais serão aprofundadas no próximo tópico, onde será apresentada uma biografia sobre o artista.

1.2 Trajetórias de Abed Abdi

A mais completa referência de trabalhos que abarcam a trajetória de vida de Abed Abdi se encontram em um livro publicado em 2010, organizado por Tal Ben Zvi, curadora da Galeria de Arte Umm al-Fahm, em Israel. O livro chama-se *Abed Abdi: 50 years of Creativity – A Retrospective* (Abed Abdi: 50 anos de criatividade – Uma Restrospectiva), composto por cinco artigos sobre as obras do artista, além da organização de um grande acervo de produções de Abdi. Outros livros, como os já citados de Kamal Boullata (2009), Gannit Ankori (2006), Bashir Makhoul e Gordon Hon (2014) o mencionam passageiramente, o

vinculando a uma arte de resistência, através de suas obras – com ênfase ao seu período de produção para a imprensa – e mais amplamente devido seu alinhamento ideológico. Podem ser encontradas ainda matérias realizadas para jornais como Haaretz, Reuters e Starnews Media³², bem como artigos realizados por outros artistas palestinos, como Samia Halabi e Sa'id Abu Shaqra. Por último, mas não menos importante, o sítio eletrônico do artista – <www.abedabdi.com> – apresenta um volume de acervo significativo, e outras informações sobre o artista.

Como mencionado brevemente na introdução, Abed Abdi nasceu em Haifa no ano de 1942, sendo que seis anos depois foi expulso da cidade com a mãe e irmãs, em decorrência do Nakba. Depois de uma longa viagem, a família chegou no Líbano, local que transitou entre vários campos de refugiados durante três anos, até serem autorizados a voltar para Haifa, em 1951, onde reencontraram o pai que ficara na cidade desde 1948. A temática dos refugiados é muito recorrente à Abed Abdi, visto que traz à superfície a memória da situação vivida ainda quando era criança: “Eu me sinto realmente ligado a minha experiência de infância nos campos de refugiados e isto tem me acompanhado por muitos anos (...) ser um refugiado significa sair de sua terra natal e a esperança de retorno permanece como um sonho” (ABDI, 2014, 00:09:00 a 00:11:00)³³. Como testemunha, esta experiência proporcionou ao artista uma série de produções acerca do sentimento de desamparo, violência, como é possível analisar em suas obras a seguir.

A primeira delas, uma pintura produzida em 1967, retrata o estado nômade das pessoas, que sem muita distinção facial, caminham a partir de um trajeto sem rumo, lidando de modo vívido com as consequências da expulsão, a violência da morte dos/das que pereceram. O chão desértico dá parâmetro para a inospicidade do lugar, e as cabeças direcionadas para frente e para trás, mostram o passado deixado e o futuro a se recorrer. A segunda, uma litografia produzida em 1968, que se encontra em sua série intitulada “Refugiados”, apresenta um tom mais pragmático, focalizado em dois sujeitos um com pequeno detalhe no horizonte. A ênfase no humano e no vazio do cenário demonstra uma das dificuldades cotidianas dos refugiados, onde quase que solitariamente, se procura repouso sob problemas permanentes.

³² Seguem os sítios eletrônicos, respectivamente: <www.haaretz.com>, <www.reuters.com>, <www.starnewsmedia.com>.

³³ Tradução livre do original: “I indeed feel attached to my childhood experience in the refugee camps and this has accompanied me for many years (...) being a refugee means to leave a homeland and the hope to return remains our dream” (ABDI, 2014, 00:09:00 a 00:11:00).



Imagem 2: Abed Abdi. *Sem título (Untitled)*. 1967. Série: Refugiados.



Imagem 3: Abed Abdi. *Dormindo no deserto (Sleeping in the desert)*. 1968. Série: Refugiados. Desenho a caneta-tinteiro.

A partir de uma linguagem iconográfica diversa encontrada nas duas obras, Abed transita entre a cor e os traços monocromáticos marcantes, ainda propondo uma narrativização quase que mítica da caminhada e ao mesmo tempo escancarando, rudemente, a realidade de um refugiado.

O enraizamento como sobrevivente ambienta, para além da identidade palestina discutida até então, a forte ligação de Abed Abdi com o local de origem, Haifa, onde sua família tem antepassados relacionados a fundação da cidade, com Daher El Omar ainda no século XVIII (ABDI, 2014, 00:01:18). O artista possui uma extensa coleção de pinturas aglutinadas sob a titulação “Tributo a Haifa”, onde o mesmo celebra as paisagens e o patrimônio edificado da cidade.

As imagens a seguir novamente evidenciam o ecletismo de Abdi em sua produção, trazendo na Imagem 4, produzida em 1960, um mar e céus agitados sob os traços espessos de tintas azul, branca, marrom e preta. O mar chega até a costa, terminando em uma pequena faixa de areia que já transita para um ambiente urbano, com uma rua, edifícios e postes de luz. Nesta tela, há uma tensão entre a fúria dos elementos naturais com a solidez dos elementos humanos. Na Imagem 5, de data desconhecida, Abdi mantém a constância do mar, como marca significativa de Haifa³⁴, dividido geograficamente pelo azul marcante. Do outro lado, encontra-se a cidade, com territórios diversos, entre cores e tamanhos. Nesta pintura a ênfase parece estar na observação grandiosa do mar, que é apreciado de cima, por uma pipa que voa e divaga por Haifa.

³⁴ É possível encontrar outras referências ao mar na coleção “Tributo a Haifa”. Disponível em: <www.abedabdi.com>. Acesso: mar./2016.

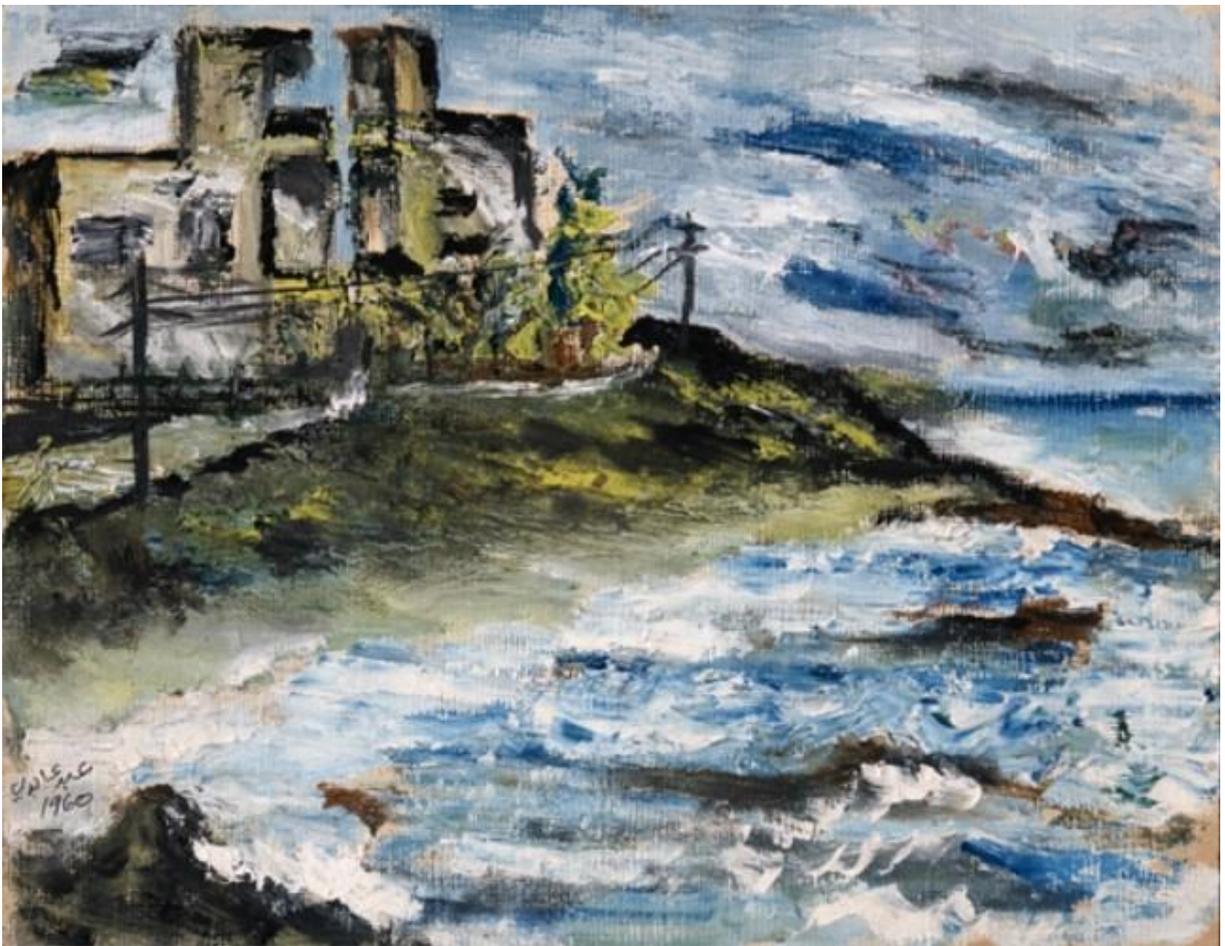


Imagem 4: Abed Abdi. *Sem título (Untitled)*. 1960. Série: Tributo a Haifa.



Imagem 5: Abed Abdi. *Sem título (Untitled)*. Sem data. Série: Tributo a Haifa.

A ligação histórica faz parte do sentimento de pertença de Abdi à cidade de Haifa, apesar das modificações ocorridas com o Estado de Israel, como por exemplo, a mudança de nome de sua rua de, Al-Jabal, Rua da Montanha, em árabe, para HaTzionut Avenue, Avenida do Sionismo, em hebraico, no pós-1948, compreendendo a mesma como parte do conflito Israel-Palestina:

Eu lido com o problema Judeu-Árabe como uma parte inseparável do cenário de Haifa. Em termos municipais, o serviço civil é supostamente dado aos palestinos residentes na cidade, mas em termos das políticas do país em relação a populações mistas a situação me preocupa muito. Na realidade eu estou lidando com isso como um palestino e estou tentando manejar com o outro por solidariedade. Eu também não tenho outra terra natal (ABDI, 2010)³⁵.

Esta perspectiva exalta a preocupação do bem estar com a população palestina residente em Israel, uma vez que há uma série de dificuldades legais dentro país, sendo palestinos/as normalmente considerados como cidadãos de “segunda classe”. Segundo o cientista político As’ad Ghanem (2001), a população árabe dentro de Israel sofre discriminações diárias, envolvendo a esfera jurídica, com alocação de verbas e investimento, bem como alocação de terras (p. 159), além daquelas de âmbito étnico, cultural e religioso. Para o teórico, uma democracia como a de Israel “[...] não pode ser mais do que uma semidemocracia, porque o estado é identificado com somente um grupo; isto é, oferece uma pátria para somente um grupo étnico dentro da sociedade e oferece somente igualdade parcial para os membros de outros grupos” (GHANEM, 2001, p. 7)³⁶. Acerca desta composição multiétnica de Israel, Abdi ressalta que há uma necessidade de se estabelecer uma convivência pacífica, visto que o local para se viver é o mesmo, sendo que nem israelenses nem palestinos/as tem outro lugar para chamar de “seu país”. Esta perspectiva vai ao encontro com a preocupação do artista quanto a preservação do patrimônio palestino, uma luta recente de Abdi: “O país tem dezenas de museus patrocinados em parte pelo Ministério da Educação

³⁵ Tradução livre do original: “I deal with the Jewish-Arab issue as an inseparable part of the Haifa scenery. In municipal Terms the civil service is supposedly given to the Palestinian residents of the city, but in terms of the country’s policy towards mixed populations the situation really worries me. In the reality I am dealing with as Palestinian I’m trying to manage with the other out of solidarity. I also have no other homeland” (ABDI, 2010). Entrevista realizada por Eli Armon Azulay com Abed Abdi em 2010. Disponível em: <<http://abedabdi.com/index.php/en/reviews/195-a-visit-to-abed-abdi-s-studio-muses-from-the-wadi>>. Acesso: mar./2016.

³⁶ Tradução livre do original: “[...] can be no more than semidemocracy, because the state is identified with one group only; that is, it offers a national home to only one of the ethnic groups within its society and offers only partial equality to members of other groups” (GHANEM, 2001, p. 7).

e Cultura, e dentro deles todos não existe uma sala sequer dedicada para o patrimônio palestino” (ABDI, 2010)³⁷.

Estas e outras experiências o levaram a refletir acerca do engajamento artístico desde suas primeiras relações com a arte, ainda jovem, antes mesmo de realizar estudos formais:

Talvez depois de quatro anos do meu retorno [para Haifa], eu percebi que eu tinha uma tendência para arte resultante de problemas. Eu não vivi uma infância feliz... O ambiente social e politicamente restrito me levou a questionar por que as coisas eram daquela maneira, por que minha irmã estava no exílio, por que existiam guerras, por que existiam fronteiras fechadas e como resultado eu percebi que eu preciso de criatividade, de necessidade espiritual, e talvez foi a linguagem expressiva disponível para mim (ABDI, 2012)³⁸.

Nesse sentido, o desenvolvimento artístico de Abdi não ocorreu simplesmente como uma vontade de qualificação profissional, mas especialmente para dar vazão aos seus sentimentos, que desde muito cedo foram externados por essa linguagem. Gannit Ankori (2006) apresenta o mesmo tipo de sentimento, ao dimensionar que a visualidade tornou-se a primeira linguagem para o entendimento do mundo, em sua perspectiva (ANKORI, 2006, p. 9). Além disso, a transformação da arte em engajamento é uma prática importante de Abdi, ao qual atribui como positiva em sua entrevista (2014), uma vez que sua arte tem por objetivo, em suas palavras, de tecer críticas sociais e promover a paz (ABDI, 2014, 00:03:50-00:04:00).

A percepção desta linguagem, ainda quando criança, proporcionou a Abdi um desenvolvimento acadêmico na juventude, a qual destaca-se seu período de formação artística na Alemanha. Tendo participado da Aliança da Juventude Comunista em Haifa ainda jovem, em 1962, Abdi foi aceito como membro da Associação de Artistas em Haifa, o que, dois anos depois, garantiu-lhe a bolsa para estudar design gráfico na Alemanha Oriental. Frequentou a Academia de Belas Artes de Dresden, cidade onde morou por sete anos, completando seu mestrado e uma especialização (ZVI, 2010b, p. 222) . Segundo Tal Ben Zvi (2010b), o

³⁷ Tradução livre do original: “The country has dozens of museums funded in part by the Ministry of Education and Culture, and within all there is not a single room dedicated to the local Palestinian heritage” (ABDI, 2010). Entrevista realizada por Eli Armon Azulay com Abed Abdi em 2010. Disponível em: <<http://abedabdi.com/index.php/en/reviews/195-a-visit-to-abed-abdi-s-studio-muses-from-the-wadi>>. Acesso: mar./2015.

³⁸ Tradução livre do original: “Maybe four years after my return [to Haifa], I realized that I had a tendency towards art resulting from troubles. I did not live a happy childhood...The socially and politically restricted environment led me to question why things were as they were, why was my sister in exile, why are there wars, why are there closed borders and as a result I realized that I needed creativity, a spiritual need, and it was perhaps a language of expression available to me” (ABDI, 2012). Entrevista realizada por Samia Halaby com Abed Abdi em 2012. Disponível em: <<http://abedabdi.com/index.php/en/reviews/203-abed-abdi-and-the-liberation-art-of-palestine>>. Acesso: mar./2016.

desenvolvimento de artistas palestinos dentro de Israel ocorreu tardiamente, apenas 25 anos depois do estabelecimento de Israel: “Foi então apenas depois que o governo militar foi revogado in 1966 que jovens palestinos começaram a estudar arte em Israel e no exterior (ZVI, 2010b, p. 217)³⁹; fato que ajuda a compreender como as décadas de setenta e oitenta do século XX foram efervescentes artisticamente, mesma época da produção das charges e ilustrações analisadas.

Durante este período, Abed Abdi teve uma produção significativa, promovendo exposições, como a de 1962, sua primeira em Tel Aviv, e em 1972, em Haifa, na Galeria Beit Hageffen. Nesta ocasião Abdi ganhou o prêmio Herman Struck por seus trabalhos. Também, Abdi fez diversas ilustrações e posteres para comemorações de eventos históricos, como para o memorial do Dia da Terra (*Land Day*), em 1980, a data comemorativa do massacre de Kafr Qassem, bem como posteres para o Partido Comunista e para o evento realizado em Nazaré no ano de 1975 chamado “Salve o que há ainda das terras, lute contra expropriação para não perdemos o que nos resta” (*Save what remains of the lands, fight against expropriation so we do not lose what is left*). No âmbito da ilustração, o artista fez trabalhos para os livros de Salman Natour, “Sendo pequeno em Al-Ain... Crescendo em Lod” (*Being Small at Al-Ain... Growing up in Lod*) e “O que resta de Haifa” (*What is left of Haifa*), bem como para o livro de poemas “Poemas das estradas” (*Poems of the Roads*), já em 1964. Ainda, Abdi atuou como professor de arte em Kafr Yasif, e a partir de 1985, na Universidade Árabe de Educação em Haifa⁴⁰.

1.2.1 Realismo Social, Dresden e referências internacionais

Quando Abed Abdi se juntou à Associação de Artistas de Israel, em 1962, o grupo já se apresentava como uma zona de influência para o mesmo, especialmente sob o alinhamento de esquerda a partir do Partido Comunista. Mesmo estando rodeado por artistas palestinos e israelenses, foi a partir da segunda metade da década de 1960 que Abdi pôde aprofundar seus estudos no exterior, o que reverberou mais tarde em uma maturidade de sua arte. Tal Ben Zvi (2010b) aponta um importante movimento que atingiu profundamente Abed Abdi em sua

³⁹ Tradução livre do original: “It was therefore only after military government was revoked in 1966 that young palestinians began to study art in Israel and abroad” (ZVI, 2010b, p. 217).

⁴⁰ VER MAIS: ZVI, Tal Ben (org.). *Abed Abdi – 50 years os creation*. Rahash offser Haifa lts, 2010a.

juventude, o Realismo Social, já presente na arte em Israel, e que partilhava princípios de uma arte engajada a qual o artista começou a sua vida praticando, e que foi agudizada pelo contato com a Alemanha comunista neste mesmo período.

O Realismo Social é um termo abrangente para um estilo de arte que atingiu âmbitos globais, cada qual com a sua variação regional, em meados do século XX, ambientado no período entre-guerras. Esta abordagem artística provém de uma contestação da produção vigente da época, sendo que, segundo o historiador da arte Paul Wood (1998), o próprio termo “Realismo” tem sido ponto de debate acerca do aspecto do que seria “real” em confronto com o “abstrato”, e da aproximação com o “naturalismo”, no que concerne às preocupações com as realidades vividas no cotidiano (p. 254). Sob estes questionamentos, o Realismo Social é referido ao conjunto de trabalhos de pintores/as, gravuristas, fotógrafos/as e diretores/as que trataram das ressonâncias sociais nas artes, escancarando as condições cotidianas das classes mais baixas, “com olhos conscientes de classe” (WOOD, 1998, p. 253); atentos à relação entre vida e trabalho no seu tempo, portanto, críticos das estruturas sociais que mantinham a sociedade sob determinada ordem. O movimento do Realismo Social foi sentido fortemente na Alemanha, devido ao grande alcance do Expressionismo, onde o foco também se dirigia ao compromisso do/a artista com relação a questões socio-históricas, portanto, em busca da relação efetiva com a sociedade (MARTINS; PICCOLI; TJABBES, 2007, p. 61). Este cenário artístico foi alimentado na Alemanha por grupos como Die Brücke⁴¹ e Der Blaue Reiter⁴², que davam ênfase, entre outros aspectos, à gravura, cujo impacto é percebido posteriormente nas obras de Abdi. Partindo de uma tradição de impressos na Alemanha, datando ainda do século XV com artistas como Albrecht Dürer (1471-1528), a gravura tem sua importância para o Realismo do século XX cuja “[...] força das imagens deriva da rigidez e angulosidade das linhas, da utilização de formas maciças, da simplicidade arcaica do fazer [...] imagens que prenunciam e registram um período entremeado de melancólicos presságios de guerra e morte” (MARTINS; PICCOLI; TJABBES, 2007, p. 63).

⁴¹ O movimento chamado “A ponte” foi estabelecido em junho de 1905, na cidade de Dresden. O grupo, formado por Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Max Pechstein e Karl Schmidt-Rottluff, retratavam cenário do cotidiano boêmio que os permeavam, utilizando primariamente desenho e impressão. Ver mais em: <<http://www.moma.org/explore/collection/ge/styles/brucke>> e <<http://www.bruecke-museum.de/bridge.htm>>. Acesso: mar./2016.

⁴² O movimento, chamado de “Cavaleiro Azul”, foi formado em 1911, na cidade de Munique pelos pintores Vasily Kandinsky e Franz Marc. Eles encontravam interesse nas formas abstratas de representação, com presença de cores, que tinham valores contrários ao materialismo. Ver mais em: <http://www.moma.org/explore/collection/ge/styles/blauer_reiter>. Acesso: mar./2016.

A dimensão mundial tomada por este movimento, que se desenvolveu de maneira heterogênea, teve espaço também no Brasil, podendo-se destacar a reunião de vários artistas para a formação do Clube de Gravura de Porto Alegre, em 1950, o qual incentivou a criação de outros grupos, como o Clube de Gravura de Bagé, criado um ano depois também no Rio Grande do Sul, e formado por artistas como Carlos Scliar, Danúbio Gonçalves, Glênio Bianchetti, Glauco Rodrigues e outros. Alinhados à esquerda socialista da União Soviética e em consonância com o Partido Comunista Brasileiro (PCB), o grupo trouxe inovações às artes gráficas dentro do país, ao tratar de questões sociais e retomar o folclore, elemento convergente tanto da arte modernista do período, quanto do tradicionalismo do Rio Grande do Sul, portanto, uma marca particular, segundo as teóricas Bianca Knaak e Talitha Motter (2012). Ainda, considerando o período tratado, com a crescente polarização, propaganda e pressão estadunidense na América Latina, o Clube de Gravura de Porto Alegre e Bagé se mostravam contrários, e combatiam o imperialismo através de publicações em jornais e revistas, incluindo no periódico oficial do PCB. Nesse sentido, percebiam que “[...] o artista tinha um dever social e percebiam o Realismo Socialista, propagado pela União Soviética, uma forma de levar a arte ao povo” (KNAAK; MOTTER, 2012, p. 49). Suas atividades, portanto, estavam “[...] intimamente relacionadas ao ideário estético encaminhado pelo Partido Comunista soviético e coincidem com a ascensão do Partido Comunista Brasileiro (PCB)” (KNAAK; MOTTER, 2012, p. 49).

Ao se pensar nas nomenclaturas, é importante diferenciar o Realismo Social do Realismo Socialista, a arte oficial da União Soviética, institucionalizada por Stalin em 1934 e espalhada pelos Partidos Comunistas de todo mundo (TODD JR., 2009). Entretanto, “com a polarização do período a distinção entre Realismo Socialista tornou-se incrivelmente borrado [...] Depois da Segunda Guerra Mundial a crítica social foi absorvida pelo Realismo Socialista na Europa Oriental” (TODD JR., 2009)⁴³. Dentro deste contexto, podemos dizer que Abdi, enquanto um representante do Realismo Social, também foi permeado pela formação comunista em Israel e na Alemanha, onde certamente os movimentos sofreram influências, visto que o Realismo Social, não necessariamente comunista, apresentava críticas em relação à posições conservadoras.

⁴³ Tradução livre do original: “With the political polarization of the period the distinction from Socialist Realism became increasingly blurred [...] After World War II social criticism was absorbed by Socialist Realism in Eastern Europe” (TODD JR., 2009). Disponível em: <http://www.moma.org/collection_ge/details.php?theme_id=10195>. Acesso: mar./2016.

O historiador Musa Budeiri (1979) disserta acerca da importância do Realismo Social na Palestina, especialmente na literatura árabe, onde muitos poetas e escritores conhecidos publicavam histórias que permeavam questões sociais. Segundo o teórico, “As histórias Árabes eram pronunciamentos de protestos sobre pobreza e opressão e sua característica predominante era o olhar ‘nacionalista humanista’” (BUDEIRI, 1979, p. 136)⁴⁴. Ainda sob este parâmetro, o jornal Al-Ghad, que ficou em circulação por dois anos (1945-47)⁴⁵, publicou uma série de artigos concernentes ao Realismo Socialista em termos teóricos, a maioria escritos pelo editor do jornal, M. Amer, em que “[...] combinava a linha da filosofia materialista em relação a questão do ser e a consciência e a evolução da sociedade humana, pensamento e literatura [...] [bem como a] exposição da interpretação do materialismo dialético sobre história, política e ciência” (BUDEIRI, 1979, p. 136). Estas publicações, continua Budeiri, apesar de se apresentarem mais como cópias de textos marxistas do que análises de Amer propriamente, apresentavam um caráter revolucionário pois foi uma das primeiras traduções a serem feitas,

Para o público leitor árabe, encontrando uma quase ausência de traduções árabes de textos marxistas, esta foi sua primeira introdução as ideias marxistas. Ainda, os artigos de Amer não eram apresentados de forma abstrata, mas eram repletos de ilustrações da literatura árabe clássica e contemporânea, identificando para a cultura dos leitores, e servindo para lembrá-los que essas mesmas ideias estavam presentes, ainda que em formas diluídas, no próprio patrimônio da cultura árabe (BUDEIRI, 1979, p. 136)⁴⁶.

É interessante observar a realização de adaptações de M. Amer aos textos marxistas, criando uma esfera cultural para com os leitores do jornal. Ainda, neste aspecto, nota-se também que a tradução do texto envolveu a criação de ferramentas visuais, o que demonstra a importância das imagens para a criação de uma empatia. Em sua análise, Budeiri não faz diferenciação específica acerca do Realismo Social e o Socialista, de modo a designar em seu livro da primeira forma, mas apresentando exemplos que aproximariam do Realismo

⁴⁴ Tradução livre do original: “The Arabic stories were statements of protest about poverty and oppression and their predominant feature was their ‘nationalist humanistic’ outlook” (BUDEIRI, 1979, p. 136).

⁴⁵ O Jornal Al Guad consistia em uma outra publicação da NLL – Liga da Libertação Nacional (*National Liberation League*), que servia como um órgão teórico do movimento, que durou de julho de 1943 a agosto de 1945. Um dos editores deste periódico foi M. Amer, veretano comunista e principal contribuidor dos assuntos de teoria marxista (BUDEIRI, 1979, p. 221).

⁴⁶ Tradução livre do original: “For the Arabic reading public, faced with a near total absence of Arabic translations of Marxist texts, this was its first introduction to Marxist ideas. Moreover, Amer’s articles were not presented in an abstract form, but were replete with illustrations from the past and contemporary Arabic literature, relating to the culture background of the readers, and serving to remind them that these self-same ideas were present, although in a diluted form, in the Arab’s own cultural heritage” (BUDEIRI, 1979, p. 136).

Socialista. Isto reforça a mútua influência e convergência de ponto de vista entre os dois movimentos.

Abed Abdi estudou design gráfico, arte mural e escultura ambiental, na Academia de Belas Artes de Dresden, no departamento de gráfica e impressão. Ao voltar para a Israel em 1972, o artista se dedicou exatamente a essas três técnicas, algumas das quais já havia praticado nos anos de residência na Alemanha. Abdi fez uma série de impressões sobre refugiados, ambas paisagens, como mostram as imagens a seguir.



Imagem 6: Abed Abdi. *A Barragem (The Dam)*. 1973. Desenho a caneta-tinteiro.

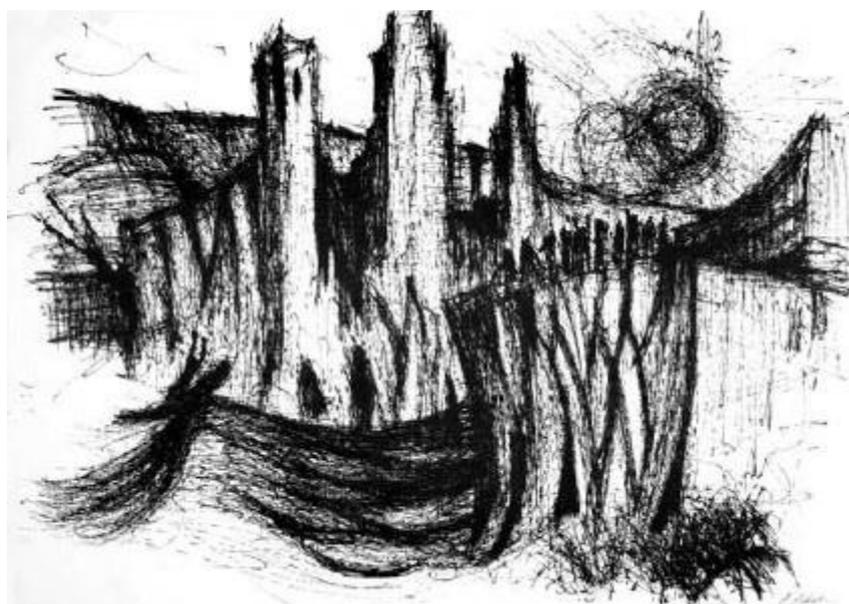


Imagem 7: Abed Abdi. *Paisagem Selvagem (Wild Landscape)*. 1973. Desenho a caneta-tinteiro.

Produzidas no período do final da década de 1960 até meados de 1970, as imagens 6 e 7 trazem duas gravuras que se inserem na série de refugiados, no entanto, há uma ausência de pessoas nessas produções. A partir de traçados fortes, as paisagens se materializam a partir de formatos instáveis e angulares. Na análise de Tal Ben Zvi (2010b), estas paisagens apresentam-se como dotadas de consciência, visto que “Na ausência de pessoas e sinais de vida, parece que esta terra representa a experiência pós-traumática ou a paisagem do resultado de uma terrível catástrofe, depois do Nakba”⁴⁷. Seguindo a sua análise, as obras ganham um sentido ao concretizar “[...] a atmosfera de tragédia, de tempestade, e de luta que imbui todos os trabalhos dentro do portfólio” (ZVI, 2010b, p. 214)⁴⁸.

Ainda em sua fase no exterior, Abdi envolveu-se em um projeto da Universidade de Dresden com o professor e artista Gerhard Bondzin, para produzir um mural no Palácio da Cultura, em 1969. A Imagem 8 mostra o produto final deste mural, intitulado *O caminho da bandeira vermelha* (*Der Weg der roten Fahne*), uma longa narrativa que apresenta diversos sujeitos, representando a união sob as condições do trabalho e da luta.



Imagem 8: Gerhard Bondzin (diretor-artístico). *O caminho da bandeira vermelha* (*Der Weg der roten Fahne*). 1969. Mural de vidro colorido e concreto. 30 x 10 m. Palácio da Cultura, Dresden, Alemanha.

Em meio a multidão exercendo diferentes tarefas, surge a protagonista, uma mulher de braços abertos, com semblante decisivo e chamativo para a luta, empunhando uma bandeira vermelha. As representações de cenas das crenças e ações dos seguidores da bandeira denotam um engajamento: “[...] comprometimento é uma posição voluntária e é feita de

⁴⁷ Tradução livre do original: “In the absence of people and signs of life, it seems that this earth represents a post-traumatic experience or a landscape in the aftermath of a terrible catastrophe, after the Nakba” (ZVI, 2010b, p. 214).

⁴⁸ Tradução livre do original: “[...] the atmosphere of the tragedy, the storm, and the struggle that imbues all the works in the portfolio” (ZVI, 2010b, p. 214)

⁴⁹ Sobre o portfólio, VER MAIS: ZVI, 2010b.

escolhas derivativas por uma profunda percepção da unidade e existência do homem, e a dialética entre realidade, vida e desenvolvimento” (ZVI, 2010b, p. 187)⁵⁰.

Além de Gerhard Bondzin, que tornou-se uma referência ao muralismo, Abdi afirma em entrevista (2014), a importância dos muralistas mexicanos como Diego Rivera e David Alfaro Siqueiros em seu trabalho. Relacionados ao momento revolucionário presenciado no México em 1910, e amplamente ao cenário do início do século XX, o muralismo se debruçou sobre a experiência humana que urgia por mudanças sociais. Segundo Luciana Coelho Barbosa (2009), o movimento fundamentou-se “[...] em três valores capitais: o nacional, o popular e o revolucionário, buscando valorizar e retratar o que ficou conhecido como o *México profundo*, destacando a importância de índios, mestiços e trabalhadores de modo geral” (p. 10). Dessa maneira, a arte aconteceria nos ambientes públicos e não inserida na academia, que se apresentavam como burgueses e reguladas sob uma regra vigente (p. 53). Nesse sentido, “para o reflorescimento de uma arte nacional, étnica e representativa das classes populares, a arte deveria desvincular-se do discurso acadêmico oficial que cerceava a criação artística e esta deveria voltar-se à questão social” (p. 53).

Outras referências importantes em sua formação em Dresden estão as professoras de Abdi e artistas Lea Grundig e Käthe Kollwitz. Nas palavras do artista, “[...] minha conexão com estilos de arte internacionais é muito forte. Eu fui influenciado pela estética e conceitos gráficos de artistas alemães [...]” (ABDI, 2010, 00:05:03 a 00:05:10)⁵¹.

Lea Grundig teve um papel importante na vida artística de Abdi, influenciando-o especificamente no desenvolvimento de uma iconografia acerca dos refugiados. Assim como Abdi havia sido um refugiado e sobrevivente do Nakba, Grundig havia vivido a Segunda Guerra Mundial, de modo que suas obras focavam em temáticas como refugiados, expulsão e sobreviventes. Lea Grundig nasceu em Dresden em 1906, e após seus estudos formais em arte, filiou-se ao Partido Comunista em 1926. Lea, de família judaica, foi mandada para vários campos de concentração no período nazista, até conseguir ir para Palestina com um navio de refugiados, em 1940. Sete anos depois, Grundig voltou a Dresden e passou a dar aula na

⁵⁰ Tradução livre do original: “[...] commitment is a voluntary position and is made out of choice deriving from a profound perception of Man’s unity and existence, and the dialectics between reality, life and development” (ZVI, 2010b, p. 187).

⁵¹ Tradução livre do original: “[...] my connection to international art styles is very strong. I was influenced by esthetic and graphic concepts of German artists [...]” (ABDI, 2010, 00:05:03 a 00:05:10).

Academia de Belas Artes de Dresden⁵², onde alguns anos depois, teria Abed Abdi como aluno. Em termos de sua produção, Lea trabalhava principalmente com papel, em sua maioria preto, cinza e branco, como é possível analisar em suas obras a seguir.

Sua temática era focada especificamente nos sujeitos e em seus contextos sociais e psicológicos, refletindo a miséria e a dureza dos trabalhadores pobres, temática bastante observável em sua primeira obra, Imagem 9, intitulada *Depois do trabalho na estrada (After Work on the Highway)*, de 1936. Destaca-se nessa obra o fundo industrial, as posições corporais dos trabalhadores, curvados, e a exaustão física e mental transmitida pelo sujeito do primeiro plano. A artista também debruçou-se na temática da violência devido especialmente ao período nazista, como mostra a Imagem 10, intitulada *Mães na Guerra (Mothers in War)*, de 1941, tentando representar medos, pressentimentos, aprisionamento, perseguição, execução e desumanidade. Em um ambiente quase que apocalíptico, as mães acudem pessoas, possivelmente seus filhos, se agarrando metaforicamente (ainda que representado fisicamente) aos pedaços restantes. Esta abordagem da guerra é interessante, pois Grundig problematiza outros sujeitos que participam da guerra, para além de combatentes.



Imagem 9: Lea Grundig. *Depois do trabalho na estrada (After Work on the Highway)*. 1936. Gravura a água forte no papel. 5.1 x 33.3 cm. Galerie St. Etienne, Nova Iorque, EUA.

⁵² Informações obtidas no sítio eletrônico da Galeria St. Etienne. Disponível em: <<http://www.gseart.com/Artists-Gallery/Grundig-Lea/Grundig-Lea-Biography.php>>. Acesso em março de 2015.>. Acesso: mar./2016.

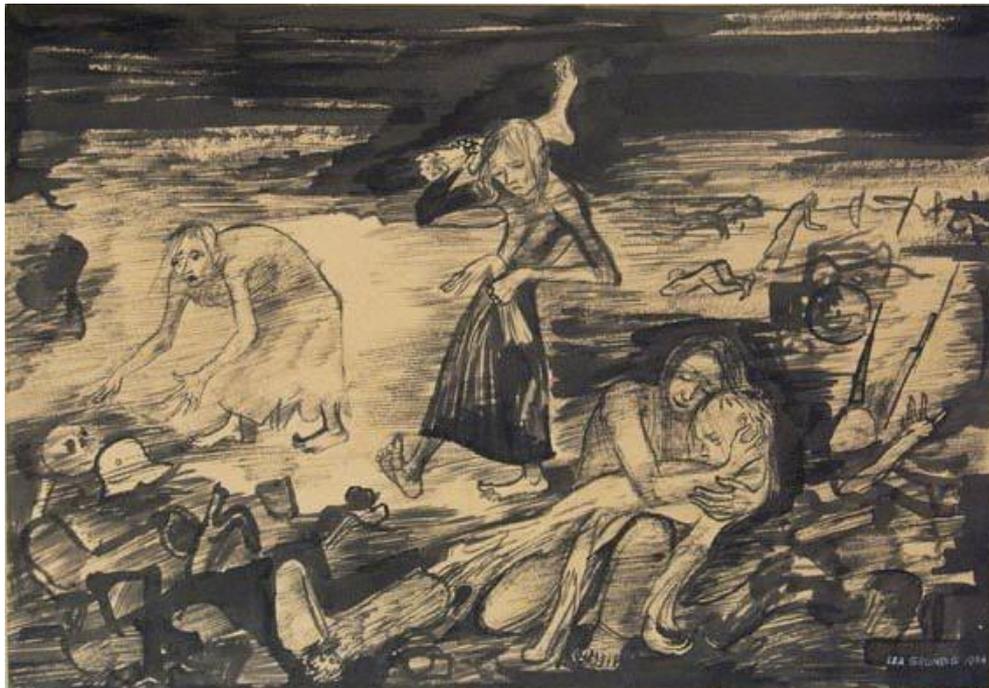


Imagem 10: Lea Grundig. *Mães na Guerra* (*Mothers in War*). 1941. Tinta no papel, 34.9 x 46 cm. Galerie St. Etienne, Nova Iorque, EUA.

Abdi já conhecia os trabalhos de Käthe Kollwitz antes de ir para a Alemanha, tendo contato com o trabalho na década de 1950, a partir de um jornal de circulação em Israel (ZVI, 2010b). Nascida em 1867, Kollwitz fez diversas experimentações com pintura e escultura, dedicando-se na maior parte da sua criação à produção de gravuras, em que “as convenções góticas – como o grotesco, o cruel, o dramático, o contraste violento – fazem parte da herança indireta da obra de Käthe Kollwitz” (SIMONE, 2004, p. 56). Sua primeira série de gravuras foi produzida entre 1897-98, tratando da Revolta dos Tecelões, trazendo um potencial narrativo para as gravuras (SIMONE, 2004, p. 76), cujo “[...] ciclo, uma série de imagens gravadas sobre um determinado assunto, geralmente um drama humano e um tema histórico-literário, oferecia a forma ideal para execução de obras de conteúdo social” (p. 76).

Em meados do século XX, Kollwitz produziu um novo ciclo de gravuras tratando da Guerra dos Camponeses ocorrida no século XVI, oferecendo portanto uma nova interpretação acerca deste acontecimento histórico. Mais tarde, seu engajamento artístico foi intensificado a partir das duas guerras mundiais, especificamente no período do Nazismo, tratando de elementos como violência, sofrimento e espera. A morte de seu filho neste período, trouxe decisiva postura para uma direção pacifista (SIMONE, 2004, p. 41). Apesar da artista não se filiar ideologicamente a nenhum partido, a preocupação de Kollwitz expressa em seu diário pessoal (p. 112), e suas críticas à prática de violência no período stalinista, a artista produziu algumas obras para o Partido Comunista alemão e foi associada artisticamente ao movimento do Realismo Socialista.

Abdi foi profundamente influenciado pelo estilo e técnica do uso da xilogravura, como é possível observar nas imagens a seguir, uma obra de autoria de Kollwitz e outra de Abdi, a primeira intitulada *Os pais da guerra* (*Die Eltern Krieg*), produzida em 1923, e a segunda, *Sem título*, de 1969. Ambas apresentam nitidamente uma estética similiar, com realce das linhas claras, mas também se assemelham no âmbito representativo, a humanidade, na obra de Kollwitz através do sofrimento da guerra, de outros sujeitos – neste caso pais, como também faz Lea Grundig – e para Abdi, na essência do próprio ser humano, “eis o homem”, *Ecce Homo* em latim, série a qual a xilogravura se encontra.



Imagem 11: Käthe Kollwitz. *Os pais da guerra* (*Die Eltern Krieg*). 1923. Xilogravura. 47.3 x 65.3 cm. Museu de Arte Moderna, Nova Iorque, EUA.



Imagem 12: Abed Abdi. *Sem título* (*Untitled*). 1969. Série: *Ecce Homo*.

1.2.2 Realismo Social dentro de Israel e referências palestinas

O círculo de artistas de Israel ligados ao Partido Comunista era rico e possuía membros como Shmuel Hilsberg, Avraham Ofek, Ruth Schluss, Shimon Zabar e Naftali Bezem, todos voltados para o Realismo Social na arte. Acerca do círculo intelectual-artístico em Israel, Tal Ben Zvi (2010b) insere em sua pesquisa uma notícia do jornal *Zu Haderekh*, de 1974, que relata uma fala de Abdi no painel de discussão em 1973, na Associação de Artistas de Haifa. Fica evidente seu ponto de vista quanto à posição que um artista deve tomar: “Da mesma forma que um artista vive os eventos do passado, presente e futuro (...) E quando a sociedade e a humanidade estão em crise, cabe ao artista se expressar harmoniosamente pelas formas artísticas ao seu alcance [...]” (apud, ZVI, 2010b, p. 217)⁵³. E segue dissertando acerca do papel do artista, que em sua opinião é um reforço constante entre a sociedade e ele mesmo: “Fui convocado a partir deste enfoque e, portanto, entendo a conexão entre meu trabalho artístico e o papel definido por Kokoschka⁵⁴, que procurou remover a máscara para todos aqueles que querem ver a realidade como ela é” (apud, ZVI, 2010b, p. 217)⁵⁵. Esta fala ambienta um dos tópicos de discussão dentro da esfera do país e de Haifa, a qual está articulada a um ambiente social internacionalista.

Uma das maiores referências e colega de Abed Abdi dentro desse contexto foi Gershon Knispel, que nasceu na Alemanha, mas emigrou para a Palestina em 1932 devido à guerra. Knispel teve seus estudos acadêmicos completos em 1954 na Academia de Artes e Design Bezalel. Na década de 1960 morou no Brasil, mas deixou o país em função da Ditadura Civil-militar (1964-1985), e durante as décadas de 1960 e 70 foi conselheiro artístico da cidade de Haifa. Em 1977 fez uma parceria com Abed Abdi na elaboração de um monumento para comemoração do Dia da Terra (*Land Day*), que consistiu no marco de uma série de protestos ocorridos na vila de Sakhneen em 1976, contra a desapropriação de vinte mil hectares na região, deixando mortos e feridos no embate contra a polícia israelense (ZVI, 2010b).

⁵³ Tradução livre do original: “In the same way that an artist lives the events of the past, present and future (...) And when society and humankind are in crisis, the artist is required to express himself harmoniously by means of the artistic vehicle at his disposal [...]” (apud, ZVI, 2010b, p. 217).

⁵⁴ Em referência ao pintor austríaco expressionista Oskar Kokoschka.

⁵⁵ Tradução livre do original: “I was brought up according to this approach and thus I understand the connection between my artistic work and the role defined by Kokoschka, who sought to remove the mask for all those who want to see reality as it is (apud, ZVI, 2010b, p. 217).



Imagem 13: Abed Abdi; Gershon Knispel. *Monumento do Dia da Terra (Land Day Monument)*. 1977. Escultura de argila e alumínio. Sakhnin, Israel.

O monumento, uma herança patrimonial palestina, apresenta-se como um sarcófago com quatro lados contendo representações diferenciadas, mas todas com narrativas de mulheres realizando atividades na terra, como plantar e colher. Em um dos painéis há inscrições de todos os indivíduos mortos e suas cidades de origem.

Quanto à referências palestinas, é possível citar a importância do trabalho de Ismail Shammout, que se dedicou a representar a luta palestina até o fim da vida. O artista ingressou na Universidade de Belas Artes do Cairo, em 1950, onde pôde buscar aprofundamento estético e técnico. Esta fase de sua vida no Egito também foi decisiva para a sua participação na luta contra o governo colonial britânico no Mundo Árabe⁵⁶. O posicionamento político de Shammout em relação à luta palestina foi decisivo para sua entrada na Organização para a Libertação da Palestina (OLP), em 1965, onde foi nomeado Diretor de Artes e Cultura Nacional, portanto “Por mais que o artista não pintasse para fornecer uma imagem acerca da Organização em si, é necessário apontar que na medida em que Ismail é visto como um

⁵⁶ Informações obtidas através do sítio eletrônico do artista. Disponível em: <www.ismailshammout.com>. Acesso: mar./2016.

símbolo da luta Palestina, sua entrada na OLP interfere na construção de uma identidade ideológica [...]” (FIGUEIREDO, 2013, p. 36).

A Imagem 14, intitulada *Para onde...? (Where to...?)*, produzida em 1954, traz os aspectos de desolação percebidos/criados por Ismail Shammout em relação ao Nakba. Através das diferentes gerações, um homem mais velho e crianças, “a dimensão realista da pintura é marcante e determinante, especialmente nos traços de roupas e feições dos sujeitos” (p. 23). Assim, “A bruta realidade do cotidiano é mostrada em toda composição, através de elementos realistas que convencem o olhar do espectador (...) Não há um novo lugar adiante, apenas a desolação desértica de um não-futuro, da impossibilidade de viver longe da terra sagrada” (p. 23).



Imagem 14: Ismail Shammout. *Para onde...? (Where to...?)*. Óleo sobre tela. 95 x 120 cm.

A incursão na trajetória de vida de Abed Abdi permite construir uma ambiência artística, que extrapola a arte especificamente, para servir como um decodificador de movimentos ideológicos, políticos e sociais. Nesse sentido é importante ressaltar a problemática abordada na introdução a partir de Pitta (2007), Knauss (2006), Meneses (2003) e as ideias de Warburg, no que diz respeito à relevância da relação dos estudos da história com a história da arte, cujo estabelecimento de cronologia e movimentos artísticos contribuem para o entendimento da cultura e de manifestações na área da visualidade. Seguindo com Pitta (2007), acerca das mudanças na arte, definidas como uma própria transformação de paradigma: “O conflito encontrado na base de toda mudança de paradigma artístico (...) configura sempre um sistema de formas e esquemas que recebe o apoio de um poderoso grupo de consumidores e [determina] a procura e as expectativas do público” (p. 138). Dessa maneira, faz-se “[...] necessário examinar concomitantemente a dinâmica das obras, dos artistas e dos consumidores de obras de arte, em seu processo dialético de contradição” (p. 138).

1.3 Comunismos e nacionalismos

As dinâmicas tecidas para desenvolvimento do comunismo atingiu, de maneira singular, o Oriente Médio, uma vez que, em âmbito global, se estabelecia territórios de apoio e expansão. Inserido em uma rede dentro de Israel, Abed Abdi conta a experiência de estar no Partido Comunista na época,

Claramente minha situação era difícil mas era mais fácil do que eu imaginava. Naqueles anos iniciais, atenção à arte começou a acontecer. Aqui e lá, clubes e seminários populares apareceram, e eu comecei a organizar cursos informais para ministrar. Eu retornei [de Dresden] em 1971 e em 1972 eu estava empregado no Al Ittihad e Al Jadid [órgãos do Partido Comunista] como designer e escritor na área de arte e história da arte. Este trabalho me ajudou muito. Eu podia levar minha mensagem artística para as pessoas que estavam sedentas por arte (ABDI, 2010)⁵⁷.

Abdi remete, novamente, em sua fala, a característica de sua arte engajada, que pôde ter espaço a partir das publicações de Al-Ittihad e Al-Jadid. Além disso, foi este traço

⁵⁷ Tradução livre do original: “Clearly my situation was difficult but it was easier than I had imagined. In those early years, attention to art began to happen. Here and there, clubs and popular seminars appeared, and I began to organize informal teaching courses. I returned [from Dresden] in 1971 and by 1972 I was employed in Al Ittihad and Al Jadid [organs of the CP] as a designer and writer in the area of art and art history. This job helped me a great deal. I could take my artistic message to the people who were thirsty for art”. Entrevista realizada por Samia Halaby com Abed Abdi em 2010. Disponível em: <<http://abedabdi.com/index.php/en/reviews/203-abed-abdi-and-the-liberation-art-of-palestine>>. Acesso: mar./2016.

comunista que possibilitou a aproximação com pessoas como sua professora Lea Grundig, visto que ambos pretendiam agendas comuns, para além de suas demandas pessoais enquanto um palestino expulso e uma judia sobrevivente da guerra. O encontro, segundo Tal Ben Zvi (2010b), “[...] foi marcado pelo denominador comum político e experimental, o comprometimento deles para com a justiça social e política, o protesto contra a guerra e pesadas cobranças de humanidade” (2010b, p. 219)⁵⁸. Foi a luta, de caráter internacionalista, que possibilitou o encontro, como continua a teórica: “Foi na verdade a identidade comunista, cosmopolítica e a-nacional que possibilitou o encontro e amizade deles, e a grande admiração mútua” (2010b, p. 219)⁵⁹. O historiador Joel Beinin (1990) complementa essa visão ao afirmar que o “Marxismo (...) não tomou nacionalismo ou cultura nacional seriamente (...) ‘o proletário não tem país’, e que o internacionalismo proletário estava baseado em uma realidade mais firme e material que o nacionalismo (BEININ, 1990, p. 18)⁶⁰.

Portanto, uma interessante chave de leitura está na característica “a-nacional” de luta, que apresenta-se como uma prática de Abdi a ser problematizada, por ser um dilema consistente com a história da luta palestina; desde a criação do Partido Comunista Palestino, em 1919, a dicotomia entre internacionalismo e nacionalismo esteve presente e em debate, especialmente após a declaração do Estado de Israel em 1948. Segundo termos mais clássicos, a identificação através do comunismo ocorreria a partir de classes, e especificamente na Palestina, contra o Imperialismo britânico, portanto, árabes e judeus seriam ‘iguais’ nesse sentido (BUDEIRI, 1979). Entretanto, a pluralidade de grupos com demandas diferentes – mesmo dentro de valores marxistas – complexificaram este sentido de pertencimento, muitas vezes aliando o comunismo com o nacionalismo.

No caso de Abdi, o mesmo se manifesta de maneira universalizada sob alguns aspectos, como, por exemplo, o problema dos refugiados. O artista compreende o que aquilo significou para ele, e reconhece a particularidade em relação à Palestina, mas ao mesmo tempo, ressalta que este é um problema mundial: “como estudante de arte de Dresden, eu aprendi sobre o sofrimento de outras minorias (...) meu próprio sofrimento é igual ao de

⁵⁸ Tradução livre do original: “[...] was marked by their political and experimental common denominator, their commitment to social and politic justice, their protest against war and the heavy toll it exacts from humankind” (ZVI, 2010b, p. 219).

⁵⁹ Tradução livre do original: “It was actually their communist, cosmopolitical and a-national identity that enabled their encounter and friendship, and their great mutual admiration” (ZVI, 2010b, p. 219).

⁶⁰ Tradução livre do original: “Marxism (...) did not take nationalism and national culture seriously (...) ‘the proletariat has no country’, and that proletarian internationalism was based on a firmer, more material reality than nationalism” (BEININ, 1990, p. 18).

outras pessoas, o sofrimento de ser oprimido ou fora de lugar” (ABDI, 2014, 00:09:50 a 00:10:15)⁶¹. Percebe-se que, mesmo com a atualidade da entrevista, Abdi ainda transmite pensamentos e experiência de sua formação artística e ideológica, e sua referência a outros tipos de sofrimento, como os vividos por suas mentoras, Grundig e Kollwitz com o Nazismo.

É relevante compreender o Partido Comunista palestino dentro de uma perspectiva histórica, visto que há muitas mudanças e rupturas dentro do movimento ao longo do tempo, sendo que Abed Abdi integra o mesmo em uma situação bem diversa se comparado com o início do Partido. O Partido Comunista Palestino (PCP) foi estabelecido de maneira mista, com membros árabes e judeus, sob condições já singulares, visto que a Palestina não apresentava um capitalismo avançado – local onde os comunistas acreditavam que a revolução seguiria e, também, sob a luta contra a ocupação britânica. Ainda dentro do contexto colonial, a Palestina possuía condições especiais, uma vez que a Inglaterra facilitava o estabelecimento de judeus. Entretanto, a migração judaica não era vista totalmente como uma ameaça, uma vez que a ideologia do Partido via a Palestina pelo prisma de classes, e não nação⁶². Nesse sentido, para o PCP, a luta estava baseada nos interesses e necessidades sociais e econômicas, focada nos trabalhadores urbanos – majoritariamente judeus – e nos camponeses, e não em identidade étnica. Assim, segundo Budeiri, os trabalhadores judeus, “[...] recém imigrantes como eram, e apesar do fato de que eles foram trazidos à Palestina através da agência de organizações Sionistas, eles continuaram a ser considerados como revolucionários potenciais cujos interesses nada se contradiziam com os dos árabes” (BUDEIRI, 1979, p. 8)⁶³. Ademais, o Partido ressaltava que o Sionismo⁶⁴ apresentava-se como um peão para as políticas da Inglaterra, e que qualquer ataque a judeus fortaleceria o Imperialismo britânico. Exatamente por ser visto como um potencial para ir contra o imperialismo, o Sionismo foi considerado como um movimento revolucionário e

⁶¹ Tradução livre do original: “[...] as a student of art in Dresden, I have learnt about the suffering of other minorities (...) my own suffering is the same as that of other people, the suffering of being oppressed or displaced” (ABDI, 2014, 00:09:50 a 00:10:15).

⁶² VER MAIS: BUDEIRI, 1979.

⁶³ Tradução livre do original: “[...] recent immigrants though they were, and despite the fact that they have been brought to Palestine through the agency of the Zionist organizations, continued to be regarded as potential revolutionaries whose interests in no way contradicted those of the Arabs” (BUDEIRI, 1979, p. 8).

⁶⁴ O Sionismo pode ser definido como um movimento político-filosófico que atribui a existência de um povo judeu em uma terra soberana e autônoma nos territórios historicamente identificados como a Terra de Israel. As raízes do Sionismo político datam o final do século XIX, principalmente a partir do pensador Theodore Herzl, que publicou o livro “O Estado Judeu”, sendo conhecido como o “pai” do movimento. VER MAIS: SAND, 2014.

possivelmente internacional, o que fez muitos compreenderem a convergência das ideologias Sionista e marxista (BEININ, 1990, p. 25).

Nestes primeiros anos, portanto, o movimento nacional palestino era combatido pelo PCP, exatamente por acreditarem que a agenda não deveria ser somente dos árabes, mas na ênfase anti-imperialista, na qual atribuíam a opressão aos árabes e judeus da mesma forma. Em termos específicos, o PCP ainda considerava o movimento nacional de independência proveniente de uma burguesia árabe (BEININ, 1990, p. 9), e portanto, não preocupado com as reformas para a classe trabalhadora e camponesa, como por exemplo, a reforma agrária.

Este foi um período inicial do PCP, no qual mudou gradativamente, devido a condições externas – como a perda de força de Moscow como aliado – e por condições internas – o crescimento do sionismo e a criação do Estado de Israel⁶⁵. Já em 1929, o Partido passou por uma grande transformação em perspectivas, ao clamar uma arabização de seus membros, visto que, apesar de se configurar como misto, os maiores cargos estavam ocupados por judeus. Apesar da ideia não consistir em abandonar os judeus, esta transformação já se configurou como uma primeira nota étnica do discurso, dando cargos importantes a árabes (BUDEIRI, 1979, p. 25). Em outubro de 1933, estouraram revoltas em muitas cidades na Palestina causadas pelo aumento considerável de imigração judaica e a perda de terras, fazendo com que, na Internacional Comunista de 1935, o PCP mudasse completamente sua agenda: “O partido gradualmente começou a abandonar o seu chamado pela revolução agrária, e apesar de continuar sua agitação entre a pequena classe trabalhadora árabe nas cidades, sua atenção estava mais fortemente direcionada para a dimensão nacional da luta na Palestina” (BUDEIRI, 1979, p. 52)⁶⁶. Esta situação foi ainda agravada nos anos seguintes, com a Revolta Árabe na Palestina, como ficou chamada a rebelião de palestinos/as contra o governo britânico e a imigração judaica, que continuava a crescer exponencialmente. Ainda que suprimida, esta revolta, que durou de 1936 a 1939, aumentou a urgência de um território independente nacional da Palestina, não só pelo colonialismo da Inglaterra, mas conjuntamente pela ocupação judaica.

A década de 1940 foi marcada por uma maior radicalização nas agendas nacionais de grupos de palestinos e israelenses, sendo definido por Budeiri como um terceiro período do Partido Comunista, ainda antes do Nakba de 1948. As grandes tensões, somatizadas aos

⁶⁵ VER MAIS: BUDEIRI, 1979.

⁶⁶ Tradução livre do original: “The party gradually began to abandon its call for the agrarian revolution, and although it continued its agitation among the small Arab working class in the towns, its attention was more fully directed to the national dimension of the struggle in Palestine” (BUDEIRI, 1979, p. 52).

eventos explanados anteriormente, contribuíram para o rompimento do Partido Comunista em 1943, com a expulsão de muitos membros judeus e a formação de outro grupo, formado somente por árabes, a NLL – Liga da Libertação Nacional (*National Liberation League*), com posição decididamente contra a formação do estado judeu, e por conseguinte, a imigração agenciada pela ideologia sionista. O PCP mudou de nome de MAKEI (*Hamiflagah Hakomunistit Ha'erezt Yisra'elit* / Partido Comunista da Terra de Israel) e depois MAKI (*Hamiflagah Hakimunistit Hayisra'elit* / Partido Comunista de Israel) em 1947, ao aceitar o plano de partição das Nações Unidas⁶⁷. Membros do NLL, que haviam saído do partido em 1943, voltaram para o MAKI em outubro de 1948, tornando o partido judeu e árabe novamente. MAKI passou a administrar dois jornais criados ainda em 1944, o Kol HaAm, em hebreu, e o Al-Ittihad, em árabe. O partido não se considerava sionista, mas passou a reconhecer o Estado de Israel, embora lutasse para o estabelecimento de um estado palestino⁶⁸.

Em 1965, o Partido enfrentou problemas internos e foi dividido: o primeiro grupo liderado por Sneh, composto por um grupo de judeus que reconhecia o direito de existência do Estado de Israel e fazia críticas mais severas à União Soviética quanto a sua política anti-Israel; o segundo grupo, liderado por Tawfik Toubi e Meir Vilner abandonou o MAKI para se tornar o RAKAH (*Hareshimah Hakomunistit Hehadashah* / A nova lista Comunista), grupo que a União Soviética reconheceu como o “verdadeiro” Partido Comunista. Neste cenário, outros partidos políticos de Israel emergiam dentro da política sionista, como o conservador MAPAI (*Mifleget Po'alei [Eretz] Yisra'el* / Partido dos trabalhadores [da terra] de Israel), tendo Ben-Gurion (1886-1973), o primeiro governante de Israel (1948-1953) como líder, e MAPAM (*Mifleget Hapo'alim Hame'uhedet* / Partido dos trabalhadores unidos), que ainda conseguiu manter um diálogo com o PCP/MAKI, mas torna-se cada vez mais apoiador das políticas do Estado de Israel ao longo do tempo.

Outro momento importante e marcante para a política no Oriente Médio foi a ascensão de Gamal Abdel Nasser, presidente egípcio durante os anos de 1956 a 1970, como representante líder da política do Oriente Médio de cunho marxista. Como sugere Beinim (1990), o ano de 1955 representou um ponto de mudança para a região, uma vez que o Egito havia se tornado o protagonista do movimento anti-imperialista. Uma série de medidas foram

⁶⁷ O plano de Partição foi proposto em 1947 pela Nações Unidas na Resolução 181, e dividia o território em dois, parte para o Estado de Israel e para o que viria a ser o Estado Palestino, sendo Jerusalém território neutro. Os/as palestinos/as e os Estado Árabes não aceitaram o acordo (CLEVELAND; BUNTON, 2009).

⁶⁸ VER MAIS: BUDEIRI, 1979.

realizadas quanto a re-orientação marxista, alinhadas à União Soviética, e especialmente importante, os partidos de esquerda do Egito mantinham contato direto com a esquerda de Israel, ainda que nem sempre contatos pacíficos: “[...] as orientações internacionais dos dois países estavam ligadas integralmente com as suas políticas econômicas, a composição social de seus movimentos nacionalistas, e de uma forma geral, a lógica do conflito militar (BEININ, 1990, p. 156)⁶⁹. Especificamente, MAKI permaneceu por muito tempo crítico ao governo de Nasser, especialmente no que diz respeito ao projeto Pan-Arabista (junção de todas as nações árabes) proposto pelo presidente egípcio, que chegou a se concretizar em 1958, com a UAR (*United Arab Republic* / União da República Árabe), com a união econômica entre Egito e Síria, até 1961 (CLEVELAND; BUNTON, 2009).

Nota-se, a partir desta breve contextualização, que os grupos de esquerda eram diversos, e embora em teoria dialogassem sob uma agenda comum, as diferentes práxis refletiram em políticas específicas quanto ao estabelecimento e legitimidade do Estado de Israel ao longo do século XX. O que fica evidente é que não somente os partidos dentro de Israel-Palestina participavam deste jogo de forças, mas que este era pautado sob o equilíbrio externo, no Oriente Médio, especialmente a partir do Egito e da Síria, e no restante do mundo, com a força e intervenção da União Soviética. Em um contexto mais restrito, Israel e Palestina possuíam partidos de direita e esquerda, os quais se digladiavam tanto em termos ideológicos quanto na política institucionalizada, como por exemplo, nas eleições do Knesset (parlamento israelense). Em termos de uma práxis, ainda é possível apontar para a importância da cidade de Haifa, palco de muitas reuniões e formação de grupos, um verdadeiro centro político dentro da região, a qual, sem coincidência, foi berço para o desenvolvimento ideológico, artístico e político de Abed Abdi. Para além dos jornais, como o já citado *Al-Ittihad*, outros também tiveram importância e foram produzidos na cidade, como o próprio *Jornal de Haifa* (*Haifa Journal*) e *Novo Amanhecer* (*New Dawn*), também da NLL. Outros movimentos importantes da esquerda de Haifa foram as organizações da classe operária (BUDEIRI, 1979, p. 16) e congressos árabes (BUDEIRI, 1979, p. 41). Ainda, “Os intelectuais estavam organizados na Liga dos Árabes Intelectuais, encabeçados por Bandak, Habibi, Tubi, e Emile Tuma, e em dois clubes de Haifa, O Clube do Povo, liderado por Habibi e Sociedade dos

⁶⁹ Tradução livre do original: “[...] the two countries’ international orientations were integrally linked to their political economies, the social composition of their nationalist movement, and the overall logic of the military conflict (BEININ, 1990, p. 162).

Raios da Casa, liderados por Farah e Tuma” (BUDEIRI, 1979, p. 42)⁷⁰. Um território fértil, de efervescência política, onde Abed Abdi ingressou na década de 1960, e militou mais profundamente nos anos 1970 e 80, décadas que serão analisadas, nos próximos capítulos, em sua complexidade, a partir das charges e ilustrações produzidas pelo artista, que reportavam não só o contexto da época, mas os posicionamentos de Abdi ao longo de sua luta vermelha.

⁷⁰ Tradução livre do original: “The intellectuals were organized in the League of Arab Intellectuals, led by Bandak, Habibi, Tubi, and Emile Tuma, and in two local Haifa Clubs, the People’s Club, led by Habibi, and the Rays of Home Society, led by Farah and Tuma” (BUDEIRI, 1979, p. 42).



CAPÍTULO 2 – Charges de Abed Abdi na política diária: o Jornal Al-Ittihad e os cenários locais e mundiais (1972-1981)

Este capítulo investiga as obras de Abed Abdi, que ainda seguirá no próximo capítulo, valendo-se do cenário desenhado no Capítulo 1. Tomados pela discussão da formação da arte palestina e de sua práxis a partir de uma ideia de arte a se fazer, esta segunda parte da pesquisa tem por objetivo analisar as charges produzidas por Abdi durante nove anos de sua carreira, compreendendo quase toda a década de 1970 e meados dos anos 1980. O capítulo está dividido entre três partes, a primeira, constituída de uma análise histórica do periódico Al-Ittihad, buscando-se explorar criticamente a própria fabricação do jornal e a difusão impressa desse material. A segunda seção está focada nas análises das charges, procurando compreendê-las individualmente, em relação à acontecimentos específicos, bem como dentro de um amplo cenário, portanto em sua coletividade, especialmente quanto aos temas e abordagens apresentadas por Abdi. O terceiro momento traça pontos de observação a partir do que foi visualizado no tópico anterior.

2.1 Edição e Revolução: política opositora de Al-Ittihad dentro de Israel

Este tópico pretende fornecer discussões acerca do nascimento e desenvolvimento do jornal, fazendo saltos e retornos cronológicos para além das décadas de 1970 e 80, uma vez que o início das publicações do Al-Ittihad oferece informações imprescindíveis que tocam nas diretrizes ideológicas – e portanto, dos próprios produtores e contribuintes do jornal. Ainda, no que tange ao contexto amplo, é importante dimensionar, na medida do possível, o impacto da existência de um jornal considerado de oposição escrito em árabe dentro de Israel, entrando na seara da liberdade democrática dentro de uma ordem específica, nesse caso, no nascente Estado de Israel, e os desdobramentos étnicos, religiosos e populacionais que este estabelecimento nacional iria ocasionar.

Com o intuito de destrinchar as informações obtidas acerca do Al-Ittihad, foi elaborada uma tabela⁷¹, com objetivo de sistematizar as informações encontradas; esta será um ponto de partida para as análises que se seguirão.

⁷¹ A tabela foi elaborada a partir da adaptação de um modelo proposto por Heloísa Farias Cruz e Maria do Rosário da Cunha Peixoto (2007), incluindo os elementos primordiais de análise de um periódico.

FICHA DE IDENTIFICAÇÃO DO JORNAL AL-ITTIHAD	
Identificação	<p>Nome: Al-Ittihad (The Union/A União)</p> <p>Datas-limite de publicação: 1944 até o presente, com interrupções.</p> <p>Periodicidade: nasceu publicando uma vez por semana, depois passou a ser duas vezes por semanas (não encontrada a data) e a partir de 1983 tornou-se diário.</p> <p>Localização: Haifa, Israel. Também baseou-se em Nazaré (não encontrada a data).</p>
Participantes	<p>Proprietário: (a partir de 1948) MAKI, Partido Comunista de Israel</p> <p>Fundadores: Emile Touma⁷², Fu´ad Nassar⁷³ e Emile Habibi⁷⁴.</p> <p>Corpor editorial: Emile Touma, Fu´ad Nassar, Emile Habibi, Ahmad Sa´d⁷⁵, Aida Touma-Suleiman⁷⁶</p> <p>Colaboradores⁷⁷: Mahmoud Darwish, Salim Joubran, Samih al-Qasim, Abed Abdi, Tawfik Toubi, Tawfik Ziad, Jabra Nicola</p>

Tabela 1 – Ficha do jornal Al-Ittihad.

⁷² Emile Touma (1919-1985): nasceu e faleceu em Haifa, descendente de uma família árabe ortodoxa. Frequentou escolas em Haifa e Jerusalém, e realizou seu doutorado em Moscou sob a temática do Nacionalismo Árabe, em 1965. Ainda em 1948, foi preso no Líbano mas conseguiu retornar a Haifa no ano seguinte, onde prosseguiu como editor do jornal Al-Ittihad.

⁷³ Fu´ad Nassar (1914-1975): nasceu em Nazaré e filiou-se ao Partido Comunista em 1929. Tendo fundado o jornal Al-Ittihad e a NLL, Nassar foi um líder da Sociedade dos trabalhadores palestinos (*Palestinian Arab Workers Society*) em Nazaré. Quando o Partido entrou em crise, Nassar passou a integrar o Partido Comunista da Jordânia, tornando-se secretário geral do partido em 1951.

⁷⁴ Emile Habibi (1922-1996): nasceu em Haifa e faleceu em Nazaré, ficou conhecido como um grande escritor de literatura, principalmente retratando experiências de árabes que tornaram-se minoria no jovem Estado de Israel. Durante vinte anos, de 1952 a 72, Habibi permaneceu um membro do Knesset, parlamento israelense. Filiou-se ao Partido Comunista na década de 1940, além de ter fundado o jornal Al-Ittihad e a NLL. Permaneceu editor do jornal até 1989.

⁷⁵ Ahmad Sa´d (1945-2010): foi jornalista e político, tendo trabalhado como editor para o Al-Ittihad durante os anos de 1996 a 1999.

⁷⁶ Aida Touma-Suleiman (1964 -): ativista política, administra a organização Mulheres contra Violência (*Women Against Violence*) desde 1994 e é editora do jornal Al-Ittihad desde 1994.

⁷⁷ São apresentados alguns colaboradores encontrados na pesquisa: Mahmoud Darwish (1942-2008): escritor e poeta árabe, nasceu na Palestina de uma família sunita. Darwish é o autor da Declaração de Independência Palestina escrita 1988, e foi integrante da OLP até 1993. Tawfiq Toubi (1922-2011): nasceu em Haifa e é proveiente de uma família de árabes ortodoxos. Filiou-se ao Partido Comunista em 1941 e também contribuiu para a criação da NLL. Ele foi membro do Knesset das primeiras eleições em Israel, como membro do MAKI.

A questão norteadora para a análise das informações da ficha de identificação do jornal Al-Ittihad reside na relação entre a publicação do periódico e de sua filiação ideológica. Três questões principais fornecem relações para a compreensão da formação deste periódico, e principalmente revelam um projeto editorial tomado como diretriz em um longo período, ainda que os conflitos internos influenciaram esse projeto (como será possível analisar adiante): (1) a relação entre os fundadores do jornal e as organizações envolvidas; (2) ao questionamento sobre o jornal a serviço do Partido Comunista; (3) a relação internacional e as diretrizes ideológicas.

A primeira questão diz respeito à relação entre a fundação do jornal em 1944, os indivíduos presentes neste projeto e as organizações envolvidas, devido ao vínculo dos fundadores do jornal para com o Partido Comunista Palestino (PCP) e com a Liga da Libertação Nacional (NLL), criando uma esfera mediativa e um ponto de contato ainda na juventude do periódico. Dentre os fundadores do Al-Ittihad, Emile Habibi e Emile Touma, quando criaram o periódico em 1944, haviam recém rompido com o Partido Comunista Palestino, por reivindicarem uma organização composta somente por membros árabes. Esta demanda se consolidou no mesmo ano de 1944, a partir de um grupo formado pelos mesmos fundadores do jornal, Habibi e Touma, além de outros ativistas árabes como Fuad Nassar e Boulos Farah, sob o nome de NLL, em árabe, *Usbat al-Taharur al-Watani*, com o slogan “Unificação Nacional para Liberação Nacional” (JACOBSON, 2012, p. 7). Neste cenário de meados da década de 1940, portanto, o jornal Al-Ittihad não pertencia ao Partido Comunista, mas era composto por um corpo organizacional semelhante, com indivíduos que circulavam pelo meio do Partido Comunista e da mais nova proposta nacionalista, que por sua vez, publicizavam todas as agendas no jornal⁷⁸.

Em termos de organização institucional, o jornal Al-Ittihad é assumido e passa a ser dirigido pelo PCP em 1948, “reformado” e sob novo nome, chamado de MAKI, que teve os membros da NLL de volta, bem como sua formação mista, de árabes e judeus⁷⁹. Um ano depois, houve completo desaparecimento das referências da NLL nos diários do Al-Ittihad (BEININ, 1990, p. 125), sob a justificativa, expressada por Emile Habibi, de que a fusão das duas organizações traria melhores condições para lutar contra os territórios palestinos

⁷⁸ O teórico Abigail Jacobson (2012) afirma que, neste contexto, o jornal pertencia a NLL e era considerado como o órgão principal. Em havendo outros teóricos que não apontam para este fato de modo definitivo, escolheu-se apresentar estes sujeitos como participantes de diferentes esferas que se permeavam, influenciando mutuamente espaços do jornal.

⁷⁹ Para mais informações, retornar às páginas de 58 a 60.

ocupados por Israel (p. 125). Na análise de Beinín, ainda que o abandono da NLL em muitos casos não se concretizara na prática (como em Acre e Nazaré), tal atitude enfatizou “[...] a aceitação do MAKI que o sucesso militar sionista definiria a agenda política. Nenhum outro partido comunista do Oriente Médio fez esse ajuste para o novo status quo [territorial]” (BEININ, 1990, p. 125).⁸⁰

Este contexto indica a segunda questão acerca da relação entre o jornal e ideologia. Em termos de análise documental, é necessário pensar no jornal como um veículo e porta-voz do comunismo e/ou do Partido Comunista, e mais, sob uma característica de oficialidade ou extra-oficialidade, considerando isto um potencial para o teor das publicações e para as diretrizes do projeto editorial. Para Budeiri (1979), desde o nascimento do periódico em 1944, este foi utilizado como um suporte para a propaganda comunista, mas sem utilizar necessariamente o termo “comunismo”, interpretando assim como uma adaptabilidade da ideologia no território palestino (p. 154). A visão de Budeiri converge com a de Jacobson, que justifica a ausência do termo a partir do medo do comunismo presente em parte da sociedade palestina, e portanto, a tentativa da NLL de abraçar um grupo mais amplo (JACOBSON, 2012, p. 8). Mesmo assim, Jacobson também concorda que seu público-alvo era os trabalhadores árabes, a partir de um viés comunista.

Esta dimensão corrobora com a ideia de que, durante os primeiros quatro anos de existência do jornal, não havia uma ligação formal e institucional com o Partido Comunista, mas um resquício ideológico-intelectual de membros como Emile Habibi, Emile Touma e Fu’ad Nassar, fundadores do jornal. Assim, ainda que a agenda, pelo menos no início da existência do Al-Ittihad, concentrava-se nas questões de ordem diária, escamoteando a base teórica alinhavada, é possível inferir que as opiniões empregadas nas publicações mantinham-se na esfera ideológica dos seus produtores, revelando, mesmo que sutilmente, uma cultura com um sistema de referências específicos, através de símbolos, bandeiras, vocábulos e outros (BERNSTEIN, 2003, p. 89). Além disso, uma hipótese a ser levantada é que neste período o periódico encontrava-se mais afinado com as propostas institucionais da NLL, devido ao rompimento com o Partido Comunista, entretanto, não dissociado da visão de mundo da esquerda comunista em busca de direitos para os palestinos, centralizada na figura dos trabalhadores.

⁸⁰ Tradução livre do original: “[...] MAKI’s acceptance that Zionist military successes would define the political agenda. No other communist party in the Middle East made this adjustment to the new status quo [territorial] (BEININ, 1990, p. 125).

Segundo Budeiri (1979), um editorial na primeira publicação do Al-Ittihad “[...] enfatizava a contribuição da classe trabalhadora árabe e a população árabe na Palestina na luta para derrotar o Nazismo” (p. 116)⁸¹. Nesse sentido, nos primeiros dois anos de existência, Al-Ittihad concentrou suas atenções em assuntos dos trabalhadores e nas organizações de trabalhadores, transformando o periódico em uma base sólida, no sentido ideológico, para os árabes comunistas. Dessa maneira, Budeiri identifica dois objetivos principais do novo jornal, o primeiro deles “[...] a familiarização dos seus leitores com a luta dos trabalhadores em torno do mundo, para permitir que os trabalhadores árabes se beneficiassem das experiências de outros na luta comum [...]” (1979, p. 116-117)⁸²; e a segunda motivação em “[...] buscar a luta econômica diária dos trabalhadores árabes para melhorar suas condições econômicas, sociais e culturais e unir seus esforço em um movimento forte” (1979, p. 117)⁸³. Nesse contexto, é importante perceber que o projeto editorial e a agenda do periódico se traduzia quase que integralmente nas demandas dos ideais comunistas, ainda que nesse momento o viés das demandas ocorriam pela NLL e a particular necessidade de organizar a independência da Palestina, visto que este cenário ainda configura-se no pré-1948.

Um elemento importante, apontado por Jacobson (2012) como uma particularidade da NLL, é seu manifesto de diferenciação entre judeus e sionistas, bem como sua diferenciação de um chamado movimento nacionalista mais “tradicional” na Palestina, reiterando que a não diferenciação entre esses sujeitos tornava o Sionismo forte. Jacobson identifica um fragmento do jornal que aponta essa questão:

Alguns dos grupos em nosso movimento nacional não distinguem entre o movimento Sionista e os habitantes judeus da Palestina. Entretanto, nós temos que examinar a sociedade Judaica na Palestina e considerar a estrutura de classe, partidos e organizações. Nós podemos dividir os habitantes judeus em classes: a classe trabalhadora e os camponeses da maioria dentro da população Judaica, e a mais importante a classe social... Somente os capitalistas apoiam o movimento Sionista. Nossa luta contra o Sionismo é uma luta progressiva para os trabalhadores Judeus e a intelligentsia. (AL-ITTIHAD, 1/10/1944 *apud* JACOBSON, 2012, p. 9).⁸⁴

⁸¹ Tradução livre do original: “[...] emphasized the contribution of the Arab working class and the Arab people in Palestine to the struggle to defeat Nazism” (BUDEIRI, 1979, p. 116).

⁸² Tradução livre do original: “[...] the familiarization of its readers with worker’s struggles throughout the world, to enable Arab workers to benefit from the experiences of others in the common struggle [...]” (BUDEIRI, 1979, p.116-117).

⁸³ Tradução livre do original: “[...] pursue the daily economic struggle of Arab workers to improve their economic, social, and cultural conditions and to unite their efforts in one strong movement” (BUDEIRI, 1979, p. 117).

⁸⁴ Tradução livre do original: “Some groups in our national movement do not distinguish between the Zionist movement and the Jewish inhabitants of Palestine. However, we have to examine the Jewish society in Palestine and consider the class structure, parties and organizations. We can divide the Jewish inhabitants into classes: The

Esta visão dá mostras das dinâmicas de relações entre os trabalhadores e a elite capitalista, ao mesmo tempo em que fundamenta uma crítica a indivíduos e grupos que não diferenciam a identidade étnica, principalmente, da classe judaica em relação ao Sionismo, este, o inimigo que agencia a compra e posse de terras palestinas. Além disso, apesar da visão do jornal veicular-se através da noção de classe, esta não necessariamente fundamentava-se, neste momento, em uma perspectiva igualitária entre palestinos e judeus. Segundo Jacobson (2012), a política da NLL pedia por um representante nacional, onde a Palestina se estabelecería como o único Estado da região, e os judeus teriam os mesmos direitos como cidadãos, mas como um grupo minoritário dentro da Palestina (p. 11), dimensão radicalmente alterada em 1947.

Pelo viés do periódico e as respectivas alianças formadas, conseguiu-se dar coesão a partir de uma ideia comum aos trabalhadores árabes e a luta nacional, entendendo que no momento em que houvesse uma luta pela independência, a função dos movimentos dos trabalhadores seria “apoiar a economia nacional no estágio presente de luta pela libertação nacional” (BUDEIRI, 1979, p. 118)⁸⁵. Ou seja, os trabalhadores possuíam reivindicações específicas, como igualdade de salários, jornada de trabalho e outros, que iam ao encontro da luta comunista internacional, ao mesmo tempo que possuíam uma consciência, ou pelo menos uma expectativa, do papel nacional a se cumprir caso houvesse uma luta pela Palestina.

O remodelamento da relação entre periódico e Partido se concretizou em 1948, com a fusão total entre MAKI e seu controle do jornal, dando um caráter de porta-voz oficial do partido, e não somente mais da perspectiva comunista abrangente, mas da ideologia comunista empregada pelo MAKI, elemento particularmente relevante pois à época das produções de Abdi, o jornal já se consolidara como pertencente ao MAKI⁸⁶. Nesta ambiência,

Ela [a ideologia] dá a seus fiéis uma grade comum de leitura dos acontecimentos que funda sua solidariedade de ação; permite exprimir, em termos de interesses gerais e escolha da sociedade, dando-lhes um alcance geral, decisões e atitudes cuja origem está muitas vezes na conjuntura mais imediata; constitui enfim, para além de toda finalidade puramente prática,

working class and peasants from the majority within the Jewish population, and are the most important social classes... Only the capitalists support the Zionist movement. Our struggle against Zionism is a progressive struggle for the Jewish workers and intelligentsia” (AL-ITTIHAD, 1/10/1944 *apud* JACOBSON, 2012, p. 9).

⁸⁵ Tradução livre do original: “to support the national economy in the present stage of the national liberation struggle” (BUDEIRI, 1979, p. 118).

⁸⁶ Há outro conflito interno no MAKI ocorrido em 1965, novamente sobre discordâncias entre membros judeus e árabes e posições sobre o Sionismo e a existência de Israel (Retornar à página 60). Cabe problematizar a posição política de Abed Abdi, uma vez que a menção é que ele tenha participado do MAKI, não do RAKAH, que seria composto por árabes de uma esquerda mais radical. Ainda que com posições de esquerda e críticas à Israel, Abdi pode se enquadrar como uma esquerda mais moderada.

um conjunto de crenças que permite integrar os membros do partido numa comunidade quase espiritual (BERNSTEIN, 2003, p. 91).

Sob alinhamento ao MAKI, a junção entre o antigo Partido Comunista e a NLL demonstra uma mudança de caráter tanto simbólica, que passa a ser integrada à um partido, quanto prática, com a subjugação político-institucional, o que remete à terceira dimensão norteadora deste tópico.

Esta relaciona-se ao “tipo” de comunismo seguido, visto que os teóricos Budeiri (1979) e Beinín (1990) apontam um alinhamento com a União Soviética. A partir deste cenário em que se observa contatos constantes em âmbito local, regional⁸⁷ e internacional, o conceito de cultura política, cunhado por Almond e Verba na década de 1960, parece oportuno pois permite “[...] estabelecer a relação entre o processo de socialização e o comportamento político” (KUSCHNIR, 1999, p. 228). Em outras palavras, considerando a política como uma esfera indissociada do estudo da sociedade, os debates desenvolvidos pelo PCP, MAKI e NLL encontram-se, numa perspectiva teórica, inseridos em uma historicidade própria das formações políticas e de ideologias (RÉMOND, 2003), as quais reverberam em práticas específicas de intelectuais palestinos e de seus possíveis alvos e leitores, formando um cenário nem sempre tão facilmente decifrável. Coloca-se em evidência que as análises da “[...] cultura política são um campo privilegiado para determinar as conexões entre as dimensões micro e macro da política, pois têm como meta justamente compreender os valores que orientam as motivações e atitudes dos indivíduos frente à política institucional” (KUSCHNIR, 1999, p. 243). Considerando essas questões, o papel da União Soviética parece ser imprescindível para os acontecimentos da segunda metade da década de 1940,

Enquanto não é significativo falar sobre da ‘política comunista’ da NLL, é mesmo assim possível observar a auto-identificação dos comunistas árabes com o movimento comunista internacional (...) a NLL se identificava com o comunismo internacional através da publicação de inúmeros artigos glorificando a vida na União Soviética e através de propaganda com os objetivos da política externa da União Soviética, e das atitudes que tomou para o desenvolvimento do mundo Árabe. Al-Ittihad escreveu de maneira extensa sobre o longo registro da hostilidade soviética para o Sionismo e frequentemente reproduziu artigos da imprensa Soviética sublinhando o suporte para a independência e unidade da Palestina (BUDEIRI, 1979, p. 153)⁸⁸.

⁸⁷ Ainda há que se considerar, embora não será desenvolvida nesta ocasião, a relação entre os Partidos Comunistas no Oriente Médio, como no caso do Egito, Líbano, Síria e Iraque (JACOBSON, 2012, p. 25)

⁸⁸ Tradução livre do original: While it is not meaningful to speak of the NLL’s “communist policy”, it is nevertheless possible to observe the Arab communists’ self-identification with the international communist movement (...) the NLL identified itself with international communism through the publication of numerous articles glorifying life in the Soviet Union and through propaganda of the aims of Soviet foreign policy, and the

Essa expressão afinada com as propostas da União Soviética se agudizou ainda mais com a tensão entre os membros da NLL e a mudança de posição do jornal quanto ao Plano de Partilha proposto pelas Nações Unidas, em 1947, quando delinearão uma proposta de divisão territorial para a Palestina e para o futuro Estado de Israel. Sobre este plano, o periódico *Al-Ittihad* já havia se colocado contra a partição, se pronunciando a favor do estabelecimento de um estado único para judeus e árabes, embora em suas publicações já indicassem que isso não seria mais possível (BUDEIRI, 1979, p. 157). Seguindo com Budeiri, um dia após declararem a divisão da Palestina, uma publicação feita no *Al-Ittihad* indicava que a partição já era uma realidade para as populações que viviam em total isolamento (p. 157). Entretanto, durante os anos de 1947 e 1948, a agenda política sofreu alterações significativas, com reavaliações sobre o apoio à cisão em função do discurso de Tsarapkin, diplomata soviético, que na ocasião manifestou apoio à partição (JACOBSON, 2012). Ainda que não tenha sido consenso entre os membros do jornal (BEININ, 1990, p. 47-38), as últimas três edições do jornal, antes do fechamento em março de 1948, a demanda por um “estado independente unido e não dividido” foi deixado de lado e o pedido da NLL centrava-se agora na necessidade de luta “para organizar meios de defesa contra terrorismo”, para “expulsar o exército britânico da Palestina” e para perceber “a independência e liberdade da Palestina” (*AL-ITTIHAD apud BUDEIRI, 1979, p. 159*). Podendo concluir, desta forma, que as lutas contra os ‘inimigos’ permaneceram as mesmas, mas a forte reivindicação pela Palestina ganhou corpo, às custas do ideal unitário para a região, e especialmente, tensionando consensos e dissensos entre os membros do jornal, visto que, para Beinin (1990), a discordância dentro da NLL esteve intimamente ligado a um processo mais amplo que dizia respeito à desintegração da sociedade palestina iniciada após ter sido declarado o plano de partição (p. 48).

A polêmica proposta da Partilha inflamou questões do território nacional, que culminou um ano depois na declaração do Estado de Israel com liderança de Ben-Gurion, membro e maior representante do movimento sionista trabalhista (MAPAI). Neste mesmo ano de 1948, ocorreu o primeiro fechamento do *Al-Ittihad*, realizado pela censura britânica, e o mais longo de toda a sua história, permanecendo ilegal durante oito meses. Para Lustick (1980) e Cayman (1984), houve restrições na liberdade de locomoção e expressão durante os primeiros anos de controle militar. Especificamente, Cayman afirma que a circulação do

attitude it took on developments in the Arab world. *Al-ittihad* wrote at length on the long record of Soviet hostility to Zionism and frequently reproduced articles from the Soviet press underlining support for Palestines' unity and independence (BUDEIRI, 1979, p. 153).

jornal Al-Ittihad era permitido em algumas regiões e em outras, proibido. A publicação irmã de Al-Ittihad, chamada Kol Ha'am, igualmente vinculada ao Partido Comunista mas publicada em hebraico, também sofreu censura em diversas ocasiões por seu conteúdo subversivo e contrário ao governo, sendo sujeita a “[...] censura severa que geralmente resultavam em blocos impressos em branco (de notícias omitidas) em suas páginas. O órgão oficial de censura baniu notícias e comentários enquanto o Ministro do Interior frequentemente emitia decretos de fechamento ao jornal”^{89 90 91}. As interrupções e consequentes fechamentos dos jornais merecem atenção, uma vez que seus contextos revelam uma necessidade de cerceamento, fato que possivelmente contribuiu para se pensar Al-Ittihad como um jornal oposicionista de esquerda, “alternativo” aos veículos midiáticos, tomando, invariavelmente, uma posição antigovernista generalizada (AGUIAR, 2008, p. 235).

O segundo momento de fechamento do periódico foi em 1953, realizado pelo Ministro das Relações Exteriores de Israel da época, Israel Rokach, com duração de quinze dias. O fechamento teve relação direta com uma publicação controversa feita por Al-Ittihad e também por Kol Ha'am acerca da Guerra da Coreia, em pleno contexto de Guerra Fria. O terceiro fechamento ocorreu em 1988 por ordem do governo israelense dias antes do Dia da Terra (*Land Day*), evento realizado em memória à desapropriação de terras palestinas, comentado anteriormente e tema de obra de Abed Abdi com Gershon Knispel (Imagem 13).

A partir destes eventos, é possível inferir que os momentos de fechamento tiveram direta relação com acontecimentos específicos, que por sua vez, revelam a característica opositora do periódico Al-Ittihad, em diferentes momentos da política israelense-palestina: no pré-Israel, em contextos externos, e quando foi ressaltada a identidade palestina. A censura, nesse aspecto, pareceu providente e precisa, permitindo a existência do partido e de suas publicações ao longo de décadas, mas em momentos com potenciais tensões e conflitos sociais, realizou-se a censura através de um fechamento calculado, visando evitar “danos maiores”. Retomando a perspectiva de Tânia de Luca: “Em vários momentos, a imprensa foi

⁸⁹ Informação disponível em: <<http://web.nli.org.il/sites/JPress/English/Pages/kol-haam.aspx>>. Acesso: mar./2016.

⁹⁰ Tradução livre do original: “[...] severe censorship that often resulted in printing white blocks (of omitted information) in its pages. The official Censorship authority banned news and commentaries while the Minister of Interior frequently issued closing decrees against the newspaper” Informação disponível em: <<http://web.nli.org.il/sites/JPress/English/Pages/kol-haam.aspx>>. Acesso: out./2015.

⁹¹ Sobre este contexto, Kol Ha'am passou por um processo contra o Primeiro-Ministro Ben-Gurion e perdeu o caso, alegando-se difamação de Gurion. Em 1953 foi incluída a lei de liberdade de expressão, em reação à protestos contra os decretos que davam autoridade de fechamento de periódicos. Informação disponível em: <<http://web.nli.org.il/sites/JPress/English/Pages/kol-haam.aspx>>. Acesso: mar./2016.

silenciada, ainda que por vezes sua própria voz tenha colaborado para criar as condições que levaram ao amordaçamento” (2006, p. 29). E continua ao afirmar que “o papel desempenhado por jornais e revistas em regimes autoritários (...) abrigou formas sutis de contestação, resistência e mesmo projetos alternativos” (p. 29), caso de Al-Ittihad.

Esses projetos, como foi possível acompanhar através do histórico do periódico, não permaneceram estáticos, mas revelavam um eferescente palco de luta política no interior dos valores comunista e nacionalista, bem como uma oposição mais ampla contra o Sionismo e a constituição definitiva de Israel. Estas questões desdobraram-se, uma vez que a unidade do jornal pode ser dimensionada pela relação entre os produtores e leitores, no que tange ao conteúdo veiculado e na respectiva recepção obtida, contribuindo ou não para a difusão do pensamento e da luta. A partir de informações obtidas acerca dos leitores, é possível estimar a centralidade da mensagem, uma vez que, seguindo pela perspectiva da história da leitura, é necessário decifrar como as pessoas liam, considerando contextos sociais diversos, junto aos indicadores de classe, gênero, idade, bem como taxas de analfabetismo (VER MAIS: CHARTIER, 1996; 2002). Dessa maneira, a localidade, ou seja, o “onde” da leitura mostra-se imprescindível, já que “[...] a contextualização do leitor em seu espaço pode fornecer indícios sobre a natureza de sua experiência” (DARNTON, 1990, p. 156). Aliada a esta concepção, compreende-se que a manufatura de um periódico não ocorre somente a partir dos produtores, mas em sua constante relação e reciprocidade com os seus consumidores, divulgando notícias que atraíam, informações que sigam a tônica da política editorial, ao mesmo tempo que convirjam com a perspectiva dos leitores. Como indica Monica Velloso (2008), ao estudar as revistas cariocas, “[...] a recepção pode vir a interferir na produção do texto. No ato de escrever, já está inscrita a figura do leitor; a apropriação cultural dos sentidos interfere na própria elaboração do texto” (p. 217). Por isso, apesar de existirem poucas informações acerca dos leitores e das vendas do jornal, os dados divulgados são potenciais para se levantar hipóteses sobre o grupo ao qual era destinada a publicação do Al-Ittihad.

As informações privilegiam as vendas por região, mas sem especificar sujeitos-leitores, como gênero e idade. Não foram encontradas também informações que apontariam para um banco de dados construído pelos próprios membros do partido e do jornal especificamente. Considerando a periodicidade do jornal – que começou publicando uma vez por semana, seguida de duas vezes para depois virar diário (em 1983) – esta pode fornecer pistas para o aumento gradativo de leitores, uma vez que se supõe que o aumento da produção está diretamente relacionada a uma demanda. Outros elementos podem estar envolvidos,

como por exemplo, a diminuição do custo de produção ou a facilitação dos modos de distribuição, mas todos esses, envolvem, invariavelmente, no interesse do leitor em adquirir o jornal. A tabela a seguir mostra as vendas do jornal Al-Ittihad durante o período de 1956 a 1963, quando o jornal já havia se tornado bi-semanal, concluindo que na época de produção das charges de Abdi o jornal também seguia essa norma:

Período \ Dia da semana	Terça-feira	Sexta-feira
Agosto/1956	1,837	2,788
Abril/1961	1,734	2,616
Agosto/1961	2,181	3,451
Dezembro/1961	2,012	2,915
Junho/1962	1,908	3,010
Dezembro/1962	1,874	3,076
Junho/1963	1,929	3,120
Dezembro/1963	2,142	3,299

Tabela 2: Vendas do Jornal. Tabela adaptada de KM 35 Mazkirut hamiflagah, Mazkirut, Inyanim shotfim 1964 apud BEININ, 1990, p. 242.

Ao analisar a tabela, observa-se que a edição de sexta-feira é consideravelmente mais vendida em comparação com a de terça-feira. Para esta, a venda, de um modo geral, cresceu nos períodos indicados, com exceção em três momentos. Houve uma queda em abril de 1961 em relação a agosto de 1956, entretanto, torna-se mais difícil avaliar esta quantidade uma vez que os dados coletados separam-se em anos. Outros momentos foram dezembro de 1961, que diminuiu em relação à agosto do mesmo ano, e dezembro de 1962, que também teve uma perda em relação à junho deste mesmo ano. Para a edição de sexta-feira, as vendas cresceram mais ao longo do tempo, com ressalva a dois momentos. O primeiro deles, de abril de 1961 em relação à agosto de 1956, enquadrando-se na mesma problemática que a edição de terça-feira. Também, houve uma queda em dezembro de 1961 em relação à agosto do mesmo ano.

Observando os dados como um todo, apesar da redução de vendas em alguns momentos, os números se mantiveram relativamente estáveis. Destaca-se, porém, que em agosto de 1961, as vendas elevam-se abruptamente, chegando a distribuir 800 exemplares a mais da edição de sexta-feira, em relação à abril do mesmo ano. Este aumento pode explicar

por que as edições de dezembro de 1961 caíram, uma vez que estas ainda apresentam-se maiores em comparação com abril de 1961, compreendendo-se assim, que agosto de 1961 revela um pico de vendas e não um número regular de distribuição. Como hipótese para o aumento significativo de venda está que, neste mesmo mês e ano ocorreram eleições, portanto, assunto que poderia estar diariamente presente no jornal neste período. Na ocasião, ocorria o 5º Knesset, em que MAKI conseguiu cinco assentos no parlamento israelense, dois a mais em relação à eleição anterior, de 1959.

A próxima tabela também apresenta os dados de vendas do jornal, especificando, além de mês e ano, a distribuição regional, o que contribui para a análise entre a quantidade de leitores e suas localidades.

Regiões \ Período	Dezembro/1958		Fevereiro/1959		Março/1959	
	Terça	Sexta	Terça	Sexta	Terça	Sexta
Tayyiba	150	158	120	131	-	-
Umm al-Fahm	0	16	-	-	-	-
Baga al-Gharbiyya	20	40	20	40	20	40
Haifa (cidade)	255	315	239	307	226	297
Acre	99	112	-	-	-	-
Al-Tira	6	7	6	7	6	7
Nazaré (cidade)	446	662	446	662	377	559
Nazaré (distrito)	577	806	577	806	535	753

Tabela 3: Vendas do Jornal. Tabela adaptada de KM 35 Pe 'ilut bemigzar ha 'aravi (data aproximada: abril de 1959) apud BEININ, 1990, p. 216.

Neste levantamento, é evidente que a região de Nazaré (diferenciada entre a cidade e o distrito), que localiza-se no norte de Israel, é a que mais soma em vendas do jornal, em uma quantidade significativamente maior, sendo o dobro e/ou triplo do segundo mais vendido, na cidade de Haifa, centro político importante, como já mencionado. A cidade de Haifa era o local em que se baseava o jornal, mas não era a concentração de leitores. A hipótese para o significativo número em Nazaré está no fato da localidade abrigar a maior concentração populacional de palestinos/as dentro de Israel. Segundo o teórico Chad Emmett (1995), Nazaré se tornou uma base importante do Partido Comunista, integrando-se à comunidade (1995, p. 163), a qual seria composta pela classe trabalhadora, como indica Ilana Kauffman (1997), público-alvo do jornal Al-Ittihad, mais um fator que explica as altas vendas na região.

Beinin (1990) redige uma nota explicativa afirmando que alguns dados são inconclusivos, como para as localidades de Baqa al-Guarbiyya e al-Tira. Segundo ele, a regularidade de vendas informada na tabela, além da pequena quantidade de tiragens, indicariam que havia um distribuidor próprio do jornal, que pagava por todas as edições e as oferecia de forma gratuita (p. 216). Isto sugere que nessas regiões havia pouca difusão, conhecimento e/ou aceitação do jornal e do Partido Comunista como um todo.

Outro dado relevante diz respeito ao número de filiados ao MAKI, dados da tabela obtidos também a partir de um levantamento de Beinin (1990, p. 241)⁹². Para a região de Nazaré, os membros cresceram ao longo dos anos:

Número de filiados	Ano
165	1958
214	1959
240	1961
444	1965

Tabela 4: Filiação ao MAKI por ano (região de Nazaré). Tabela elaborada a partir dos dados de Beinin (1990)

Cruzando os dados com a tabela 3, a partir de 1959 (ano em comum com os dados de filiação), é possível afirmar que o número de leitores era consideravelmente maior do que os número de filiados, o que revela que o jornal possuía um alcance para além do Partido, e que eventualmente haviam indivíduos que eram leitores assíduos mas não necessariamente comprometidos com as ações práticas do MAKI. Este caso é diferente em Haifa, por exemplo, onde os membros filiados se mantiveram relativamente estáveis:

Número de filiados	Ano
256	1958
235	1959
224	1961
219	1965

Tabela 5: Filiação ao MAKI por ano (região de Haifa). Tabela elaborada a partir dos dados de Beinin (1990)

⁹² A fonte original da pesquisa de Beinin é KM 35 Ve'idot 20.1, 20.2, 20.4.

Fazendo a mesma comparação, podemos analisar que o número de filiados ao MAKI é similar ao número de leitores do jornal, o que poderia indicar uma maior equivalência em Haifa entre partido e jornal. Outra hipótese possível é a ideia de que em Haifa havia uma população mais “intelectualizada”, que reunia-se em clubes, participava de reuniões do Partido e da própria fabricação do periódico, mas não haveria uma “massa” a que o jornal se destinaria, o que pode em contrapartida, ser o caso de Nazaré, onde a propagação do jornal entre a população seria pelo viés da classe social.

Ainda, é possível dimensionar a quantidade de árabes residentes de maneira legal (registrada) em Israel e proporcioná-la à quantidade de jornais vendidos. Uma estatística do governo de Israel⁹³ levantou que para o ano de 1963, a população árabe residente no país era de 274,5 mil habitantes. Neste mesmo ano, a tabela referente às vendas aponta para a edição de sexta, a compra de 3.299 exemplares do jornal, o que totaliza um grupo de aproximadamente 1,2% de leitores entre toda a população árabe⁹⁴. Esta porcentagem levanta a problemática sobre quem eram estes leitores, porque estes aparecem enquanto um grupo específico dentro da população árabe, e portanto, é necessário investigar sobre o alcance da ideias comunistas dentro deste grupo, ainda que esta se propunha a resistir ao Estado de Israel. Como mencionado anteriormente, Jacobson (2012) aponta para a busca de se esquivar do termo comunismo dentro da NLL, procurando assim abranger mais pessoas, deixando, de modo lacunar, a real aceitação do Partido Comunista pelos/as palestinos/as dentro de Israel.

2.2 Iconografia delatora: os elementos críticos e o humor nas charges de Abed Abdi

Os jornais do período de Abdi possuem em média seis páginas, apresentando em sua primeira página, na margem superior à direita, o nome do período em árabe, e logo abaixo, com letras menores, em hebraico e inglês. Também, nesse espaço, há a identificação do número do jornal e da data de publicação. As edições do jornal, e especificamente àquela publicada em 10 de janeiro de 1975, como mostra a imagem a seguir, contém majoritariamente texto, divididos por pequenas linhas e tracejados, apresentando também algumas imagens. Na primeira página, ao lado esquerdo da publicação, há uma charge, de

⁹³ Disponível em:

<http://www.cbs.gov.il/reader/shnaton/templ_shnaton_e.html?num_tab=st02_01&CYear=2015>. Acesso: mar./2016.

⁹⁴ O cálculo é aproximado e pretende fornecer uma visão geral em termos numéricos. Este foi realizado tomando a equivalência entre habitante/leitor e exemplar. Deve-se, no entanto, ter em mente variáveis, como por exemplo, um exemplar para vários habitantes/leitores.

tamanho pequeno, seguido de duas fotos em preto e branco presentes no meio do texto. Em outras páginas do jornal, estão presentes outros tipos de ilustrações e desenhos, de mesmo tamanho da charge, além de figuras acompanhadas de texto em hebraico, bem como propagandas.



Imagem 15: Jornal Al-Ittihad. Primeira página na edição de 10 de janeiro de 1975. Acervo da Biblioteca Nacional de Israel.

Partindo deste exemplar⁹⁵, nota-se que a charge possui um destaque por se encontrar na primeira página, apesar de seu tamanho ser reduzido – o que pode ser explicado pelo custo

⁹⁵ O acervo completo do Al-Ittihad encontra-se na Biblioteca Nacional, localizada em Tel Aviv. As edições encontram-se atualmente em microfilme, e para esta pesquisa, foram obtidas algumas edições do período, as quais foram digitalizadas pela Biblioteca.

e tecnologia de impressão de imagens, não necessariamente pela menor importância em relação ao texto.

A iconografia de Abdi que compõe o jornal parece convergir para as críticas ideológicas próprias do periódico, sendo estas voltadas para temáticas como as ações de Israel, colonialismo, Imperialismo e violência contra os palestinos, denotando assim, eventos do cotidiano apresentados por uma perspectiva política específica. Ainda que não seja possível mapear nesta pesquisa se o desenho de Abdi segue em confluência com o que foi escrito na impressão diária do Al-Ittihad (como uma possível alusão a uma matéria, por exemplo), é possível inferir que esse acervo iconográfico é significativo, uma vez que, segundo Mônica Velloso (2008), o visual pode trazer novo estatuto à escrita, além da especificidade da linguagem imagética, empregando uma perspectiva do estudo social do documento (p. 220). Acerca da intervenção de Abdi no jornal, é possível considerar a convergência entre o aspecto “empresarial” e intelectual para a produção do Al-Ittihad, onde “percebendo o lugar estratégico dessas publicações na articulação de projetos político-culturais, parte expressiva da intelectualidade envolve-se na dinâmica do mercado editorial” (VELLOSO, 2008, p 212).

As charges, suporte iconográfico em questão, apresentam-se como uma forma que dialoga com o tempo e memória do presente, ativando personagens e cenas reconhecíveis de acontecimentos diários, a partir de traços que buscam a ironia de elementos, além de proporcionar críticas da relação entre o público e o privado, ao questionar “[...] idéias e comportamentos que de maneira geral partem da esfera pública da sociedade e alcançam significação no âmbito privado, porque invocam posicionamentos e apreendem relações desenvolvidas em diferentes cenários de um mesmo tempo, o presente” (PETRY, 2008, p. 28). Partindo deste enquadramento, e ao considerar uma historicidade da história da caricatura/charge⁹⁶, é pertinente ressaltar a relação particular das charges, a atrelação política com a questão do humor⁹⁷, revelando assim características “populares”, “simples” e “diretas”

⁹⁶ Considera-se um ponto inicial da emergência do desenho caricatural a partir dos irmãos Carracci, no século XVI. Outros momentos significativos para o desenvolvimento do desenho também foram atribuídos ao trabalho de Albert Durer, neste mesmo século, além do uso da xilogravura, aprimoradas por Goya e Picasso já no século XIX e XX.

⁹⁷ Uma das maiores referências em estudos do humor é Mikhail Bakhtin, que conduziu um estudo sobre a cultura popular na Idade Média e no Renascimento. Para o teórico, o riso era uma forma não institucionalizada, permanecendo uma arma de poder para a população (1987, p. 81). Assim, “[...] Elas destronavam e renovavam o poder dirigente e a verdade oficial. Faziam triunfar o retorno de tempos melhores, da abundância universal e da justiça. A nova consciência histórica se preparava nelas também. Por esse motivo, essa consciência encontrou sua expressão mais radical no riso” (1987, p. 85).

deste meio de representação. Nesta seara, é fundamental refletir sobre a capacidade perturbadora da charge, identificada por Rodrigo Patto Sá Motta (2006), que empreende um estudo sobre as representações caricaturais de João Goulart no Brasil, através de seu poder incomodativo, isto é, na sua facilidade de transmissão pela linguagem caricatural, bem como seu poder zombeteiro destrutivo (p. 17). Ainda que não necessariamente estas provocam um riso imediato, algumas características como exacerbação de traços, perceptível nos traços de Abdi, contribuem para o aspecto debochado da caricatura. Seguindo com Motta, a caricatura “[...] contribui para desmistificar e dessacralizar o poder, mostrando líderes e chefes de Estado como seres humanos falíveis e, eventualmente, ridículos. Ao mesmo tempo, torna os assuntos políticos menos misteriosos e mais próximos do universo de compreensão do povo” (2006, p. 18). Em se pensando no periódico, essa dimensão parece ser extremamente pertinente para as charges de Abed Abdi.

2.2.1 Imperialismo

É possível afirmar que quase a totalidade das charges que serão apresentadas⁹⁸ dissertam sobre as relações entre Palestina e Israel, especialmente sob o viés das políticas empregadas por Israel e na contrapartida, a resistência e consequências desta ocupação para os palestinos. Para este tópico especificamente, foram selecionadas charges que tratam destas questões sob o viés de uma política externa específica, caracterizada como Imperialismo, a qual é denunciada pelo jornal Al-Ittihad, através da presença da Europa, e principalmente dos Estados Unidos. Sobre este conceito pensado para o Oriente Médio, reitera-se o controle da região historicamente, passando das mãos da Inglaterra e da França em fins do século XIX e meados do século XX (CLEVELAND; BUNTON, 2009), até para o cenário pós-Segunda Guerra Mundial, em que os Estados Unidos “assumem o controle” da região. Para David Harvey (2005), a conceituação de Imperialismo trata principalmente de duas dimensões, a primeira atrelada a um projeto de, “[...] estratégias políticas, diplomáticas e militares invocadas e usadas por um Estado” (p. 31), e a outra definida como “Imperialismo capitalista”, “[...] maneiras pelas quais o fluxo do poder econômico atravessa e percorre um espaço contínuo [...]” (p. 31).

Estas dimensões se cruzam em termos da presença estadunidense em Israel, em que as charges demonstram um interesse explícito e uma manipulação política, militar e econômica

⁹⁸ O conteúdo presente nas charges desta pesquisa foi traduzida de forma livre (parcial ou integralmente) pelos/as tradutores/as Manhal Kasouha e Dunia Bakri no ano de 2015.

no Oriente Médio. Esse momento também é chamado de Pax Americana (PAPPE, 2006, p. 205), quando a hegemonia estadunidense assumiu uma versão pacificadora, uma “polícia” internacional, como por exemplo, no seu relacionamento com a ONU; todavia, na prática, essa hegemonia não foi neutra, beneficiando Israel principalmente militarmente, e fomentando conflitos internos, a partir da destruição de territórios palestinos, através da violência física e do processo de judaização na Cisjordânia, por exemplo. Portanto, as charges que criticam essa face Imperialista abordam os principais personagens do cenário, como o ex-Primeiro-Ministro de Israel Yitzhak Rabin, que governou entre 1974 a 1977; o ex-presidente estadunidense Richard Nixon, que permaneceu no poder entre 1969 a 1974; e Henry Kissinger, membro do Conselho Nacional de Segurança entre 1969 a 1975, e Secretário de Estado dos Estados Unidos, entre 1973 a 1977. Outros personagens como o Rei Hussein da Jordânia também aparecem nas charges, mas com menos frequência.

As primeiras três charges (Imagens 16, 17 e 18), a seguir, demonstram diferentes relações de Rabin com a Europa e os Estados Unidos:



Imagem 16: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981.



Imagem17: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981.



Imagem 18: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981.

Para a primeira charge (Imagem 16), em primeiro plano e centralizado, uma figura antropomórfica masculina, identificada como Rabin (escrito pelo próprio chargista em sua roupa), trajando vestuário similar àquela identificada como ao de turista, como a estampa da camisa e da bermuda, o tipo de sandália, portando também uma mochila e uma máquina fotográfica. Sua face é apática, com olhar vago, a partir da exacerbação de traços do nariz, queixo, sobrancelha e testa. Seus braços erguem uma espécie de folheto/jornal. Para o segundo plano da imagem, logo atrás do personagem principal da charge, há um mural contendo muitas informações em árabe, separadas por “blocos”. Ao fundo, não há detalhamento de paisagem alguma, apenas uma separação de linha de horizonte.

A decifração parcial da charge se dá a partir da tradução dos elementos escritos em árabe, onde é possível reconhecer que o mural é um “Quadro de anúncios Europeus”, frase em árabe na parte superior da imagem, assim como na frase localizada na parte inferior está escrito “Observações do turista Rabin na Europa”. Sua mochila carrega os termos “Colinas de Golã, Cisjordânia e Sinai”, assim como em seu jornal está escrito “regras da ocupação”. No quadro de anúncios há várias menções de países acerca da política de Israel, Henri Kissinger, menção da Síria e do Vaticano.

A partir destes elementos, é possível inferir que Rabin (e por consequência Israel) está sob posse dos territórios da mochila⁹⁹, e que segue um itinerário consultado por ele no jornal. O quadro de anúncio propõe tanto frases de cautela como de aliança, o que pode indicar que ele está consultando países europeus sobre como proceder com os territórios conquistados.

A segunda charge (Imagem 17) remete mais especificamente a um acontecimento. Em primeiro plano, há a presença de uma figura antropomórfica masculina, trajando uma roupa preta, com expressão de esforço (reforçada pela gota na testa), e exacerbação de traços da testa, sobrancelha, nariz e boca. Sua atitude corporal indica um esforço em afastar algo, levando-nos assim para outro elemento central na imagem que tem formato retangular com vários outros retângulos menores, indicando um prédio alto. A identificação deste edifício em particular ocorre a partir do símbolo da ONU. No fundo, formam-se desenhos que aludem à presença de outros prédios, remetendo ao local, no caso Nova Iorque. Nesta imagem, o que Abdi parece retratar é o descontentamento de Israel com a pauta da ONU, e Rabin, representando Israel, empurra, numa tentativa de desestabilizar e/ou isolar a ONU. Em 10 de

⁹⁹ Israel, após a vitória da Guerra dos Seis Dias, em 1967, assume controle das regiões citadas, sendo que o Sinai é devolvido em acordo com Egito em 1979, em 1973 foi devolvido 5% dos territórios das Colinas de Golã e a Cisjordânia foi devolvida em 2005.

novembro de 1975, foi definido que, a partir da Assembleia Geral, a Resolução 3379 predica que "O Sionismo é uma forma de racismo e de discriminação racial".

Para a terceira charge (Imagem 18), a retratação de uma figura antropomórfica masculina centralizada, apresenta trajés e adereços na cabeça (louros) que relembram poses corporais gregas, esculturais. Seu rosto tem traços enfáticos na testa, sobrancelha, boca e queixo, com olhar caído mas em uma posição que mostra confiança e poder. Em seu braço direito, levantado, este sujeito, identificado como Rabin, impunha uma arma e fala “Eu sou mais forte e eu sou o juiz glorioso e bonito”.

Abaixo dele, uma mão fora de escala em relação a Rabin dá base para sua sustentação, seu braço acompanhado de uma vestimenta com a presença de um cifrão. Abaixo da mão, uma figura retangular com a inscrição “1” na frente, que indicaria um pódio, já que é seguido de outras formas retangulares. Não há mais detalhamento no fundo. A charge estabelece uma relação de parceria entre Israel e Estados Unidos, em que o último, especificamente, parece fornecer meios, seja por dinheiro ou armamento, para a força de Israel em escala mundial. A frase de Rabin aparece como um deboche. Nesta charge Abdi demonstra a relação simbiótica entre Israel e Estados Unidos a partir da ideia da Pax Americana. Além dessas três charges, será possível observar outras aparições de Rabin com os Estados Unidos mais do que com qualquer outro Primeiro-Ministro de Israel, o que justifica-se pelo fato de Rabin ter sido o Embaixador de Israel nos Estados Unidos entre 1969 e 1973, antes de seu cargo de Primeiro-Ministro, o que por sua vez demonstra uma construção de relações anteriores, esta mais deflagrada.

Na charge a seguir (Imagem 19), os Estados Unidos adquirem uma face a partir da retratação de um dos presidentes, bem como é mostrado um outro viés do Imperialismo estadunidense em âmbito internacional. A cena é composta por uma figura antropomórfica masculina centralizada, além de outras figuras antropomórficas não definidas em menor escala presentes em volta da figura central. Para esta, identificada como Richard Nixon, seu rosto é exacerbado a partir da sobrancelha, nariz e traço do buço, e traja uma espécie de terno, em preto, com a calça listrada em preto e branco, alusiva às tiras da bandeira dos Estados Unidos. Em sua mão direita, Nixon carrega uma espécie de bastão. Para o resto da imagem, há, em sua volta, dois formatos circulares, com relevos diferentes, onde as pessoas encontram-se em volta. Trata-se, possivelmente, de uma Assembleia Geral da ONU realizada em Paris em 1973 para se discutir o final da Guerra do Vietnã, interesse principal do presidente Nixon. O bastão deste pode indicar a política dos Estados Unidos conhecida como a “Doutrina do

Big Stick”, que foi empregada pela primeira vez por Theodore Roosevelt no início do século XX, mas que se tornou um modo de operar estadunidense, tendo reverberações em outros países, como na própria América Latina.



Imagem 19: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981.

Em uma edição de 07 de novembro de 1972, o jornal *The Times-News*¹⁰⁰ publicou uma notícia com o título *Nixon fala suavemente, segura um grande porrete* (*Nixon Speaks softly, carries a big stick*), em que faz comparações de Nixon com o ex-presidente Theodore Roosevelt, traçando semelhanças e diferenças de personalidade e governo, afirmando que “com Nixon, a palavra suave e o grande porrete parece estar sempre presente. Especialmente onde os interesses para além mar da América é uma preocupação”^{101 102}.

Após a renúncia de Nixon, em nove de agosto de 1974, assume como presidente o antes vice Gerald Ford; a seguir, Jimmy Carter assume a presidência dos Estados Unidos, durante os anos de 1977 a 1981, e também é retratado nas charges de Abdi.

¹⁰⁰

Disponível

em:

<<https://news.google.com/newspapers?nid=1665&dat=19721107&id=QI1PAAAAIABAJ&sjid=WCUEAAAAIBAJ&pg=7025,652948&hl=pt-BR>>. Acesso: mar./2016.

¹⁰¹ Tradução livre do original: “With Nixon, the soft word and the big stick seem to be ever-present. Especially where America’s overseas interests are concerned”.

¹⁰² Idem.



Imagem 20: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981.

A charge trata de um momento específico, e apontado como um diacrítico na história do Oriente Médio, quando o presidente do Egito Aswan Sadat assina um tratado de paz com Menachem Begin, o Primeiro-Ministro de Israel, com a mediação de Jimmy Carter. Este evento ocorreu em 17 de setembro de 1978 e ficou conhecido como o Acordo Camp David. Segundo Edward Said (2012), este acordo demonstrou um grande poder intervencionista dos Estados Unidos, em que levou as relações de Egito e Israel à quase normalidade, o que significava na perspectiva árabe, a protelação e esquecimento da discussão da Palestina, bem como a “venda” de uma das maiores lideranças e resistências do mundo árabe à negociações israelenses (pp. 207-272).

Outro personagem importante na política externa dos Estados Unidos, e o mais retratado por Abed Abdi, é Henry Kissinger. As próximas charges apresentadas dedicam-se a ele, e seus diferentes planos, interesses e relações no Oriente Médio. As próximas duas charges (Imagens 21 e 22) tratam de dois momentos distintos, mas que abordam as relações entre Kissinger e Rabin.

Na imagem a seguir (Imagem 21) visualiza-se uma figura antropomórfica masculina com trajes formais escuros, com destaque facial para o nariz, cabelo e boca, além do uso do óculos, identificado como Henry Kissinger. Seu braço direito está erguido e com dois

dedos segura o que parece ser um papel. Ao seu lado, há uma espécie de apoio seguido de uma mala preta, que leva a inscrição em árabe: “golpe do Primeiro-Ministro”. Em cima desta mala, há um embrulho/saco com pequenos desenhos retangulares, variando entre rosto e escritos em árabe.



Imagem 21: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981.

A chave de entendimento da charge está nas explicações em árabe fora do desenho, na parte inferior está escrito “O congresso: todos bem” e na parte superior “Escolha o grupo do trabalho / escolhido o Primeiro-Ministro”. A charge parece indicar uma influência de Kissinger, portanto intervenção direta estadunidense, nas eleições de Israel, em que Rabin estava concorrendo, inclusive apontado como um dos candidatos do embrulho/saco. Há uma denúncia possível de fraude ou golpe, enquanto o congresso parece estar de “olhos fechados”. O golpe pronunciado por Abdi seria a pressão realizada por Kissinger a Golda Meir, a Primeira-Ministra anterior, pedindo para que a mesma renunciasse e apontasse Rabin como o

sucessor do Partido Trabalhista, garantindo assim mais ajuda dos Estados Unidos na Guerra do Yom Kippur, em 1973¹⁰³. No ano seguinte, Rabin foi eleito.

Outro momento de relação entre Rabin e Kissinger foram as ambições com o intuito de redesenhar o Oriente Médio, entre estes o plano do Líbano ser absorvido pela Síria, o que levou à investimentos da Guerra Civil no Líbano em 1982¹⁰⁴. Apresentada abaixo (Imagem 22), retrata essa ambiência de forma cômica, onde propõe um trocadilho entre “mapa” e “merda”, no quadro branco, palavras parecidas em árabe:



Imagem 22: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981.

Na parte superior, em complemento à imagem, está escrito “Os planos de Rabin como inspiração”. Na cena, encontramos duas figuras antropomórficas masculinas. A primeira delas, à direita da cena, identificado como Kissinger, traça um terno branco e calças pretas. A constância de sua representação por Abdi se dá a partir dos óculos, cabelos, queixo e olhos

¹⁰³ Disponível em: <<http://israelbehindthenews.com/henry-kissinger-the-real-prime-minister-of-israel/2905/>>. Acesso: out./2015.

¹⁰⁴ Idem.

levemente caídos. O chanceler estadunidense segura um bastão com sua mão direita, e direciona a narrativa imagética para o quadro branco, onde apresenta o trocadilho já mencionado. O outro sujeito, que pode ser identificado como Rabin, especialmente pela representação do nariz e do cabelo, encontra-se abaixo do quadro, em escala menor, sentado em uma carteira escolar, aludindo um caráter de pupilo, de aprendiz, e fita – com atenção mas não entusiasmo – o “conteúdo” a ser aprendido.

Kissinger também aparece “em tentação” pelo maior interesse estadunidense, o petróleo do Oriente Médio. Na charge 8 (Imagem 23), Kissinger aparece diversas vezes, abrindo e fechando portas, como se fossem escolhas, opções para ele. A escolha está no final, entre Genebra e o petróleo, assinalado especificamente como o petróleo árabe. O último Kissinger está correndo diretamente para o petróleo, o terno preto venceu o branco. Embora a charge ressalte esse interesse e escolha, Kissinger esteve no Congresso de Genebra em 1973.



Imagem 23: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981.

O cartunista Naji Al-Ali também retratou diversas vezes o interesse dos Estados Unidos em relação ao petróleo, representando Kissinger como o principal mediador. Na

imagem, é possível observar a permanência das características exacerbadas, como o queixo, cabelos e os olhos com óculos. Na charge abaixo (Imagem 24), Hanthala¹⁰⁵, o observador palestino característico das imagens de Ali, observa uma conquista triunfante de Kissinger, metamorfoseado com um bico que sai petróleo, após ter “diplomaticamente” acabado com o embargo que iniciou-se em 1973.



Imagem 24: Naji Al-Ali. Charge sobre Henri Kissinger. 1974.

Nas três últimas charges deste tópico (Imagens 25, 26 e 27), Abdi retrata as relações de políticos em conjunto, suas alianças, consensos e dissensos, contribuindo assim para a compreensão do cenário e jogo de força no Oriente Médio do período.

¹⁰⁵ Ver página 20.



Imagem 25: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981.

Na primeira charge dessa sequência (Imagem 25), há três personagens retratados. Da esquerda para a direita, a primeira figura é identificada como Kissinger, escrito em suas vestes, e com as mesmas características iconográficas já identificadas em outras charges. Destaca-se em sua vestimenta o uso de botas com esporas e com um cinto similar àqueles usados em conflitos no faroeste, preenchido com munição. Com seu braço levantado, Kissinger segura um objeto que assemelha-se a um avião. No meio do trio, encontra-se uma figura também legendada por Abdi em sua veste, Allon, um dos ministros que compunham o governo da já citada Primeira-Ministra Golda Meir. Trajando uma túnica comprida, deixando a mostra seus pés com sandálias, Allon encontra-se de mãos dadas com Kissinger e abraçado com o terceiro personagem. Destaca-se a retratação de seu rosto, onde Abdi exacerbou os traços da testa e da região da boca, e principalmente, o manteve de olhos fechados, o que poderia indicar simbolicamente que ele estava sendo guiado cegamente. Para a terceira figura, também identificada na própria charge, o Rei Hussein da Jordânia apresenta traços marcantes como a boca, o bigode e o nariz, trajando roupas típicas e com semblante alegre. No cenário, há presença de bandeiras brancas, simbolizando suposta “paz” a partir de um Kissinger liderando, feliz. As três falas remetem a letras de músicas tradicionais palestinas, Kissinger cantarola algo como “vamos esquecer o que aconteceu, vamos recomeçar”; Allon segue

dizendo “os árabes”, mas não dá prosseguimento a frase; e Hussein murmura “tudo está bem”. A frase acima da cena também diz respeito a uma música tradicional, que não há uma tradução literal, mas que se refere ao ato de flertar. Assim, Abdi escancara, de maneira irônica, as maneiras pelas quais os diferentes líderes pretendiam dominar a Palestina, juntos, camuflando-se de locais, ao se utilizarem de roupas e costumes palestinos.

Na próxima charge (Imagem 26), é possível perceber que corpos das figuras retratadas encontram-se em movimento, e com trajes simples, como se tivessem sido preparados para uma corrida.



Imagem 26: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981.

Os três personagens são indicados por Abdi ao lado de cada desenho ou inserido no próprio corpo, portanto, possível de afirmar que são, da esquerda para direita, Kissinger, Hussein e Rabin; os traços de Kissinger e Rabin são facilmente reconhecidos pela permanência em todas as charges analisadas, enquanto Hussein aparece de modo diferenciado nesta charge, sem o adereço de cabeça e com nariz mais arredondado. Tratam-se dos três

personagens que correm das agendas políticas necessárias, representadas por duas figuras árabes, na esquerda denominada como “o conflito israel-palestino” e na direita “a intifada palestina”. É interessante notar que há a menção do termo intifada antes das revoltas conhecidas a partir da década de 1980. O termo designa “agitar/agitando, tremer/tremendo” do árabe.

Na última charge (Imagem 27), a mesma formação da charge anterior é visualizada, com Kissinger, Hussein e Rabin, embora não haja inscrições na própria charge como nos outros casos.



Imagem 27: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981.

Nesta retratação, Kissinger representado como velho, com cajado, diz adeus para os outros. A frase na parte superior da charge informa “Kissinger: a volta está atrás de mim”, a qual não foi possível identificar seu significado. Do outro lado, Hussein e Rabin, com bandeira branca, encontram-se em uma espécie de torre. Os dois choram, mas Rabin tem um semblante de mais pesar com o abandono de Kissinger. É possível pensar que Kissinger forçou uma relação entre Israel e Jordânia, e agora se despede, deixando “o problema” para Rabin e Hussein resolverem juntos, algo que explicitamente incomodou Israel.

2.2.2 Política Externa

Essa seção encontra-se em consonância ao tópico anterior acerca do Imperialismo, mas foram selecionadas para a análise em questão charges que são remetidas a outros países, do Oriente Médio ou não, remetendo a eventos internacionais, bem como situações relativas ao conflito Palestino-israelense.

As três charges a seguir (Imagens 28, 29 e 30) abordam o Líbano, país que sempre esteve entre as preocupações no Oriente Médio, especialmente por conter, como refugiados, um número significativo de palestinos. Também é importante destacar que durante a década de 1970, o Líbano foi lar para a Organização para a Libertação da Palestina (OLP), que teve como líder Yasir Arafat, e é considerada por muitos a organização oficial para os palestinos, uma preocupação constante para Israel e Estados Unidos.



Imagem 28: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981.

A primeira charge que trata do Líbano (Imagem 28) tem como figura principal Rabin, vestido de pirata – com tapa olho, tatuagem de faca, e bandeira preta de caveira. Ele encontra-se em alto mar, com outros barcos ao fundo, equilibrado em um barco com cifrão, que podemos inferir ser relativo aos Estados Unidos, devido a ocorrência deste símbolo. Rabin

fita, com seu olho direito, pela luneta, um destino, a qual é descrito na charge em árabe como o Líbano. A tônica da charge está na cautela e na observação deste país vizinho, e como pirata, planeja uma ação de invasão, aludindo ao ato de saquear. Como uma das hipóteses, como mencionado, o Líbano tem uma importância trivial neste contexto, visto a presença da OLP no país. Segundo André Gattaz (2002), a OLP teve uma melhora no seu status a partir de 1974, quando a ONU reconheceu os direitos dos palestinos e da OLP como órgão oficial do país, além de deixá-la participar como observadora nos debates (p. 157). Ainda neste contexto, há pelo menos duas incursões do exército israelense na região, em 1975-76 e em 1978, devido a intensos confrontos com a OLP, culminando na invasão do Líbano em 1982 (VER MAIS: KHALIDI, 1997, p. 198), o massacre de Sabra e Chatila e a expulsão definitiva a OLP no país.

A charge seguinte (Imagem 29), propõe a mesma temática, a relação conflituosa entre Líbano, Israel e Estados Unidos, embora se utiliza de uma linguagem mais abstrata e simbólica.



Imagem 29: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981.

A árvore retratada por Abdi trata-se de um cedro, símbolo nacional do Líbano, conhecido como o cedro do Líbano. É possível observar na imagem que ele foi atingido, está parcialmente cortado no tronco, mas permanece de pé. Para o primeiro plano, há uma figura encapuzada, que segura a “arma do crime”, o serrote que cortou o cedro. Embaixo da vestimenta – que alude e pode ser interpretada como uma provocação ao se referir a Ku Klux Klan -, é possível observar dois pares de pernas e pés humanos, os quais podem ser atribuídos a Israel e aos Estados Unidos, concluindo assim, que a relação entre os dois pretendia prejudicar o Líbano, um viés parecido em relação à charge anterior.

Ainda em complementaridade, a Imagem 30 mantém o símbolo do cedro, mas ainda o reforça escrevendo “Líbano” dentro da árvore. As pegadas não dão evidência completa se o sujeito está saindo do Líbano para protegê-la ou se é um guerreiro com a missão de derrotar o país, uma vez que estas estão ao contrário, o que confundem sua direção. Este sujeito tem uma singular vestimenta que remonta a de um cavaleiro, uma espécie de cruzado, com um elmo, espada e armadura com uma cruz desenhada, símbolo do cristianismo – o Líbano sendo o país com maior contingente populacional cristão no Oriente Médio. Este monta um cavalo e cavalga, com a espada empunhada para a direção do espectador, deixando ambíguo se a sua missão é redentora e de proteção da sua pátria ou se é um cristão invasor.



Imagem 30: Abed Abdi.
Charge produzida para o jornal
Al-Ittihad. 1972-1981.

Saindo do contexto do Oriente Médio propriamente, a próxima charge retrata de uma questão que não trata diretamente da Palestina, mas dimensiona os aspectos da ajuda internacional a partir da OTAN, Organização do Tratado do Atlântico Norte, criada em 1945. A próxima charge (Imagem 31) trata de um evento específico, referente ao conflito no Chipre, em 1974, onde houve embates entre a Turquia e a Grécia, países que dividiam e disputavam poder no país.



Imagem 31: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981.

Na imagem, cada país/instituição está representado por uma pessoa, dois homens e uma mulher. Começando pela direita, o homem representado pela Turquia está com gestual de estar abraçado em algo. Parece vestir roupas típicas. O homem de cima, representando a OTAN, segura-se no topo desta construção e acena para a direita, possivelmente em direção a mulher, talvez um aceno de adeus. Seu rosto é feliz, satisfatório. A Grécia, se retira da cena e da construção, trajada de vestes estereotipadas do país; está na total lateralidade, como se fosse uma representação da Grécia antiga, seu olhar está para baixo. Olhando a cena toda, parece mostrar uma construção típica grega, com as colunas e o topo, todos adornados. Temos que cada coluna é representado por Turquia e Grécia, sendo que a Grécia abandonou/foi expulsa e não ocupa mais o lugar de sustentação. O topo é representado pela OTAN, um

membro internacional externo, que espreita tudo de cima, dá a entender que tem o controle, e ao mesmo tempo que tem poder ao interferir, o que parece acontecer no conflito, em que a OTAN apoia mais a Turquia. Nas duas pontas há pássaros, seriam pombas da paz?

Para a charge a seguir (Imagem 32), Abdi não utilizou personagens e líderes políticos, como normalmente faz, ao invés, se utilizou de desenhos de objetos inanimados com vida, neste caso, a partir do estereótipo de dois países: o Egito representado pelas pirâmides e a União Soviética/Rússia representada pelo Kremlin. Estas edificações possuem rostos e braços, e estes possuem um semblante alegre e referente à união. Na parte escrita está um cumprimento em árabe que significa uma expressão de “forte”.



Imagem 32: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981.

2.2.3 Terra e ocupação

De modo a pontuar e ressaltar as críticas às políticas sionistas, está a constante representação do resultado do estabelecimento do Estado de Israel em território palestino. Nesse sentido, a denúncia da violência (física e simbólica) ocorrida na Palestina permanece, desde meados do século XX, agudizada em 1948, como pauta de luta e reivindicação.

A charge seguir (Imagem 33) apresenta um dos vieses de controle e poder sobre o território, a alteração do nomes das ruas, retirando-lhe o elemento árabe (o trabalho do pintor em riscar com “x” o que seria palestino) e adicionando os mesmos significados, mas sob posse judaica. Nesta imagem é interessante o tom generalista escolhido por Abdi, em que todos os âmbitos parecem ter sido tomados pelo sufixo “judaico”, e como o próprio poste sugere, muitas ramificações deste poder, o que alude diretamente à perda de terras – e dos direitos dos palestinos a uma nação.

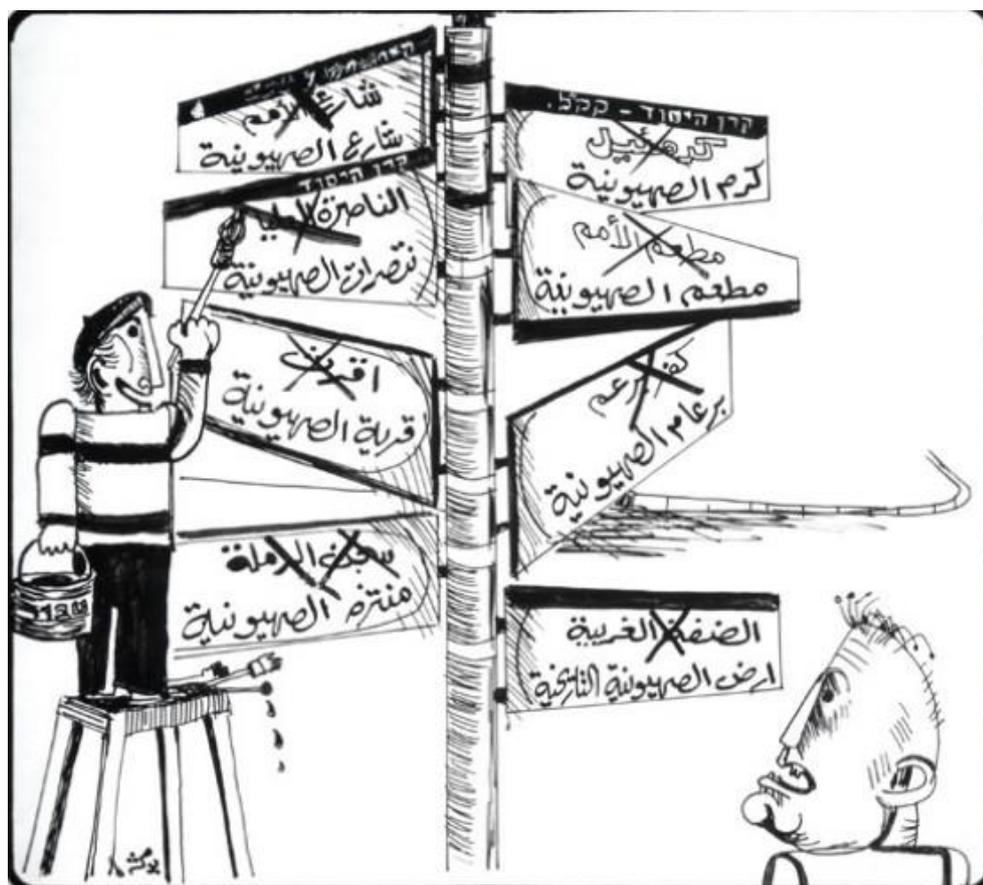


Imagem 33: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981.

O tom da ocupação ainda é entoadado por Abdi através das ações do Primeiro-Ministro de Israel, durante os anos de 1974 a 1977, Yitzhak Rabin, como já mencionado. A charge a seguir (Imagem 34) faz alusão à vinculação de Rabin, aí propriamente como Israel, e a árvore, uma oliveira, símbolo do território, a qual é encarnada como a Palestina. Israel é concebido pela perspectiva da charge como um desenraizador da Palestina, arrancando-lhe do seu lugar primeiro, e em um tom provocativo, Rabin como um bloqueio para a paz, arranca galhos um a um.



Imagem 34: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981.

Ainda que a charge cumpra uma função direta e imediatista, atribuindo então, críticas de cunho diário ao governo de Rabin, é importante compreender que há uma relação narrativa e iconográfica muito particular entre a Palestina e a noção da terra, o que transforma a significação da charge em termos de violência física e simbólica. Desde a perda do território em 1948, o solo tornou-se palco para a luta, resistência e o exílio, que desencadeou uma produção memorialística sobre o significado de poder estar e de produzir identidade na sua terra natal. Dina Matar (2011), ao recolher falas sobre palestinos, tem o relato de Sa'íd Barghouti, que diz que “A terra era o centro do nosso universo, o foco da nossa identificação (...) nosso jardim era abundante com árvores que meu pai havia plantado em 1937, um ano antes de eu nascer” (p. 32). E continua ao ressaltar a abundância e os resultados da terra: “Minha árvore favorita era a de romã que cresceu de uma maneira que formou um lugar perfeito para eu sentar e ler durante horas” (p. 32).

Outras questões sobre o significado da terra podem ser levantados a partir dos estudos dos já citados Boullata (2009) e Ankori (2006), em que há trabalhos de vários artistas que relacionam a figura da mãe como a Palestina, e a ausência da mesma como a perda do território. Um dos artistas que utiliza desta relação é o próprio Ismail Shammout, abordado no capítulo anterior, onde sua representação da expulsão (Imagem 14) carrega um avô e uma criança, ou seja, a ausência da mãe, a Palestina, e o desaparecimento do pai como uma figura que foi lutar para defendê-la (VER MAIS: ANKORI, 2007; FIGUEIREDO, 2013).

Para a charge correspondente à Imagem 35, o protagonista novamente é Rabin, dizendo “continuaremos expandindo as áreas dos assentamentos”.



Imagem 35: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981.

Há uma ideia objetiva desenhada por Abdi retratando a ocupação como algo que passa por cima de tudo, em um território em “branco”. Sobre essa dimensão, Edward Said (2012) relembra o investimento político e o conjunto papel da mídia em criar uma invisibilidade dos

palestinos, sendo historicamente apagados, ou submetidos a julgamentos como “bárbaros”, “incivilizados”, “islâmicos”, termos generalizantes para árabes também, compondo um Oriente exótico ao Ocidente (VER MAIS: pp. 29-34). A tônica dessa mentalidade já estava com os sionistas fundadores, com a máxima de um “povo sem terra para uma terra sem povo”, referindo-se à colonização judaica na Palestina, um território vazio. Além disso, mais contemporaneamente, a ex-Primeira-Ministra de Israel Golda Meir, em 1969, proferiu um discurso dizendo que os palestinos não existiam. Todos esses ideais parecem aglutinadas sobre essa perspectiva de começar do zero, passar por cima de tudo, que parece ser o que Rabin faz na charge.

Outra faceta é retratada por Abdi no periódico, as consequências da ocupação para os palestinos, veiculadas pela violência física, como é possível observar nas seguintes charges. Todas tratam da violência de diferentes maneiras, mas igualmente mostram o que é vivenciado por palestinos.



Imagem 36: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981.



Imagem 37: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981.

As charges das Imagens 36 e 37 mostram algumas das consequências da ocupação, a primeira a partir do cerceamento de deslocamento, a partir dos arames farpados e dos porretes, que poderiam ser uma indicação de presença estadunidense também, visto que este é símbolo já utilizado por Abdi quando representou a política de Nixon (Imagem 19); a outra, escrita “Guerra branca” na parte superior, mostra um anjo esquelético, rondando por cima de um cadáver, ao que tudo indica palestino. Aqui o tom não parece melancólico, mas quase debochado, em que o esqueleto sorri, como se tirasse a vida com alegria, mas ao mesmo tempo se camufla de anjo, santificando e honrando o ato. Talvez seja uma analogia ao que Israel faz com a Palestina, um jogo de imagens articulado por Abdi.



Imagem 38: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981.



Imagem 39: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981.

A charge da Imagem 38 mostra um dos artifícios de violência utilizados, as bombas, que estão escritas “Israel” e “Estados Unidos” e saem de um avião chamado *Phantom*, fantasma em inglês, referindo-se ao avião de combate usado pelos Estados Unidos em várias guerras, incluindo na Síria e no Líbano. Os alvos são diretamente calculados nos “Campos de Refugiados”, como referido em árabe na charge. A charge da Imagem 39, em consonância com esta, retrata a violência das Regiões Ocupadas, como é referido em árabe àquelas palavras presas pela espessura do arame farpado. Abaixo, está escrito “O objetivo da pomba da paz de Moshe e Begin em visitar a América é fortalecer a ocupação”. A partir desta informação, é possível inferir que a data da charge é provável de 1978, quando Moshe Dayan, o Ministro da Guerra e o Primeiro-Ministro Menachem Begin visitaram os Estados Unidos. Nesta charge, está retratado Dayan, caracterizado pelo tapa-olho que possuía na vida real, camuflado ironicamente de pomba da paz.

As próximas charges tratam da terra, mas sob a perspectiva de proteção de Israel contra possíveis invasões ou destruições de cidades já organizadas dentro do território israelense.



Imagem 40: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981.



Imagem 41: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981.

As duas primeiras charges mostram o Primeiro-Ministro Menachem Begin, na primeira delas fechando uma cidade com cadeado, indicando proteção máxima. Na outra, Begin aparece como um soldado, preparado para guerra com a estrela de Davi na cintura, vestindo roupas de cavaleiro, com a lança, armadura e sapatos – com esporas, relacionando-o aos Estados Unidos e dizendo “Nosso grupo protege nossas metas para nós continuarmos essa jornada”. Tentando avançar, um grupo grande de pessoas unidas pelas mãos, com semblante fixo no horizonte. Para Begin, a herança, externalizada pela retórica moral, trazia consigo o direito divino e não em virtude do poder (SAND, 2014, p. 260).

Para a última charge desta sequência (Imagem 42), a ideia da proteção é a mesma, utilizada não como cadeado, mas com cabanas de assentamentos, indicando ocupação de território.

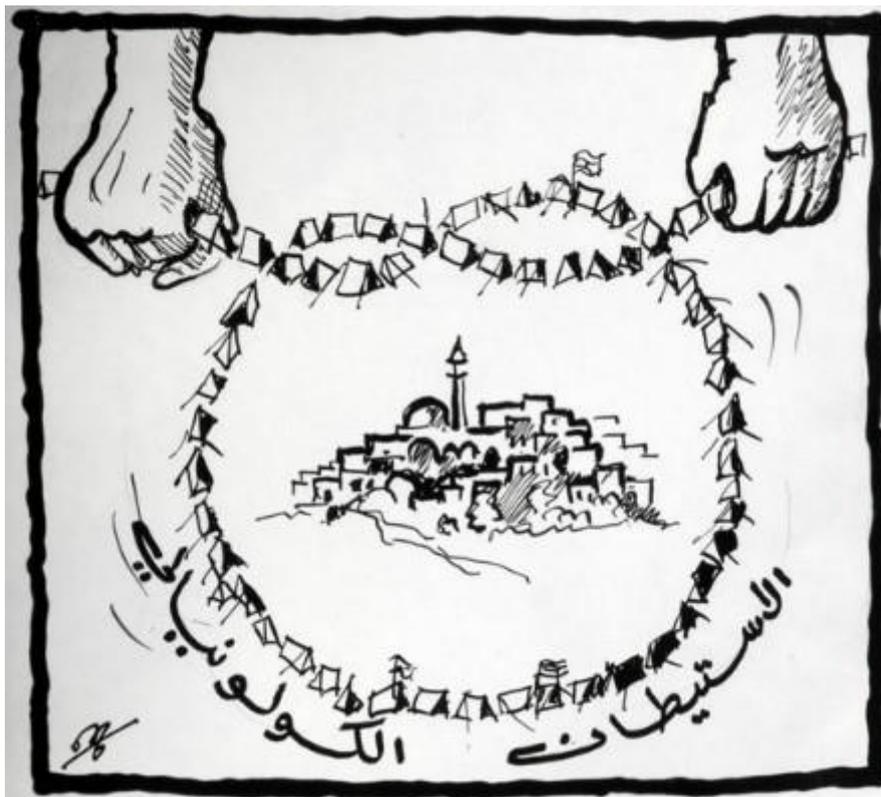


Imagem 42: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981.

A cidade também está cercada e protegida, e abaixo segue os termos: “Colonialismo” e “Processo de Assentamento”. Sob a perspectiva da história do exílio do povo judeu, elaborou-se através da política sionista uma narrativa, a qual tornou-se um axioma histórico (SAND, 2014, p. 251). Ainda com Sand, a gradativa judaização do país fez com que, entre outras coisas, “a maioria dos *kibutzim* [se] estabelec[essem] em zonas limítrofes ao longo das fronteiras a fim de impedir o movimento trans-fronteiriço de refugiados árabes (a quem o jargão israelense do período [década de 1960] chamava de infiltrados) (SAND, 2014, p. 288).

Como resistência à ocupação, a charge da Imagem 43, Abdi retrata palestinos de várias profissões – escritas nas camisetas dos indivíduos, entre eles advogado, arquiteto, estudante, trabalhador – compondo a Frente Democrática, uma organização política de esquerda marxista-leninista, que foi criada em 1969. Em 1974, a Frente Democrática juntou a OLP para criar uma autoridade nacional palestina. Este grupo composto por Abdi chama-se “Seleção de Nasser”, como mostra a faixa na imagem, o que pode remontar ao líder egípcio e socialista que havia uma proposta singular para o Oriente Médio.



Imagem 43: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981.

2.2.4 Política interna

Os elementos da política interna são aqueles que tratam de acontecimentos dentro do governo israelense, eleições, decisões econômicas e outros, ainda que esta evidencie o conflito palestino-israelense, considerando este como um problema intrínseco a Israel.

As primeiras sequências de charges mostram situações do governo em diferentes momentos, seja com a guerra, com as decisões governamentais e orçamentos.

A charge a seguir (Imagem 44) já possui uma data na própria imagem, apontando para 1975/6. Trata-se de um barco relativamente pequeno, já danificado, com um furo em sua vela, navegando por um mar revoltoso e em meio a um vendaval. Envolto neste cenário caótico, está Rabin, sujeito à direita na imagem, com o olhar arregalado e os cabelos ao vento. O outro sujeito também carrega uma expressão de espanto, medo. No casco do barco está escrito “governo” e na vela várias frases apontam para as preocupações no governo: “imposto”; “ser egoísta nas áreas que eles possuíam”; “entrar no Líbano”; “não dar direito do povo palestino”; “guerra contra a Síria”.



Imagem 44: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981.

Além deste vendaval, outras charges indicam problemas financeiros e do governo democrático, como é possível visualizar nas Imagens 45 e 46. A primeira charge deste grupo (Imagem 45) apresenta um sujeito sendo esmagado pelo “novo orçamento”, indicado em árabe. Na segunda charge (Imagem 46), na porta ao fundo está escrito “balanço do dinheiro”, e parece que alguém na sala principal está ajustando esse balanço, que dá a entender que é pouco, por isso a pessoa é deixada ao esqueleto, “magra”. A pessoa que faz esse corte tem um serrote e tem uma expressão mal-humorada. Na entrada da porta, outro sujeito é o próximo da fila, mas com aspecto temeroso de entrar e sofrer os cortes de acordo com o balanço do dinheiro.



Abed Abdi's web

Imagem 45: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981.

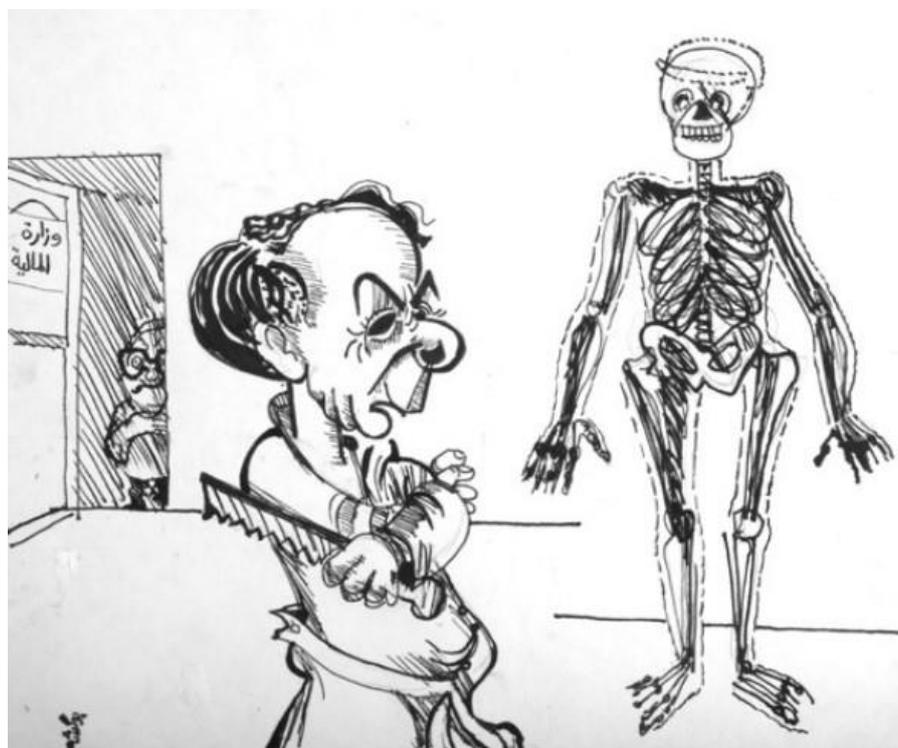


Imagem 46: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981.

Na charge da Imagem 47, um carimbo é apresentado com três figuras antropomórficas masculinas, cada qual tapando um dos sentidos: visão, ouvido e fala. É como se estivessem fazendo vista-grossa, ou seja, sendo conivente com coisas que acontecem, mas fingindo que não estão acontecendo. Na parte escrita em árabe, “... [nome não identificado]: acordou do sonho e independência: democracia compartilhar”.



Imagem 47: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981.

A charge a seguir (Imagem 48) apresenta Yigael Yadin, arqueólogo e eleito um dos ministros do governo em 1977 por Menachem Begin. Yadin, tem seu rosto amplificado, com ênfase no nariz, na boca e nos olhos; ele fuma um cachimbo e segura algo como um pincel, que identifica a profissão de arqueólogo. Seu braço alongado desproporcionalmente, leva seu nome em árabe, e segue-o até um vaso cerâmico que está sendo restaurado, um mapa que se apresenta como quebra-cabeça para Yadin. Em cima do vaso desconfigurado, está escrito em árabe “Dívidas do governo”. Abaixo, há um pergaminho que segue, formando um mapa de

Israel com duas setas, e uma mão aleatória, uma apontando para baixo – Gaza –, e a outra apontando para o leste – a Cisjordânia.



Imagem 48: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Itihad. 1972-1981.

A próxima charge diz respeito a uma aquisição militar por Israel, possivelmente nos anos de 1977 e 1978. A charge, que apresenta um avião israelense como um ser animado, apresenta-se ao espectador como a nova aquisição do país, e traça suas relações anteriores com os Estados Unidos e conflitos passados, o que parece ser uma denúncia de Abdi contra a máquina de fazer guerra que está encarnado pela tecnologia de destruição. A fala proferida na charge da Imagem 49 diz “O general israelense diz que eu sou filho deles. O general quer dizer que Israel é minha mãe e meu pai já tinha casado antes com Vietnã do Sul e ficou com ela até morrer”.



Imagem 49: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981.

2.3 Algumas considerações sobre as charges

As charges pensadas enquanto conjunto – mas não em seu caráter de um projeto aglutinador – permitem estabelecer alguns pontos de contato nas representações de Abdi, apesar de compreender que estas não tenham sido feitas com tal finalidade. Ainda que todas foram apresentadas no contexto diário, portanto reportando à alguma notícia ou demanda do cotidiano, as charges apresentam-se de formas diferenciadas, de maneira que há algumas que dizem respeito a um fato específico, como por exemplo, a charge que se refere aos acordos de Camp David, em relação a outras que parecem carregar um cunho mais atemporal, especificamente àquelas que tratam do território físico palestino, como por exemplo a charge que trata da alteração dos nomes para sufixos judaicos. Isto é relevante pois questiona-se a relação entre imediaticidade e construção histórica, na medida em que se tensiona essas temporalidades para a execução da charge, mesmo que esta esteja voltada para uma reação imediata do presente do que uma análise estrutural do evento. Esta relação também pode revelar o processo de produção do jornal e das charges, visto que as edições eram vendidas duas vezes na semana, às terças e sextas-feira, o que poderia indicar que havia um

planejamento “maior” sobre o tipo de evento que se escolheria (portanto, não necessariamente de maneira espontânea) representar visualmente.

Em relação ao conteúdo imagético propriamente dito, é possível notar que a presença de Rabin nas charges está mais constantemente atrelada à política externa, especialmente com os Estados Unidos, enquanto que para as aparições de Begin, as charges demonstram uma relação mais interna, na perspectiva pronunciada, na proteção a Israel e no embate contra os palestinos. Nesse aspecto, se a charge tensiona a temporalidade, o conteúdo dela também dimensiona a relação entre uma “verdade” histórica e/ou uma interpretação apresentada por meio de uma imagem, e não no sentido de uma busca fiel pela realidade, mas por que “a caricatura pode funcionar, simultaneamente, como crônica e interpretação, pois não é fácil separar o ato de informar e a ação de interpretar os eventos políticos” (MOTTA, 2008, p. 22). O que situa o cartunista como um comentarista de política sob um ponto de vista, que para o caso do Al-Ittihad é fundamental, mas, sobretudo, uma produção que permite a análise de um período histórico; de modo que é possível investigar a partir da visão de Abdi sobre as duas relações governamentais a partir dos Primeiros-Ministros, suas políticas e ações – como por exemplo, a relação Estados Unidos-Israel durante os governos de Rabin e Begin – vividas pelo artista no auge de sua produção para o jornal.

Em meio a estes questionamentos, as ausências também são elementos importantes para se compreender o contexto da produção de Abdi, de forma que, por exemplo, a União Soviética não é retratada em nenhuma das charges de forma negativa, como uma nação possivelmente Imperialista, já que o contexto de Guerra Fria permitiria este tipo de crítica. Novamente, é necessário retomar ao histórico do periódico para conseguir, de maneira mais evidente, compreender que esta ausência se dá pelo alinhamento político do Al-Ittihad – e nesse caso, apresentado por Abdi também. Mais além, nesse âmbito, as únicas charges de tônica positivada são exatamente aquelas que aludem à associação entre Egito e União Soviética, bemo como a que representa um grupo de sujeitos palestinos que são identificados como o time de Nasser, que pode também ser uma referência ao Egito.

Em se tratando dos elementos pictóricos, é interessante notar que Abdi escolhe em vários momentos por legendar os personagens, isto é, inserir nas charges o nome do indivíduo a qual está se referindo, para além de seu desenho que já marcadamente visa exacerbar estereótipos; podendo-se interpretar como uma preocupação didática na imagem, considerando o suporte em questão que possui uma característica particular quanto à interação de imagem e texto. Nesta seara, é importante considerar o estudo da fisionomia e da

expressão, a fim de se obter uma recepção cultural imediata, ramo considerado por E. Gombrich (2007) como aspecto central para a compreensão da história ilustrada, visto que “porque a expressão na vida e a impressão fisionômica dependem tanto do movimento quanto de sintomas estáticos, a arte tem de (...) concentra[r] todas as informações exigidas numa só imagem imobilizada” (p. 292). Informações estas que ainda são fruto da relação entre semelhança e equivalência.

Em complementaridade à expressão, ainda pode-se discorrer acerca da escolha constante de certos símbolos que atrelam conceitos e definições a indivíduos/grupos específicos, o que indica quais elementos são reconhecíveis dentro da cultura visual específica dos palestinos e leitores de jornal (em paralelo, nas semelhanças com os símbolos utilizados por outras representações, como no caso brasileiro) e indissociavelmente, posições e julgamentos de valor sobre determinada representação. Por exemplo, um dos elementos constantes apresentados por Abdi é a apresentação de cifrão e esporas quando se refere aos Estados Unidos ou a algum indivíduo atrelado à sua política – o que reforça a postura Imperialista na visão do jornal, bem como estereotipa estadunidenses. Outro elemento recorrente diz respeito ao tipo de armadura de cavaleiro utilizado em diversas charges, tanto por indivíduos não identificáveis quanto pelos Primeiros-Ministros Rabin e Begin, cujo significado representativo não é tão evidente quanto ao exemplo anterior, e talvez se refira ao sentido “guerreiro” e violento; e numa perspectiva histórica, de uma cruzada santa, em relação ao propósito primeiro de ocupação e invasão, apesar de não guardar similaridades quanto ao objetivo final de cristianização, mas no sentido de se opor, em uma dimensão religiosa e cultural, ao atribuir a religião islâmica – bárbara – aos palestinos/as e árabes.

A partir destes apontamentos, compreende-se que as charges são relevantes expressões da cultura visual, envolvidas em diferentes âmbitos, da produção à reprodução, especificamente no que se refere ao dinamismo entre o histórico e base política do jornal para com os conteúdos existentes nele, sendo as produções de Abdi um exemplo de confluência da esfera político-midiática. Nesse sentido, é possível pensar as charges por pelo menos dois vieses principais, que foram desenvolvidos nos tópicos deste capítulo: primeiramente, as charges remetidas ao contexto da época, em contato direto com o meio social, motivações e objetivos do periódico; e também, mais específica à perspectiva da imagem, onde as charges possuem elementos singulares que as caracterizam, como utilização de ironia, metáfora, a complementaridade com o texto, além do caráter implícito das mensagens. Este, particularmente, enaltece a ação do artista, em sua relação com a intenção, além de ressaltar o

aspecto da memória cultural da iconografia, em que elementos historicamente reconhecíveis, que são compreendidos por determinados grupos, são ativados, de modo a criar sentidos inteligíveis.



CAPÍTULO 3 – Ilustrações de Abdi para um projeto memorialístico: A revista Al-Jadid e o *Wa ma Nasima* (1980-1982)

Em consonância com a temática vista anteriormente, este capítulo apresenta um outro projeto desenvolvido por Abed Abdi, ainda sob a ambiência vermelha e os desdobramentos da sua política na Israel da década de 1970 e 80. A análise da produção de Abdi para a revista literária durante os anos de 1980 a 1982 vale-se de elementos teórico-metodológicos semelhantes com o capítulo anterior, especialmente partindo da problemática que representa o substrato do impresso. Nesta perspectiva, também é fundamental perceber o que difere a produção da charges para um jornal em relação à produção ilustrações em uma revista, suas funções e destinatários. Este capítulo encontra-se dividido em três partes, a primeira trata da revista Al-Jadid em sua problemática como revista literária, atrelada portanto, a um projeto de cunho intelectual e “modernizador”, uma experiência estética e um local de divulgação de textos teóricos e reflexivos. Uma oportuna base para se discutir elementos relativos à Palestina, como o projeto das ilustrações desenvolvido por Abdi, aprofundado na segunda parte do capítulo, contribuinte para a construção da memória histórica e um projeto de nação; e por fim, atrelado a estes conceitos, procura-se discutir elementos que conformam o grupo de intelectuais.

3.1 Arte e ideologia: nasce a revista literária Al-Jadid

A criação da revista literária Al-Jadid tematiza questões como relações de sociabilidade, que, por sua vez, delineiam perspectivas do campo intelectual e geracional. Segundo Raymond Williams (1999), que submete a análise sociológica ao grupo Bloomsbury, uma elite cultural britânica dos primeiros anos do século XX, é necessário investigar os princípios que unem um determinado grupo, que podem estar facilmente identificáveis ou não, visando perceber, em sua constituição, um corpo de práticas e/ou princípios que os distinguem, assim como perceber suas relações sociais mais amplas. Desta maneira, ainda na perspectiva de Williams, “o verdadeiro ponto é ver a importância do grupo cultural para além da simples apresentação empírica e da autodefinição como um ‘grupo de amigos’” (p. 144). Até porque, uma vez desnaturalizando as relações dentro do grupo, há um potencial em enxergar dissensos e conflitos, o que tornaria mais complexa a ligação entre indivíduo, grupo, projeto e ideologia.

Buscando traçar a formação deste grupo, procurou-se historicizar a fundação deste círculo literário, sendo que não foi encontrado na bibliografia sobre a revista¹⁰⁶ um consenso acerca da periodização da mesma; as atribuições de datas são similares, mas todas propõem ligações diferentes com o jornal Al-Ittihad: para Sasson Somekh (2012), a revista Al-Jadid (ainda não com esse nome) surgiu em 1952 como um suplemento literário de Al-Ittihad, e a partir de 1953 tornou-se independente, ganhando o *corpus* de uma revista. Nos estudos de Naji Daher (2010), Al-Jadid apareceu pela primeira vez em 1951, e a partir de 1953 tornou-se um suplemento literário de Al-Ittihad, permanecendo em publicação até 1991. Por fim, Behar e Benite (2013) apontam para o surgimento da revista, pela primeira vez, em 1953, também vinculada ao jornal.

Como se pode observar, somente um dos autores apresenta uma data final de publicação de Al-Jadid, enquanto todos apontam para o começo da década de 1950 o nascimento da revista, embora haja divergência quanto a sua relação (mais ou menos) dependente com o periódico Al-Ittihad. De todo modo, a ligação com o periódico permite visualizar uma convergência com a base de reflexão ideológica e nacional, explanada de modo detalhado no capítulo anterior; inclusive, também em termos das relações entre indivíduos e grupos, seguindo com a perspectiva de Williams. Ainda, é possível questionar acerca dos leitores, ao considerar que os periódicos se encontravam juntos, a leitura de Al-Jadid poderia acontecer para um público mais amplo (mesmos leitores do jornal, por exemplo), e não somente aquele intelectualizado.

A ficha de identificação da revista a seguir traz uma sistematização de informações, sendo possível também identificar sujeitos participantes da construção de ambos, jornal e revista.

FICHA DE IDENTIFICAÇÃO DA REVISTA AL-JADID	
Identificação	<p>Nome: Al- Jadid (<i>O novo</i>)</p> <p>Datas-limite de publicação: 1951/1952/1953 até 1991 (identificada diferentes datações)</p> <p>Periodicidade: mensal (de 1980 a 1982)</p>

¹⁰⁶ Não foi encontrado nenhuma bibliografia particular que tenha como pesquisa a revista Al-Jadid especificamente. A bibliografia utilizada neste capítulo é de trabalhos que tratam de literatura, produção literária em Israel, em que há menções acerca da revista em questão.

	Localização: Haifa, Israel
Participantes	Proprietário: MAKI, Partido Comunista de Israel Fundadores: Emile Habibi ¹⁰⁷ e Jabra Nicola ¹⁰⁸ Corpor Editorial: Emile Habibi e Jabra Nicola Colaboradores ¹⁰⁹ : Emile Touma, Hana abu-Hana, Tawfiq Ziad, Sami Michael, Mahmoud Darwish, Salman Natour, Abed Abdi, Abraham Hayyat, Shimon Ballas, David Semach, Sasson Somekh.

Tabela 6: Ficha de identificação da revista *Al-Jadid*

Al-Jadid é considerada a mais importante revista de língua árabe de Israel na década de 1950, representando uma primeira geração de intelectuais (LEVY, 2014), tanto de palestinos residentes do novo estado israelense, quanto por judeus, a realizarem discussões sobre literatura e publicarem poemas e contos. Devido à sua importância, o teórico e contribuinte da revista Somekh (2012), relembra a formação de um círculo literário árabe em Tel Aviv, o qual se inspirou fortemente a partir da leitura de *Al-Jadid*, afirmando que “eles publicavam trabalhos de valor literário muito maior daqueles que apareciam em *al-Yawn* [a revista de Tel Aviv]” (p. 31)¹¹⁰, apesar de enfatizar as duras críticas ao novo estado de Israel no começo da publicação da revista. Ainda sob a perspectiva do teórico, Somekh afirma ter sido tocado pelas palavras de Emile Habibi quando o mesmo dissertou, em uma das primeiras edições da revista, sob uma perspectiva marxista, acerca do futuro da literatura árabe, especialmente a partir da nova realidade estabelecida com a criação do Estado de Israel (p.

¹⁰⁷ Para biografia de Emile Habibi, ver nota de rodapé n. 73.

¹⁰⁸ Jabra Nicola nasceu em Haifa em 1916, filiou-se ao Partido Comunista quando fez 20 anos e foi responsável pela tradução de muitos materiais comunistas para a língua árabe. Ficou conhecido por ser um líder trotskista, tendo rompido e retomado relações com o PC na década de 1940.

¹⁰⁹ Para biografias de Emile Touma e Mahmoud Darwish, ver notas de rodapé ns. 71 e 76. Salman Natour nasceu em Haifa em 1949, tendo estudado filosofia. Atuou como jornalista entre os anos 1968 a 1990, tendo passagem pela revista *Al-Jadid*. Sasso Somekh nasceu em Bagdá em 1933, descendente de uma família judaica secular. Devido à pressões internas no Iraque, em 1951, ele e sua família emigraram para Israel, país em que Somekh obteve seus estudos acadêmicos com especialização em literatura, língua hebraica e árabe. Sami Michael nasceu em Bagdá de uma família judaica secular, em 1926. Após a Segunda Guerra Mundial, Michael se filiou ao Partido Comunista, e devido ao seu ativismo no Iraque, o escritor teve que fugir para o Irã, onde juntou-se ao partido do país, chamado de Tuda. Em 1949 Michael vai para Israel, instalando-se na cidade de Haifa.

¹¹⁰ Tradução livre do original: “they published works of greater literary value than those that appeared in *al-Yawn*” (p. 31)”.

32). Inspirado por tal movimento, Somekh, de origem iraquiana e recém morador de Israel no período, escreveu um manifesto que foi publicado no *Al-Jadid* em 1954, dando início a um contato efetivo entre os círculos literários de Haifa e Tel Aviv,

Nós somos do Iraque e antes éramos engajados na literatura árabe. Muitos de nós publicou poemas e histórias no Iraque e em Israel, e estas foram transmitidas na rádio (...) Mas nós rapidamente cansamos da cultura burguesa decadente. Nesse sentido, nós abandonamos completamente esse tipo de literatura e nos viramos para a literatura militante que era livre da decadência. No entanto, nossa associação com os círculos de literatura árabe desde então tornou-se parada. Alguns de nós parou de escrever, enquanto outros quase desistiram da possibilidade de algum dia escrever literatura árabe novamente. Então veio *al-Jadid* e infundiu-os com um senso real de esperança (SOMEKH, 2012, p. 32)¹¹¹.

O manifesto expressa várias dimensões importantes. A primeira diz respeito às relações da literatura árabe como um grande arcabouço identitário, unindo cultura e diferentes nacionalidades de modo a criar um gênero de escrita. Relacionado a isto, a crise apontada pelo manifesto traz uma dimensão contingencial, a qual não atinge somente a literatura da Palestina em função de Israel, mas que trata de uma decadência do gênero como um todo, a qual Somekh atribui visivelmente à cultura burguesa; levando-nos ao terceiro ponto, a filiação a um tipo de arte engajada, a qual é tomada pelo social, pelo realismo, elementos discutidos no Capítulo 1; ou no que o manifesto continua ao afirmar o desejo de uma “[...] literatura socialmente comprometida” (SOMEKH, 2012, p. 33)¹¹².

Diferente do contexto de criação de *Al-Ittihad*, em que o Partido Comunista enfrentou maiores divergências quanto ao poder e representatividade entre árabes e judeus, a revista literária teve uma maior confluência entre membros das diferentes origens, mesmo que a revista tenha sido criada por dois palestinos e focava-se na literatura árabe. Na ficha da revista, portanto, é notável a maior presença de judeus como membros (que falavam árabe) na *Al-Jadid*, cuja ligação estava, para a maioria deles, segundo Behar e Benite (2013), na fundação do Clube de amigos da literatura progressista árabe (*Nawdat al-asdiqa’ al-adab’ al’-arabi al-taqqaddumi*), um grupo de judeus comunistas que se reuniam em Tel Aviv para discutir questões de política, literatura, cultura e sociedade (p. 199).

¹¹¹ Tradução livre do original: We are from Iraq and were previously engaged in Arabic literature. Several of us published poems and stories in Iraq and Israel, and these have been broadcast on the radio (...) But we quickly tired of the decadent bourgeois culture. Therefore, we entirely abandoned this kind of literature and turned toward a militant literature that was free of decadent influence. However our association with Arabic literary circles since came to a halt. Some of us stopped writing while others nearly gave up on the possibility of someday writing Arabic literature again. Then came along *al-Jadid* and infused us with real sense of hope (SOMEKH, 2012, p. 32).

¹¹² Tradução livre do original: “[...] socially committed literature” (SOMEKH, 2012, p. 33).

Um dos debates promovidos pelo Clube de amigos e que reverberou nas folhas de Al-Jadid foi aquele relativo à língua utilizada para o desenvolvimento da literatura árabe, em que se propagou a necessidade de se escrever em hebraico, uma vez que potencialmente haveria uma maior difusão entre a população. Isto é, “[...] a necessidade do escritor em comunicar com as pessoas no meio em que vive, e sua responsabilidade em refletir a realidade e aumentar os horizontes de seus leitores” (SOMEKH, 2012, p. 34)¹¹³. Por este mesmo viés, Sami Michael afirma que “o homem das letras que se preocupa com suas conexões com as pessoas (...) tem que escrever em um estilo em que as pessoas com que mora entendam” (MICHAEL, 2013, p. 200)¹¹⁴. E continua ao afirmar que “ele tem que permanecer fiel ao conteúdo social de sua literatura, enquanto inova e recria sua forma nacional em um novo traje onde a nação que ele mora pode provar” (MICHAEL, 2013, p. 200)¹¹⁵. Esta reflexão teve amplo debate entre os membros dos círculos (a exemplo da mudança de nome para Círculo Literário árabe-hebraico de Tel Aviv, como aponta Somekh) e nos membros contribuintes da revista Al-Jadid, como descrevem diversos teóricos (VER MAIS: SOMEKH, 2012; MICHAEL, 2013; BERG, 1996). Como informa Berg (1996), o próprio palestino Mahmoud Darwish reconheceu a importância de se traduzir obras para o hebraico, uma vez que o mercado não se sustentaria somente com a língua árabe; disparando, com isso, um desafio ao escritor da língua árabe: o da tradução cultural para o novo Estado de Israel e a visão de mundo dos judeus/israelenses.

Esta temática representa um embate político acerca das formas de como lidar com um estado incipiente, que trouxe não só consequências territoriais, mas modificou a própria cultura do local. Para os membros do Al-Jadid e dos círculos literários, o embate sobre o desenvolvimento da literatura e sua tradução não ocorreu, em uma primeira instância, de forma a combater o Estado de Israel sob o viés nacionalista palestino (possivelmente devido a heterogeneidade dos membros do grupo), mas no sentido de inserir a cultura árabe a partir da literatura, numa relação direta entre as línguas árabe e hebraica. É interessante perceber esse movimento enquanto interno ao Estado de Israel, de modo que a aproximação cultural pela literatura poderia levar a uma convivência dentro desse novo Estado, ainda que este havia causado uma ruptura na história dos palestinos. E, ao mesmo tempo, a ampliação da literatura

¹¹³ Tradução livre do original: “[...] the writer’s need to communicate with the people in whose midst he lived, and his responsibility to reflect reality and broaden the horizons of his readers” (SOMEKH, 2012, p. 34).

¹¹⁴ Tradução livre do original: “the man of letters who cares about his links with the people (...) has to write in a style that the people among whom he lives understand” (MICHAEL, 2013, p. 200).

¹¹⁵ “He has to stay true to the social content of his literature, while innovating and recreating his national form in a new garb that the nation where he lives can taste” (MICHAEL, 2013 p. 200).

marcou uma internacionalização da luta, sem perder de vista que a revista ligava-se ao Partido Comunista, pois a partir da linguagem mais trabalhadores poderiam ler esta literatura social. Nesse sentido, Al-Jadid conduziu um projeto diferenciado, pelo menos sob o viés da literatura, e em paralelo, ao combate diário à política externa de Al-Ittihad. As discussões neste jovem periódico deram suporte ao desenvolvimento de Al-Jadid, que cerca de trinta anos depois, apresenta uma nova consciência acerca da relação entre Israel e Palestina, a qual é expressa pelo projeto nacional-memorialístico de Abdi.

No capítulo do livro organizado por Simioni, Oliveira, Rouchou e Velloso (2014), que trata da imprensa periódica argentina, Sandra Szir afirma que a revista possui um caráter inovador no programa gráfico, a partir de uma articulação material de texto e imagem. De modo que “as revistas configuraram modos de produção em que diversos atores sociais compartilharam funções e responsabilidades convergentes no desenvolvimento da cultura visual de massas”¹¹⁶. Dimensão esta presente na revista Al-Jadid, especialmente na produção iconográfica do impresso, sendo presente em algumas páginas de ilustrações (além daquelas de Abdi), mas principalmente no trabalho artístico da capa, trazendo elementos como estilização do nome da revista, imagens – desenhadas ou fotografias e cores em todas as edições. Como uma das características de uma revista literária, há um movimento de (auto-)questionamento do tempo presente vivido, a qual é reverberado pela experimentação dentro do desenvolvimento da arte. No caso de Al-Jadid, dentro da perspectiva do periódico, o artístico estaria ligado a uma práxis e uma crítica social, alguns elementos notáveis nas capas das edições de maio de 1980, junho de 1981 e março de 1982¹¹⁷, as imagens a seguir.

¹¹⁶ SZIR, Sandra. “O impessoal nós.” Colaboração material e intelectual na imprensa periódica ilustrada de caráter massivo. Buenos – 1900. In: SIMIONI, A.; OLIVEIRA, C.; ROUCHOU, J.; VELLOSO, M. (orgs.). *Criações Compartilhadas: arte, literatura e ciências sociais*. Rio de Janeiro: MUAD, 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/Otz8c5>>. Acesso: mar./2016.

¹¹⁷ Para outras edições e mais detalhes destas, visualizar: <<http://www.wa-ma-nasina.com/natour.html>>. Acesso: mar./2016.



Imagem 50: Revista Al-Jadid. Capa da edição de Maio de 1980.

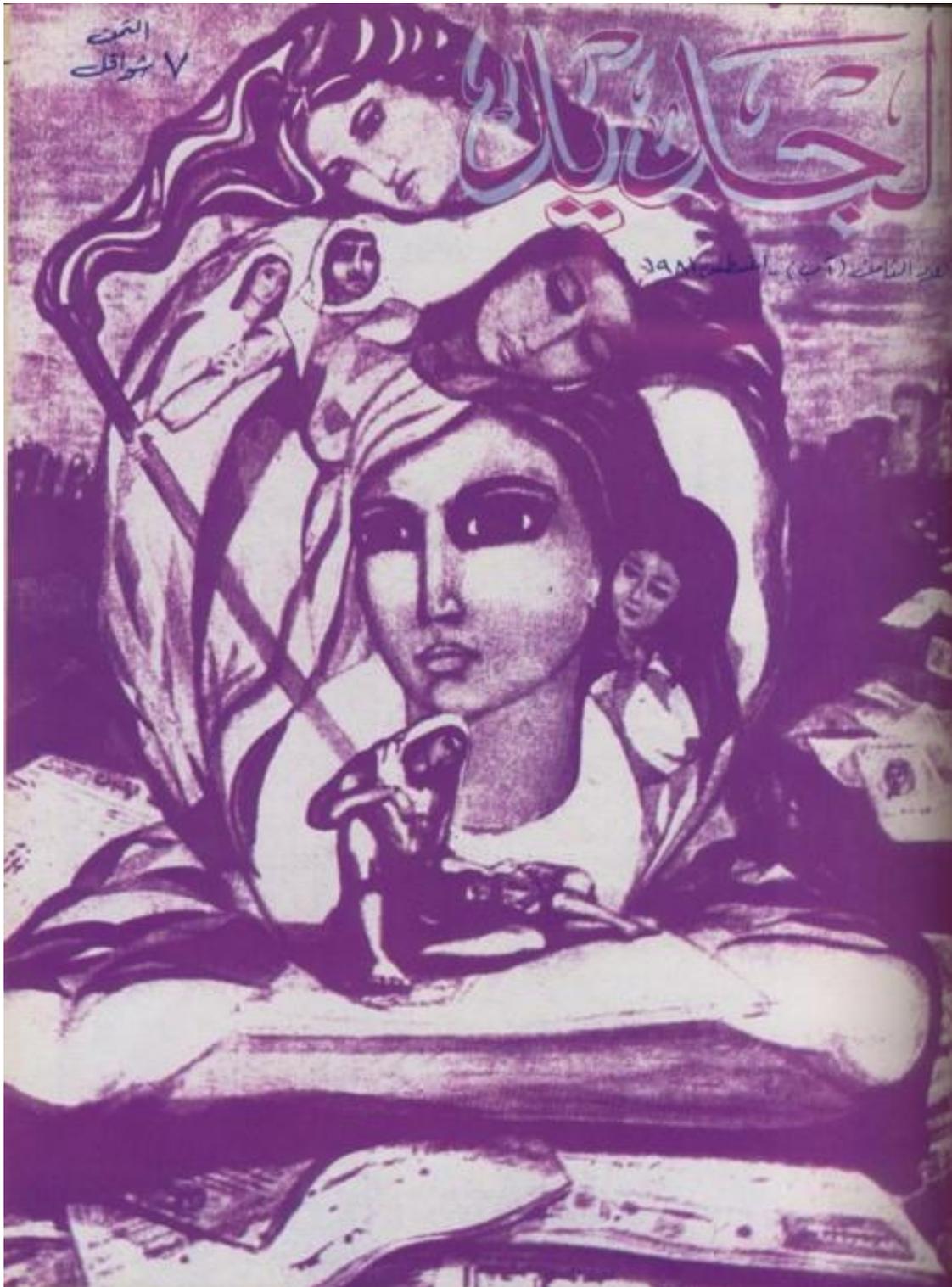


Imagem 51: Revista Al-Jadid. Capa da edição de Agosto de 1981.



Imagem 52: Revista Al-Jadid. Capa da edição de Março de 1982.

A primeira capa, toda em tons de vermelho, apresenta uma espécie de cabeçalho, com a data, o nome da revista em árabe e uma ‘tira’ com o número da edição e preço, sendo possível visualizar esta informação também em inglês e hebraico. Abaixo deste segmento, há uma divisão vertical, à esquerda encontra-se uma imagem/fotografia de um casal adulto em gesto épico, que remete a elementos simbólicos do comunismo, como a foice. À sua direita há um índice com o conteúdo da revista e as respectivas páginas onde serão abordadas. Abaixo, escrito em inglês e hebraico o nome da revista. Esta formatação da capa pode ser visualizada até novembro de 1980¹¹⁸, quando esta tornou-se semelhante à Imagem 51. Alguns dos tópicos abordados nesta edição dão mostra do tipo de conteúdo veiculado pela revista, por exemplo, um artigo sobre o Nazismo, e outro sobre Pablo Neruda.

O elemento principal que caracteriza a edição de junho de 1981 é uma capa totalmente ocupada por uma obra artística. Neste caso, a capa, em tons de roxo e branco, apresenta diversas mulheres que surgem de uma mulher principal, desenhada em grande escala, que se apoia em uma espécie de folheto/livro. A mulher agachada acolhe uma criança, uma pequena menina talvez, e de seus braços surge algo como um estandarte que culmina nos cabelos de outra mulher, de ondulação muito parecida como a de uma bandeira. Há poucas informações da revista na capa, havendo o nome do periódico e a data relativa à sua publicação. O índice encontra-se na próxima página da revista, de modelo semelhante a da capa anterior, mas já no interior do impresso.

A capa altera-se novamente em outras publicações, como é o caso da edição de março de 1982, quando a mesma, permanecendo sem índice, surge com uma diagramação semelhante à do seu início, embora continue utilizando menos texto. Na parte superior está indicado o nome da revista, e à sua esquerda, informações da data de publicação. Algumas capas ainda apontam o preço e o nome da revista nas outras línguas, mas as selecionadas aqui, de 1981 e 1982, apresentam somente escritos em árabe e a datação da revista. Abaixo do cabeçalho desta edição, há um grande retângulo definido por uma pintura em tons de verde, que pertence a um artista soviético – informação indicada em árabe logo abaixo da pintura.

As capas são sempre compostas por tons fortes, cada cor sendo protagonista das edições. Em algumas publicações, há outras páginas internas com cores, seguindo o mesmo estilo da sua respectiva capa, mas de um modo geral, a grande maioria das páginas do periódico se apresentam em preto e branco. Destaca-se também o jogo com o estilo

¹¹⁸ Para analisar estas e outras capas, além das revistas na íntegra, acessar o site: <<http://www.wa-ma-nasina.com/natour.html>>. Acesso: mar./2016.

empregado para escrever “Al-Jadid” em árabe, todas as edições diferentes, o que parece convergir com a ideia de experimentação, bem como a característica do suporte gráfico. Ainda, um vínculo que pode ser pensado diz respeito ao que a teórica Naba Shabout (2007) desenvolve acerca de uma categoria da arte árabe chamada *Hurufiyah*, definida como uma experimentação com a letra árabe (p. 75), que teria tanto uma origem na caligrafia islâmica quanto numa ideia secular de arte, em que considera-se que a linguística é parte da expressão, ou seja, da junção entre estética, propósito e significado.

3.2 *Wa ma nasima*: o Nakba (re)desenhado

Ele disse segurando um diário entre suas mãos que tremiam (...): *Eu perderia minha vida se eu perdesse esse diário, eu tenho mais de 80 anos agora, e está tudo escrito aqui, eu posso morrer mas a história não... mas ainda existem pessoas que tentam matar a história, mas NÃO, está tudo gravado neste diário (grifos meus)*¹¹⁹.

Esta frase é simbólica e quase um manifesto sobre a luta palestina, encarnada sob a história e a memória do povo e dos vestígios do Nakba. É também a resistência e determinação do Sheikh, também referido como “Homem velho”, o narrador de todas as histórias contadas e publicadas na revista Al-Jadid.

O trecho é parte de uma das histórias que se configuram dentro de uma coleção de contos chamado *Wa ma nasima*, traduzido como “Nós não esquecemos”, todas escritas por Salman Natour. No total, foram escritas dezenove histórias, que integram a publicação do Al-Jadid. Nesta configuração, Abed Abdi ilustrou as primeiras páginas (e em alguns contos, outras páginas¹²⁰) de cada história, começando na edição de agosto de 1980, portanto não desde o princípio do projeto de *Wa ma nasima*, que teve início em maio do mesmo ano, como pode ser visualizado na tabela a seguir. Segundo Tal Ben Zvi (2010b), o nome das histórias refletem um remapeamento da Palestina na época do Mandato Britânico, com a destruição de cerca de 400 cidades e vilas, a “Palestina perdida”, a qual, ainda segundo a teórica, é similar ao modo com que o historiador Walid Khalidi desenvolve em seu livro intitulado *All that*

¹¹⁹ Tradução livre do original: “He hold a little notebook between his shaking hands (...): I would lose my life if I lose this notebook, I am more than 80 years old now, and it’s all written here, I may die but the history won’t.. but there are still people whose trying to kill the history but NO, it’s all recorded in this notebook”. Trecho da história “The Notebook”, publicada em setembro de 1981 na revista Al-Jadid.

¹²⁰ Considerando que as revistas disponíveis não encontram-se em sua totalidade, não é possível estabelecer em quantas edições Abdi faz intervenções ilustrativas para os contos de Natour, por isso se focalizou na análise da primeira páginas dos mesmos, uma vez que se encontram todos na íntegra. Quando oportuno e relevante, se mencionará outras eventuais ilustrações.

remains (*Tudo que resta/ou*) (ZVI, 2010b, p. 211); ou seja, uma relação entre uma história – real, vivida – e uma memória construída e perpetrada, a qual é, segundo Paul Ricoeur (2007), “[...] incorporada à constituições de identidade por meio da função narrativa” (p. 98), o meio e fim do *Wa ma nasima*, através de narrativas escritas e visuais.

Nome do conto ¹²¹	Edição de Al-Jadid	Ilustração Abed Abdi
Uma cidade pulsante no coração (<i>A beating town in the heart</i>)	Maio, 1980	Sem ilustração de Abdi
“Discoteca” na Mesquita de Ein Hod (<i>“Discothèque” in the Mosque of Ein Hod</i>)	Junho, 1980	Sem ilustração Abdi, presença de uma foto em preto e branco
Om Al Zinat está procurando pelo Shoshari (<i>Om Al Zinat is looking for the Shoshari</i>)	Julho, 1980	Sem ilustração de Abdi
Om Al Zinat está procurando pelo Shoshari (<i>Om Al Zinat is looking for the Shoshari</i>)	Agosto, 1980	Ilustração de Abdi (na segunda página do conto)
“Hadatha” quem escuta, quem sabe? (<i>“Hadatha” who listens, who knows?</i>)	Setembro/Outubro, 1980	Ilustração de Abdi (na segunda página do conto)
Hosha e Al Kasayer (<i>Hosha and Al Kasayer</i>)	Novembro, 1980	Ilustração de Abdi (na primeira página do conto, junto ao título)
O que resta de Haifa (<i>What is left of Haifa</i>)	Dezembro, 1980	Ilustração de Abdi (na primeira página do conto, junto ao título)
Situando-se no espinheiro-alvar em Jalama (<i>Standing at the hawthorn in Jalama</i>)	Janeiro, 1981	Ilustração de Abdi (na primeira página do conto, junto ao título)
Uma noite em Illut (<i>A night at Illut</i>)	Fevereiro, 1981	Ilustração de Abdi (na primeira página do conto, junto ao título)
“Como este cacto” em Eilabun (<i>“Like this cactus” in Eilabun</i>)	Março, 1981	Ilustração de Abdi (na primeira página do conto, junto ao título)
Estrada da morte de al-Birwa para Majd al-Kurum (<i>Death road from al-Birwa to Majd al-Kurum</i>)	Abril/Maio, 1981	Ilustração de Abdi (na primeira página do conto, junto ao título)

¹²¹ Títulos traduzidos de maneira livre. Para títulos originais em árabe: <<http://www.wa-ma-nasina.com/natour.html>>. Acesso: mar./2016.

Armadilha em Khobbeizeh (<i>Trap in Khobbeizeh</i>)	Junho/Julho, 1981	Ilustração de Abdi (na primeira página do conto, junto ao título)
O pântano... em Marj Ibn Amer (<i>The swamp... in Marj Ibn Amer</i>)	Agosto, 1981	Ilustração de Abdi (na primeira página do conto, junto ao título)
O caderno de anotações (<i>The notebook</i>)	Setembro, 1981	Ilustração de Abdi (na primeira página do conto, junto ao título)
Sendo pequeno em Al-Ain... crescendo em Lod (<i>Being small at Al-Ain... growing up in Lod</i>)	Outubro, 1981	Ilustração de Abdi (na primeira página do conto, junto ao título)
Do poço até o mesquita de Ramla (<i>From the well until the Mosque of Ramla</i>)	Novembro, 1981	Ilustração de Abdi (na primeira página do conto, junto ao título)
Três faces de uma cidade chamada Jaffa (<i>Three faces of a city called Jaffa</i>)	Dezembro, 1981	Ilustração de Abdi (na primeira página do conto, junto ao título)
Três faces de uma cidade (<i>Three faces of a city called Jaffa</i>) chamada Jaffa	Janeiro/Fevereiro, 1982	Ilustração de Abdi (na primeira página do conto, junto ao título)
Três faces de uma cidade chamada Jaffa (<i>Three faces of a city called Jaffa</i>)	Março, 1982	Ilustração de Abdi (na primeira página do conto, junto ao título)

Tabela 7: Lista das edições de *Wa ma nasima*

3.2.1 As mulheres de Abdi

A iconografia acerca das mulheres da Palestina é vasta, mas em sua maioria convergem para uma representação enviesada pela arte de cunho nacional, a que Abdi também se utiliza nas ilustrações para a revista *Al-Jadid*, neste caso, sob uma perspectiva específica, a de luto. Nesse sentido, é fundamental analisar a relação de Abdi com a histórias de Natour, entre a ideia de ilustrar o que foi escrito e a liberdade enquanto criador, dimensão interessante para se pensar no uso constante (e como este ocorre) de mulheres como capa ilustrativa dos contos, ainda que estes abordem tantos outros elementos. Ainda, de modo a situar a arte palestina, é importante mencionar, nesta temática, que há uma iconografia mais contemporânea que trata da mulher, partindo do próprio protagonismo de mulheres artistas palestinas. Elas não necessariamente vão ao encontro de uma arte nacionalista, mas, inseridas

numa perspectiva de gênero, partem também de demandas particulares, onde expressam os aspectos de ser palestina e de ser mulher através de suas obras.



Imagem 53: Abed Abdi. Ilustração da revista Al-Jadid. Edição de Março de 1981.

A ilustração, do conto “‘Como este cacto’ em Eilabun”, da edição de maio de 1981, evoca o peso e o choque da morte do outro, e da figura da mulher em luto. Para o primeiro plano, há uma mulher agachada, coberta por suas vestes típicas onde é possível observar somente o rosto – com fios de cabelos caídos – e sua mão direita, a qual afaga o morto sem

hesitação. Neste corpo caído, há sinais de violência por manchas em suas vestes na parte superior: ele já não vive, e o que resta é sofrer por mais essa perda, que vem junto como resistência e resultado da privação territorial. Ao lado desta cena, e acompanhante dos palestinos, encontra-se uma árvore seca, também a padecer, seguida de uma cidade ao fundo, que poderia ser Eilabun, pelo contexto do conto. Outras mulheres fazem parte fundamental desta composição, mais afastadas da despedida, cujas expressões mostram choque, tendo seus rostos inclinados e uma delas com a mão no rosto. Tal Ben Zvi (2010b) ainda destaca os recursos simbólicos da ilustração combinados com o texto escrito junto ao desenho (p. 207) – constantes em todas as ilustrações de Abdi -, que, em uma análise ampla, demonstraria uma das faces de experimentação proporcionada pela arte gráfica, ou mesmo da *Hurufiyah*, como foi mencionado anteriormente.

Essa cena segue a história de Natour ao ambientar uma estrada em um entre-lugar de vilas e, ainda que esta não represente uma parte da história propriamente, serve como complemento aos acontecimentos da história narrada por Natour, onde a morte de homens é banalizada. No conto, há diferentes tensões, divididas em diferente sujeitos: a primeira delas envolvendo uma jovem mulher palestina com seu filho junto a um soldado israelense, todos dirigindo-se em um caminhão para fora de Eilabun; a segunda, o narrador nos envolve com a história da morte de um idoso, Azar, que foi assassinado na porta da igreja, assim como do assassinato de Sama'na al-Shufani, que teve seu corpo exposto no chão por três dias. A história ainda fala das táticas de extermínio palestino pelo exército israelense, onde um massacre sequencial de muitos jovens homens foi realizado, como conta o narrador: “ele levaram os rapazes para a entrada da cidade e lá eles mataram todos, um por um e deixaram seus corpos nas ruas”¹²².

O interessante deste conto é a finalização com os palestinos retornando a cidade nas montanhas, Eilabun, em uma sinal de resistência, fazendo alusão ao cacto (“Nós somos como o cacto”¹²³ – frase proferida pelo homem velho): enraizados, resistentes às intempéries do mundo, temática abordada por outros artistas palestinos também, como Abu Saqra (VER

¹²² Tradução livre do original: “They took the guys to the entrance of the city and there they killed them all, one by one and left their bodies in the streets”. Tradução do árabe para o inglês realizada pelo tradutor Maher Zabalawi no ano de 2015.

¹²³ Tradução livre do original: “we are like the cactus”. Tradução do árabe para o inglês realizada pelo tradutor Maher Zabalawi no ano de 2015.

MAIS: BOULLATA, 2009). Ainda, a própria palavra cacto em árabe é a mesma que significa paciência – o que estende-se para significados como o de perseverança.

Em uma relação mais contemporânea, a artista plástica Nardeen desloca esse sentido do cacto para a sua condição de mulher palestina (especialmente sob o aspecto de ser tornar uma artista), onde revela em entrevista para Kiven Strohm (VER MAIS: STROHM, 2012), que o cacto diz para se ter paciência, que as coisas estão mudando para as mulheres de modo lento. Certamente este não é o viés pelo qual a história de Natour se move, mas é interessante perceber a permanência deste símbolos dentro das cadeias culturais, e como os mesmos se transformam por diferentes demandas históricas.



Imagem 54: Abed Abdi. Ilustração da revista Al-Jadid. Edição de Agosto de 1981.

Se na ilustração anterior a despedida da morte estava representada, aqui o caráter de luto é revelado. Esta imagem, publicada na edição de agosto de 1981, com a história intitulada “O pântano... em Marj Ibn Amer”, apresenta um cenário com menos detalhes, uma pequena vila ao fundo, sendo projetada em destaque os próprios sujeitos da cena, principalmente a mulher que não nos olha. Segundo Paul Ricoeur (2009), o luto mobiliza instâncias de cunho individual, mas principalmente coletivo, sob um caráter performático, uma vez que se desenvolvem “[...] a partir da expressão de aflição até a completa reconciliação com o objeto perdido, [ilustram] grandes celebrações funerárias em torno das quais um povo inteiro se reúne” (p. 92). E continua, ao estender a ideia do povo e da memória: “é assim que nosso conceito de memória histórica enferma encontra uma justificativa *a posteriori* nessa estrutura bipolar dos comportamentos de luto” (p. 92).

Trajada de preto – mais um indicativo do luto -, a mulher encontra-se de costas, em uma postura ereta, onde não podemos ver sua expressão facial, mas que fala pela sua postura corporal, especialmente pelo braço levemente levantado, parecendo que suas mãos se encontram para se fazer uma espécie de reza. O corpo caído está totalmente imóvel, quase que numa postura mumificada, um modo de Abdi frisar sua condição sem vida, estática. Novamente Abdi não apresenta uma ilustração que conta parte específica da história da narrada por Natour, mas que dimensiona os sentidos das mortes de jovens por soldados israelenses. Neste conto também há menção da morte de meninas, de 20 a 25 anos, “na flor da idade”, mas este luto não é imageticamente representado, ainda que tenha sido lamentado de modo semelhante à morte de rapazes no conto.

Pode-se afirmar, a partir da perspectiva de Judith Butler (2015), que as condições de luto só são dadas a partir do reconhecimento de uma vida, uma vida que foi vivida. Nesse aspecto, Abdi retrata a mulher como a encarnação de alguém (ou de todos os palestinos) que considera a vida de seu povo importante, reconhecível, e como tal, passível de luto: “a condição de ser enlutado precede e torna possível a apreensão do ser vivo como algo que vive, exposto a não vida desde o início” (BUTLER, 2015, p. 33). A mulher protagoniza o clamar daquela vida, uma provocação aos leitores: será que todos que leem consideram esta vida como uma vida passível de luto/luta?



Imagem 55: Abed Abdi. Ilustração da revista Al-Jadid. Edição de Abril/Maio de 1981.



Imagem 56: Abed Abdi. Ilustração da revista Al-Jadid. Edição de Junho/Julho de 1981.

Estas duas ilustrações, publicadas respectivamente em abril/maio e junho/julho de 1981, nos contos “Estrada da morte de al-Birwa para Majd al-Kurum” e “Armadilha em Khobbeizeh”, continuam na temática das mulheres de Abdi, atravessadas fortemente pela dimensão do luto, em que há uma coletividade dividida pela dor. Na primeira delas, Abdi transita nos tons preto, branco e cinza, criando zonas geométricas de representação, ora segmentando as mulheres nesse tom e ora misturando-a na própria alteração cromática. Começando a análise da esquerda para a direita, uma primeira cena representa uma mulher pouco delineada, mas com uma expressão bem exacerbada através da gestualidade, a mão que é levada até a boca, em alusão ao horror. Uma outra mulher – talvez filha, pela diferença de estatura – a acompanha e fita mais timidamente, mas com o mesmo pesar e inclinação da cabeça que outras aparições desenhadas por Abdi. As duas parecem fitar a mulher que está mais a frente, agachada, metamorfoseada pelas mudanças de tons. Sua cabeça é baixa, com olhos totalmente não visíveis, escurecidos pelos traços do rosto. Não é visível se está carregando algo, mas seus braços aparecem levantados. A parte mais sombria é o desespero levado à cena pelas três mulheres quase não reconhecíveis atrás desta personagem agachada, seus traços são gritantes e difusos, sendo possível perceber uma dor em meio ao caos expresso por elas. Ao lado delas, outras mulheres observam a cena, de maneira mais distanciada. E por último, uma última mulher, também agachada, aparece com um semblante de tristeza irreparável. Suas mãos seguram uma espécie de objeto circular, o qual não é possível determinar se diz respeito a uma perda material ou alusivo a uma perda humana, que é um relato corrente observável nas narrativas de Abdi e Natour – em recursos imagéticos visuais e imagéticos textuais.

De modo similar à ilustração anterior, esta também apresenta diversas mulheres em estado de luto e sofrimento, aqui, com a adição de uma criança que está abraçada a uma mulher e busca proteção. Ao fundo, aparecem várias pessoas indistintas, que parecem estar rumando para longe da cena principal, o que pode aludir ao abandono forçado desta terra natal: as mulheres ainda permanecem ali em choque pelas vidas que foram perdidas. A teórica Ben Zvi (2010b) articula essa imagem ao conto de Natour de maneira mais direta, uma vez que o narrador descreve “[...] o massacre em Khobbeizeh em que 25 homens foram pegos da vila, forçados a ajoelharem ao lado de um cacto [novamente, o simbolismo], e levaram tiros

letais com visão completa das mulheres e crianças” (p. 206)¹²⁴. A teórica ainda afirma que Abdi inclui um motivo circular, ao utilizar um recurso como uma lupa, onde é possível observar rostos de mulheres aproximados, chorando, e com uma expressão dolorosa.



Imagem 57: Abed Abdi. Ilustração da revista Al-Jadid. Edição de Outubro de 1981.

A última imagem deste tópico, publicada em outubro de 1981, do conto “‘Sendo pequeno em Al-Ain’...crescendo em Lod”, é a síntese da representação da mulher neste

¹²⁴ Tradução live do original: “[...] the massacre in Khobbeizeh in which 25 men were taken from the village, forced to kneel beside a cactus hedge, and were shot to death in full view of the women and children” (ZVI, 2010, p. 206).

contexto, uma vez que condensa uma série de aspectos da identidade palestina, onde a mulher é figura central na identidade nacional, como já foi indicado anteriormente.

Há três mulheres em um cenário escuro, onde o enorme sol é a única luz que faz brilhar algumas construções ao fundo (ZVI, 2010b, p. 210). As mulheres do fundo apresentam-se bem cobertas, a mais da esquerda na reclinção do pescoço já observado em outras ilustrações de Abdi. A mulher da direita estende com uma postura ereta, seu rosto está semicoberto por seu lenço, e o olho aparente fita o espectador de maneira fixante: a mulher que lamenta pelas perdas e a mulher que luta com determinação. A terceira, em primeiro plano, aparece curvada com um olhar complacente, e segura em suas mãos uma criança, determinando uma terceira via da mulher: a mãe, protetora do futuro. Temos encarnado, dividido em três mulheres, mas ao mesmo tempo, uma co-habitação da que chora, da que luta e da que perpetua gerações – esta é a verdadeira síntese da Palestina, transmitida pelas imagens de Abdi sob o efeito da narrativa do Nakba, da convivência da perda com a personagem central na sobrevivência de qualquer chama da vida na/da Palestina. Não coincidentemente, a história contada por Natour apresenta, (sempre) sob a perspectiva do homem velho, a brutal visão de uma mulher, mãe, que foi morta em sua vila:

Uma dia durante um dia quente de verão, o sol estava muito forte, eles nos ordenaram a sair de nossas casas e ir para a mesquita. Eu cheguei na mesquita, e no chão tinha uma mulher nos seus trintas, ela foi morta por três balas no seu peito, e na sua direita tinha uma criança de setes anos, sua face estava coberta de sangue, e na sua cintura uma segunda criança, de três anos; eles estavam no chão sem nenhum movimento, eu me aproximei e segurei o ombro da criança que estava com o sangue da mãe, eu virei sua cabeça, ele sussurrou: Mã...Mãe...três vezes..., depois fechou os olhos... um soldado chegou até mim, apontou seu rifle para minha cara e me ordenou a entrar na mesquita¹²⁵.

Aqui temos uma Palestina violentada, numa conquista territorial que é perpetrada pela própria brutalidade com as mulheres, aí, especificamente com a figura da mãe.

A temática que converge a mulher e mãe como a própria Palestina é percebida em obras de muitos artistas, e amplamente abordado pelos teóricos Boullata (2009) e Ankori (2006), como foi mencionado brevemente no capítulo anterior. Segundo esta última, há uma

¹²⁵ Tradução livre do original: “One day and during the hot summer the sun was very strong, they ordered us to leave our houses and go to the mosque, I approached the mosque, on the ground there was a woman in her thirties, she was shot by three bullets in her chest, and by her right hand there was a child around 7 years old, his face was full of blood, and on her waste her second child, around 3 years old, they were all on the ground without any movement, I stepped forward and I held the child’s shoulder whose face was full of his mother’s blood, I turned his face, he whispered: Mo.. Mom...three times.. then he closed his eyes... a soldier approached me, pointed his riffle to my face and ordered me to enter the mosque”. Tradução do árabe para o inglês realizada pelo tradutor Maher Zabalawi no ano de 2015.

convergência entre a morte das mães – a ausência destas, portanto – com a morte da própria Palestina, num trocadilho em inglês acerca do *motherland* e *motherhood* (p. 51), como é possível analisar nas imagens a seguir. Também há, em consonância com isso, a representação da Palestina enquanto uma mulher, encarnada como aquela que nutre e reproduz, a terra e o/a filho/a; por isso Ankori também dimensiona a criação da mãe como uma Madonna palestina. Sob este aspecto ainda, é possível dimensionar as temporalidades da mãe palestina, em que estas encontram-se na relação com o passado e presente, enquanto seus filhos são dirigidos para o futuro. Esta é uma ideia que permanece como metáfora à nação, enquanto sua sobrevivência, e dimensionadas nas próprias ilustrações de Abdi, onde a mãe (*motherland*) sofre pela perda de seu povo simultaneamente enquanto a mãe (*motherhood*) protege seus filhos para garantir a sobrevivência de sua nação. Estas dimensões encontram-se evidentes nas pinturas a seguir, respectivamente, de Nabil Anani, Abdul Rahman al-Muzayen, ambas trazendo referências iconográficas da relação maternal e nacional, inclusive nos títulos das obras.



Imagem 58: Nabil Anani.
Maternidade
(*Motherhood*). c. 1985.
Óleo sobre tela.



Imagem 59: Abdul Rahman al-Muzayen. *Palestina (Palestine)*. 1978. Óleo sobre tela.

A menção mais direta desta relação encontra-se no trabalho do artista plástico palestino Ismail Shammout, em que é possível visualizar a equivalência explícita dos ícones da Palestina e a subversão iconográfica “[...] centrada nos símbolos como a bandeira, a fruta cítrica, fedayeen [militantes/guerrilheiros] e a mulher como Palestina” (LIONIS, 2015, p. 77)¹²⁶. A imagem a seguir não só espetaculariza os elementos identitários, mas apresenta a mulher como a própria encarnação da Palestina, deitada formando o território da Palestina histórica.

¹²⁶ Tradução livre do original: “[...] centered on symbols such as the flag, the citrus fruit, fedayeen and the woman as Palestine” (LIONIS, 2015, p. 77).



Imagem 60: Ismail Shammout. *O sonho do amanhã* (*The Dream of tomorrow*). 1997-2000. Óleo sobre tela. 160 x 200 cm.

Essa dimensão nacional dá mostras das facetas da representatividade da mulher, onde houve um investimento imagético. Abdi encontra-se inserido nessa matéria iconográfica, ao aproximar a mulher como aquela que luta, sobrevive e chora pelo povo palestino. Concluindo assim que nação e gênero estão interligados, numa relação que persiste até hoje, sob diferentes viéses, inclusive sob a ideia das artistas mulheres palestinas de se colocarem.

A antropóloga e socióloga Honaida Ghanim (2009) conduz um estudo acerca dos poemas nesse cenário de nação e gênero, e apresenta uma análise diferente da retratada por Shammout. Para a teórica, os poetas afetados pelo Nakba possuem um passado com a cultura agrícola, onde é possível notar dois tipos de valores primordiais, ligados tanto à terra quanto à família. Dessa maneira: “poetas do pós-Nakba descreviam a sua perda nacional com uma linguagem sexualizada do pré-Nakba que a sociedade palestina tinha vergonha” (p. 33). E continua ao afirmar que “Suas poesias eram carregadas com símbolos da terra natal como uma mulher apresentada indistintamente como uma amada, mãe e noiva, e uma traidora, prostituta, mulherzinha e infiel” (p. 33)¹²⁷. E, de modo semelhante ao que Veena Das

¹²⁷ Tradução livre do original: “post-Nakba poets depicted their national loss with the sexualized language pre-Nakaba Palestinian society shunned. Their poetry was overloaded with symbols of the homeland as a woman

apresenta sobre o processo de independência da Índia, “[...] os poetas apresentavam a queda da Palestina como um ato de estupro (ightesab) que trouxe vergonha (A’ar) coletiva para a nação toda” (p. 34). Portanto, “[...] os poetas que pretendiam ser agentes de mudanças sociais tornaram-se agentes de preservação cultural e reprodução ao transformar a derrota nacional em uma coletiva perda da honra familiar” (p. 34).¹²⁸ A teórica apresenta vários poetas que utilizam-se desses elementos para escreverem seus poemas, segue um deles apresentado por Ghanim:

Eu, minha irmã permaneceu em Haifa

Talvez ela esteja servindo em um *pub*

Talvez ela tornou-se um pedaço de desgraça...

Irmã, eu gostaria que não fosse minha irmã

Irmã, eu seria feliz se você simplesmente morresse¹²⁹ (HUSAYN, Rashid *apud* GHANIM, Honaida, 2009, p. 35-36)

O poema e análise que se desdobra dessa problemática é interessante pois traz elementos que geralmente estão escamoteados, e que se tornam inseridos na cultura mas ocultos na grande narrativa sobre a nação – esta apresentada como uma missão gloriosa e martirizada. As pinturas de Ismail Shammout demonstram a mulher como mãe, como a verdadeira resistência, mais próxima da visão romantizada de nação, não apresentando, portanto, a perspectiva proposta por Ghanim. A partir das pesquisas realizadas e leituras de bibliografia, encontra-se em quantidade mais volumosa àquelas que se detém a falar de arte de resistência mais próxima da iconografia de Shammout, sendo que, até o presente momento, foi encontrado somente o trabalho de Ghanim que aborde a arte, ainda que especificamente a poesia, sob o aspecto do estupro da mulher, especialmente considerando a recorrência em várias narrativas nacionais; como o exemplo da já citada Veena Das (2007), que apresenta as

presented interchangeably as a beloved, mother and fiancée, and betrayer, prostitute, floozy, and unfaithful” (p. 33).

¹²⁸ Tradução livre do original: “the poets present the fall of Palestine as an act of rape (ightesab) that brought collective shame (A 'ar) on the whole nation. In this sense, the poets that intend to be agents of social change turn out to be agents of cultural preservation and reproduction by turning national defeat into collective family honor loss (p. 34).

¹²⁹ Tradução livre do original:

I, my sister remained in Haifa

Maybe she is serving in a pub

Maybe she became a rag of disgrace...

Sister, I wish you were not my sister.

Sister, I would be happy if you just die

relações entre a constituição do estado a partir do gênero, numa sensível análise dos papéis atribuídos e aos locais ocupados por mulheres indianas. Há também uma iconografia de raptos de mulheres, simbolizando a violência a um território, mas para o caso palestino isso parece ausente ou ainda não muito visibilizado.

A partir dessas constatações, há hipóteses a serem levantadas acerca dos estudos e das manifestações artísticas: em primeiro lugar, podemos pensar em um local mais marginalizado em que este tipo de abordagem pode ser encontrado, uma vez que apresenta um problema dentro do processo de criação de nação palestina; também é possível pensar nos diferentes tipos de manifestações, isto é, possivelmente foi através da poesia, da palavra, em que se demonstrou o aspecto da mulher como sinônimo da perda de honra, diferentemente da pintura, que pode ter focado em outro tipo de mulher. Há ainda que ressaltar que há uma geração nova e atuante de mulheres – não só como mote da pintura, mas como artistas plásticas – que protagonizam uma outra perspectiva do que significa ser palestina, como Samia Halaby, Manal Deeb e Mona Hatoum. Estas apresentam abordagens mais contemporâneas da arte palestina, mesmo que sob a denominação de arte de resistência, mas já com elementos diferentes daquelas visualizadas pela geração de Ismail Shammout. Reflexões que ressaltam a importância de se pensar o gênero como algo fundante na criação do estado, na pertença nacional e na perpetuação das violências, que parecem ser elementos cada vez mais recorrentes, também para a Questão Palestina.

3.2.2 O homem velho: a testemunha

Na trilogia do *Wa ma nasima*, os contos chamados “Três faces de uma cidade chamada Jaffa”, publicados em 1981, Abed Abdi apresenta imagetivamente o narrador detalhista, memorialístico e realista: o Sheikh - ou o homem velho – que apresenta-se como uma figura religiosa importante no Islamismo. A partir da análise do *Wa ma nasima*, não há uma tendência de abordar assuntos religiosos em sua raiz, mas apresentar o Sheikh como uma figura sábia, ponderada e experiente, e que faz parte da cultura árabe presente na Palestina. Seu papel é evidente nos contos de Natour, a encarnação de um indivíduo que sofre com a desterritorialização do seu próprio povo, mas que tem como missão contá-la através de um relato intimista – e brutal – de nomes de pessoas, datas e locais. Em uma entrevista com Natour¹³⁰, ao ser perguntado sobre quem seria o Sheikh, o mesmo afirma que o “homem

¹³⁰ Entrevista realizada por e-mail com Salman Natour em janeiro de 2016.

velho” não é uma pessoa, mas milhares de pessoas que Natour veio a conhecer e registrar suas histórias, e estas foram aglutinadas neste personagem do *Wa ma nasima*. Como figura central nesta narrativa, Abdi o apresenta em diversas ilustrações, seguindo esta mesma configuração apresentada por Natour.



Imagem 61: Abed Abdi. Ilustração da revista Al-Jadid. Edição de Dezembro de 1981.

Nesta ilustração, o homem velho ganha destaque, apresentando-se no primeiro plano. Seu semblante é sério, com olhar fixo no espectador, mas um olho fundo, distante. Sua expressão corporal dá a impressão de alguém complacente, quieto, mas não estático. Seu rosto é detalhado por sombreados, delineios leves de rugas, que se fundem com a descrição do Sheikh no conto de Natour. Ao fundo, duas mulheres são retratadas, uma de costas para nós, enquanto a outra inclina-se e olha para o céu. Ao fundo, uma lembrança do que seria Jaffa, uma cidade portuária. A descrição de Natour nas primeiras páginas do conto funde o homem, sua idade e a cidade:

Um homem velho que está com seus setenta anos, não precisa mencionar sua face enrugada, como não poderia estar enrugada, e ele passou por todas as terras árabes, ou quando ele passou seus últimos anos em Zonabah. O deserto árabe não levou suas pernas. E a areia quente não queimou seus pés, mas o que queimou foi suas chamas de nostalgia e tristeza para com sua terra natal (...) Claro, sua face não seria mais clara que uma folha ou como o por do sol reflete na praia de Jaffa. Que droga de período, período preto e branco, período de ódio, período de violência¹³¹.

Ainda sobre o aspecto enrugado, o modo com que o homem velho se posiciona na ilustração de Abdi indica que está pronto para nos contar algo. Aqui, destacadamente, o homem velho empodera-se como um revelador da verdade, uma testemunha ocular para tudo o que aconteceu com seu povo em 1948, fundindo memória e história em muitas ocasiões. E estas dimensões encontram-se a partir do trauma, que por sua vez escancara uma violência e suas consequências, ao mesmo tempo em que finca-se a existência dos palestinos, para si e para o mundo, isto é, contra o perigo de desaparecimento.

As duas continuações da história “Três faces da cidade chamada Haifa”, publicadas em Janeiro/Fevereiro de 1982 e Março de 1982, as imagens das páginas que seguem, apresentam a mesma imagem, mas com jogos cromáticos opostos, trazendo a relação diferenciada entre o preto e o branco: ora delinea ora preenche.

¹³¹ “An Old man who is in his seventies, no need to mention his wrinkled face, how couldn’t be wrinkled and he passed through all Arabic lands, or when he spent his last years in Zonabah. The Arabian Desert didn’t carry his legs. And the hot sand didn’t burn his feet but what burned him were flames of nostalgia and sadness to his homeland. Of course his face wouldn’t be bright as a sheet or as the sunshine reflect on the beach of Jaffa. Damn this period, black and white period, period of hate, period of violence”. Traduzido do árabe por Maher Zabalawi em 2015.



Imagem 62 Abed Abdi. Ilustração da revista Al-Jadid. Edição de Janeiro/Fevereiro de 1982.



تنتصب قرب السور المحيط بمدرسة حسن عرقا، وتمت مجموعة من السياح - جاوا ١ من يريف ١ ربما من ألمانيا التي كثرت فيها الأسوار والحنواجر يوماً ما، وربما من مدينة كانت عامرة. كانت صاخبة، لكنها اليوم أصبحت مهجورة، وبينهم وقد رجل - طويل القامة، بلس بشلة رمادية، وتفوح منه رائحة "الافترسييف" مقترجة جفء النساء الفرنسي المنتشر على جانب الطريق. السمعت من حدود الساحات القواني يصغي للرجل يحكي لهم عن مدرسة للعرب، عن مساواة للعرب، عن ديمقراطية للعرب..

لم يستطع الشيخ المشفق الوجه ان يثبت ثوبته، او ان يظن "التبران المشهية في صدره، ربما كان عليه ان يطلق الرضاية الاخيرة، ان يفعل في تلك اللحظة ما لم يفو على فعله يوم "راحت للسطين" او خلال ثلاثين عاما وهو يتنقل من بلد الى بلد، من ملحاء الى ملحاء، من صحراء الى صحراء، فالتاجر صارحاً لا تحدقوا.. لا تصدقوا.. هذا يكذب.. يكذب.. يافا.. كانت.. يافا صارت.. يافا ماتت.. يافا.. يافا..

توقفت الرجل.. نظرت السيدات الى شيخ..

هدأت أعصاب الشيخ، أوما لنا بأشارة أن نترك المكان، كأنه هو القائد.

حين تتراخى الشمس في أحضان البحر وتتسلل نظراتها المستعصية بين البيوت العتيقة والزقانات الحزينة، تتساقط ظلال كاشحة ويخيم صمت يشبه لطم الأمواج على الصخور وجدران العمارات، يلفد الشيخ المشفق الوجه واحداً يحول بظروانه متلفداً يافا القديمة/يافا الجديدة، كالتنسر ينظر إليها من فوق أحيانا، كالطفل يودعها بعينين دامعتين أحيانا أخرى: ما بقي من العمر أكثر ما

يوصل السرقاته يودع الى غير رجعة، كأنه يتروك لها أمانة/وصية لكن ليس قبل ان يتفقد ما بيها، بيتاً، حجراً، حجراً، وبين يده يخليل اليد انه يستمع الى اصوات تنبعث من ذلك الحفيف الذي يهزج الصمست وذلك الهدير الصمست من البحر متلظظ جليلة المدينة العاصية القريبة جداً من مقبرة كثيرة، تدعى يافا، على الشارع الطويل، وتحت ظلال شجرة وأرسة

الحديد - ١٤

Imagem 63: Abed Abdi. Ilustração da revista Al-Jadid. Edição de Março de 1982.

As imagens apresentam dois homens, um em posição lateral e outro frontal. Seus trajes são similares, com túnicas (brancas para a primeira imagem e pretas para a segunda imagem) que cobrem parte da cabeça, os olhares espremidos e longínquos também os aproxima. Possivelmente Abdi apresentou o Sheikh de duas formas, ou talvez são sujeitos relatores das histórias que o “homem velho” encarna. A escala escolhida por Abdi é grandiosa, deixando ao fundo uma série de casas, aglutinadas, numa retratação que parece ser um morro, e para a história de *Wa ma nasima*, Jaffa, uma cidade litorânea.

Nós não deixamos este país para que vocês façam o que vocês estão fazendo; nós nos suicidamos uma vez, foi um suicídio em massa... mas isso não deve acontecer novamente. Eu sinto que não vou sobreviver por muito tempo, eu já estou morrendo. Eu queria visitar cada canto de Jaffa, para restaurar minha memória, cada evento, cada foto, cada rua, cada casa. Para reunir tudo que foi espalhado neste espaço largo... não importa se há luz ou se está escuro... nós estamos de volta a Jaffa na memória...¹³².

Estes cenários da Questão Palestina trazem à tona os significados desse processo histórico, e cotidiano à vida das pessoas, que tornam-se marcadas por violência, perda e trauma – de caráter geracional, uma vez que o trauma transgeracional, teoria desenvolvida por Maria Torok e Nicolas Abraham (1994) dimensiona o caráter de persistência através de gerações, uma vez que o trauma é passado, de modo inconsciente, de pai/mãe para filho/a. No trabalho de Grace Cho (2008) acerca da Guerra da Coreia e seus inúmeros desdobramentos, a teórica conduz uma auto-análise ao relacionar os espaços geográficos e psíquicos do ambiente diaspórico, revelando que a relação entre passado e presente do trauma gera um fantasma, que torna-se uma figura social, um encontro entre história e subjetividade na construção de uma vida (individual e coletiva) (p. 29). Sobre a construção desse fantasma, Torok e Abraham (1994) afirmam que “em termos gerais, o fantasma é a formação de uma dinâmica inconsciente que é encontrada lá não em função da repressão do próprio objeto mas por conta da *empatia direta com o inconsciente ou a psique rejeitada de um objeto parental*” (p. 181). O historiador Márcio Seligmann Silva (2008) também dimensiona a característica temporal ao afirmar que “mais especificamente, o trauma é caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa. O trauma mostra-se, portanto, como o fato psicanalítico prototípico no que concerne à sua estrutura temporal” (p. 69).

¹³² Tradução livre do original: “We didn’t leave this country so you do what you are doing to yourselves; we have suicided once, it was a mass suicide... but this mustn’t happen again.. I feel that I won’t survive for long, I am dying already.. I wanted to visit each corner in Yaffa.. to restore my memory.. each event... each picture.. each street.. each house.. to reunite all the scattered in this wide square... no matter if there is light or if it’s dark... we’re back to Yaffa in the memory...”. Traduzido do árabe por Maher Zabalawi em 2015.

Em se pensando neste conceito, há elementos que parecem se aproximar do cenário debatido, especialmente no que diz respeito à ideia de geração, de diáspora e memória coletiva. O trabalho de Cho dialoga com estes conceitos, uma vez que sua narrativa apresenta tanto o aspecto diaspórico – que é a realidade atual de muitos/as palestinos/as – quanto as relações entre visões de mundo, especialmente em sua dicotomia entre Ocidente e Oriente. Segundo Cho, “as narrativas do progresso Ocidental desempenham uma grande parte ao produzir fantasmas através do processo de violência epistêmica” (p. 32)¹³³. Não diferente na Palestina, e no Oriente Médio de um modo geral, a intervenção do Ocidente contribui(u) para um imaginário que se cristalizou sob categorizações como inferioridade, barbárie, incivilidade¹³⁴. Podemos afirmar, nesse sentido, que um dos silêncios visíveis nesse processo é a não-existência palestina para um número significativo de pessoas no mundo, e porquanto, o não reconhecimento da violência e do genocídio perpetrado ao longo de décadas até a contemporaneidade; ou sobre o que Said (2012) coloca ao dimensionar a tentativa de apagamento dos/as palestinos/as, que paradoxalmente, sobrevivem aos olhos do mundo através do jargão “A questão Palestina”, simbolizando, segundo o teórico, “a última lacuna intransponível entre Israel e os Estados Árabes” (p. 138). Nesse aspecto, a questão Palestina é o mote de sobrevivência ao mesmo tempo em que é a generalização de uma situação, é um condensamento do problema aos olhos do outro. Isto, por sua vez, relaciona-se diretamente à discussão de Judith Butler (2015) acerca do reconhecimento do outro e da vida (e morte) do outro, que não coincidentemente, dialoga constantemente com as relações entre Estados Unidos e Oriente Médio/árabes/islamismo. Nesse sentido, retomando Cho, é “a repetição do trauma que resiste todas as tentativas de apagamento da memória pública e pessoal” (2008, p. 50)¹³⁵.

Outro elemento em diálogo com o trauma transgeracional é o aspecto da memória coletiva e dos embates que surgem da diferença geracional e situacional. Mamdouh Nofal (1998) dimensiona essa questão através de um relato pessoal: “é difícil, depois de se passarem cinquenta anos, escolher minhas próprias memórias daquelas da minha família, vizinhos,

¹³³ Tradução livre do original: “on, narratives of Western progress play a large part in producing ghosts through this very process of epistemic violence” (CHO, 2008, p. 32).

¹³⁴ Edward Said, em seu livro *Orientalismo* (1996), disserta sobre a construção da visão Ocidental em relação ao Oriente.

¹³⁵ Tradução livre do original: “repetition of trauma that resists all attempts to erase it from personal and public memory” (CHO, 2008, p. 50).

amigos e colegas de escola, daquelas memórias coletivas da minha cidade natal” (p. 5)¹³⁶. Nesse sentido, a memória integra o sentimento de identidade (individual e/ou coletiva), pois se constitui como “um fator extremamente importante de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si” (POLLAK, 1992, p. 5). Seguindo com Cho, ao citar o trabalho de Jacqueline Rose, afirma que o trauma transgeracional “[...] de grupos coletivos implicam a dissolução de limites dos corpos individuais e nos leva ao reino do social, movendo o trauma para além da unidade familiar e movendo a noção de inconsciente familiar para além da linhagem sanguínea” (CHO, 2008, p. 30)¹³⁷. Esta dimensão é percebida pela fala do poeta Samih Al-Qasim “Eu posso não lembrar o que aconteceu ontem, mas eu lembro o que aconteceu em 1948” (AL-QASIM Apud GHANIM, 2009, p. 26)¹³⁸.

Nesse aspecto, torna-se evidente que a noção de comunidade não é natural e dada, mas sim, segundo Veena Das (2006), “[...] comunidade é constituída através de acordo e nesse sentido pode também se desmantelar pelo recusa em reconhecer alguma parte da comunidade como parte integral” (p. 9). Para tanto, enviesar o trauma à identidade é trabalhar com as memórias, de modo que estas necessitam de uma organização e colocação coerente para se constituir no mundo, e nesse trabalho de manutenção há uma atuação direta das experiências pessoais. Segundo Maurice Halbwachs (2004), “Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios” (HALBWACHS, 2004, p. 55). Esta dimensão é interessante, pois atribui-se a importância da memória coletiva ao grupo, mas, ao mesmo tempo, a autonomiza ao compreender que é um trabalho individual.

¹³⁶ Tradução livre do original: “It is difficult, after the passage of fifty years, to sort out my own memories from those of my family, neighbors, friends, and schoolmates, from the collective memory of my hometown” (p. 5).

¹³⁷ Tradução livre do original: “[...] of collective groups implies the dissolution of the boundaries of individual bodies and takes us into the realm of the social, moving trauma beyond the family unit and moving the notion of a familial unconscious beyond bloodlines” (CHO, 2008, p. 30).

¹³⁸ Tradução livre do original: “I may not remember what happened yesterday, but I remember what happened in 1948” (AL-QASIM *apud* GHANIM, 2009, p. 26).



Imagem 64: Abed Abdi. Ilustração da revista Al-Jadid. Edição de Novembro de 1981.

Esta ilustração, de novembro de 1981, acompanha a história chamada “Do poço até a mesquita de Ramla”, apresenta um cenário em várias camadas, a cidade ao fundo, mulheres e uma criança em volta de um corpo deitado, e para o primeiro plano, um homem, o protagonista das histórias de Natour, o “homem velho”, com braços abertos e um semblante ríspido. Está despido e com uma túnica longa que cobre seu cabelo. Para Tal Ben Zvi (2010b), a imagem incorpora de maneira nítida elementos que aludem a uma cena religiosa, a partir de suas vestes, mas principalmente em função dos braços abertos, os quais indicam uma crucificação ou uma proteção às mulheres que despedem-se do que já não vive. A teórica

continua ao afirmar que “[...] a incorporação da imagem religiosa na cena do luto em contraposição ao fundo com poucos prédios, e a retratação esquemática do minarete da mesquita investe o evento de um simbolismo eterno e sem lugar” (p. 207)¹³⁹.

Para além do elemento religioso, é possível afirmar que Abdi retrata o Sheikh nessa ilustração como um mártir, um homem, cansado e enrugado, como nas constantes descrições feitas por Natour, mas um sujeito que vê, relata e protege os sobreviventes da catástrofe. A iconografia do mártir também é recorrente na arte palestina, de modo em que atribuem esta missão ao homem, geralmente jovem (uma diferença em relação ao Sheikh), que tem o vigor de proteger sua família e nação, e morrer em prol de uma luta maior, duas dimensões diferentes e complementares apresentadas nas imagens a seguir. A xilogravura de al-Hallaj apresenta o homem que morreu para brotar a Palestina, sentido literal dado pelo artista ao nascer partes de árvore do corpo falecido, e a pintura de Shammout, um homem com o lenço característico, com olhar feroz e arma empunhada.

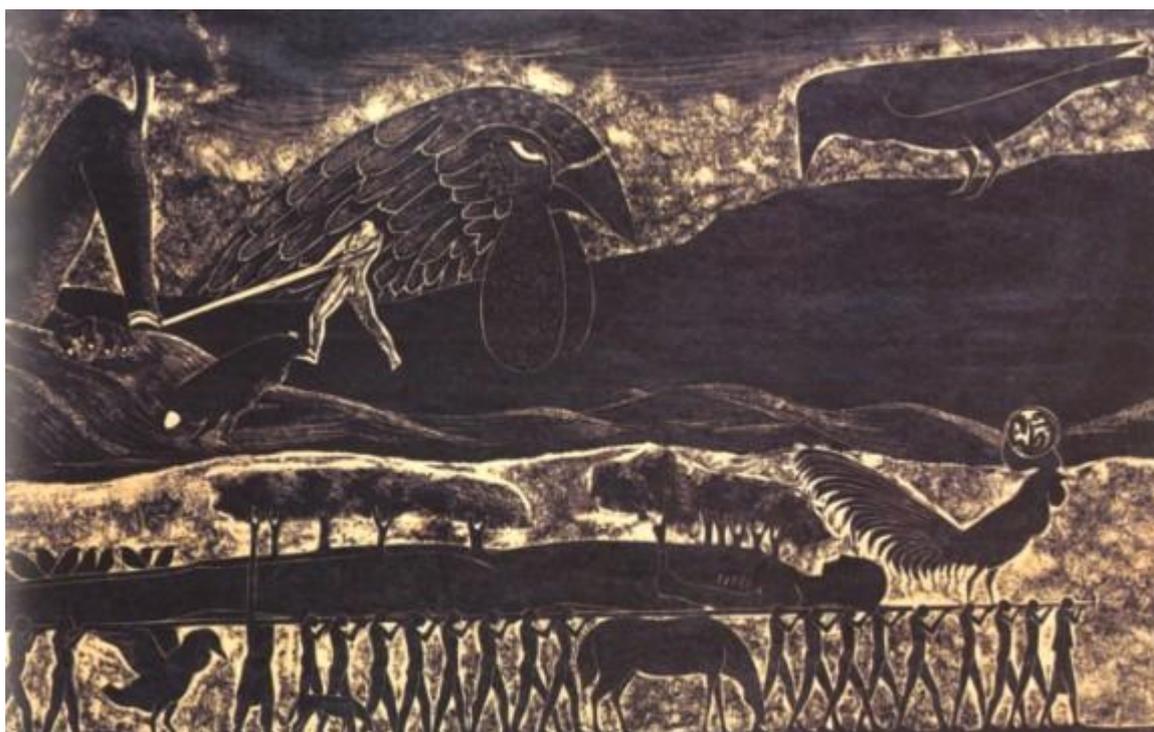


Imagem 65: Mustafa al-Hallaj. *O Mártir (The Martyr)*. Sem data. Xilogravura.

¹³⁹ Tradução livre do original: “[...]the incorporation of the religious image into the scene of mourning against the background of a few buildings, and the schematic depiction of a mosque’s minaret charges the event with timeless and placeless symbolism” (ZVI, 2010, p. 207).



Imagem 66: Ismail Shammout. *Guerreiro (Warrior)*. 1968. Óleo sobre tela. 50 x 70 cm.

É importante problematizar que a utilização de símbolos específicos para uma “arte de resistência” também é construída, em sua maioria *a posteriori*, por isso a sua constante reprodução narrativa, como é possível perceber para a figura do mártir e a figura da mulher, já apresentada anteriormente.

Alguns autores (SUFIAN, 2008; MANSOUR, 2012) apontam que a luta pela constituição de um país sob os moldes do Estado moderno europeu já ocorria antes da criação do Estado de Israel, em meados do século XX, especialmente no período sob Mandato Britânico na Palestina, que durou de 1922 a 1948, destacando-se a Revolta contra a Inglaterra

que durou de 1936 a 1939¹⁴⁰. Mas é importante analisar o significado de 1948 para a construção do discurso da nação, e da urgência de um Estado não após o acontecimento em si, mas como uma postura definidora de uma política *a posteriori*. A partir de outra memória de Nofal (1998), é possível perceber o aspecto da forja: “Com o passar do tempo, o Nakba foi transformado na memória para que as pessoas de Qalqilya comemorassem com feriados na escola e demonstrações nas ruas e perto da fronteira israelense” (p. 7)¹⁴¹. E continua ao lembrar que “Quando criança nós vagueávamos nas ruas, felizes com nosso feriado da escola, brandindo bandeiras e banners denunciando a Partição e demandando o retorno dos refugiados para suas casas, e cantarolando por imitação, os adultos: “Abaixo a Inglaterra! Abaixo a Israel” [...]” (p. 7)¹⁴². Percebe-se, através deste episódio, a relação entre imitação e memória, em seus aspectos simbólicos e identitários.

Sobre este tema, o historiador Rashid Khalidi (1997), ao dissertar acerca da constituição identitária palestina, afirma que durante um período de pouco mais de vinte anos, aproximadamente até a década de 1960, a Palestina viveu um hiato de manifestações de identidade, período conhecido como “os anos perdidos”. E nesse sentido, há um sentimento de culpa, na visão de alguns, pela fácil desistência de suas casas, bem como a convicção de que de fato a Palestina poderia ter sumido nesse período pós-Nakba. Elemento que pode ser notado na própria história de Natour “[...] nós nos suicidamos uma vez, foi um suicídio em massa... mas isso não deve acontecer novamente [...]”. Para o teórico, justamente esses processos de despossessão, derrota, expulsão “[...] ironicamente ajud[aram] a completar o processo da gênese que traçamos (...): essas falhas resultaram, em uma última análise, na universalização da identidade palestina” (p. 193)¹⁴³.

Em 1964, surge um grupo que trouxe alterações significativas à luta palestina, a já mencionada OLP, Organização pela Libertação da Palestina, composta por membros de

¹⁴⁰ Sob a perspectiva do Partido Comunista da Palestina, durante um período a migração judaica para a Palestina não representava uma ameaça. O Partido ressaltava que o Sionismo apresentava-se como um peão para as políticas da Inglaterra, e que qualquer ataque a judeus fortaleceria o imperialismo britânico. Exatamente por ser visto como um potencial para ir contra o imperialismo, o Sionismo foi considerado como um movimento revolucionário e possivelmente internacional, o que fez muitos compreenderem a convergência das ideologias sionista e marxista (BEININ, 1990, p. 25).

¹⁴¹ Tradução livre do original: “As time went on, al-Nakba was transformed into a memory that the people of Qalqilya went on commemorating with school holidays and demonstrations in the streets and near the Israeli border” (p. 7).

¹⁴² Tradução livre do original: “As children we would roam the streets, happy with our holiday from school, brandishing flags and banners denouncing the Partition and demanding the return of refugees to their homes, and chanting in imitation of the grown-ups: “Down with Britain! Down with Israel!! [...]” (p. 7).

¹⁴³ Tradução livre do original: “[...] ironically helped complete the process whose genesis we have traced (...): these failures ultimately resulted in the universalization of an uniform Palestinian identity” (p. 193).

diversos partidos, a qual tornou-se porta-voz e a única representante do povo palestino, através da luta armada por sua autodeterminação, demandando em seu estatuto, entre outros elementos, a volta do território com as fronteiras do tempo do Mandato Britânico. O início de uma política mais fortemente demarcada foi após a Batalha de Karameh, em 1968, onde vários voluntários surgiram, não só palestinos/as, como de outras partes do “mundo” árabe. Segundo Said (2012), a partir desse momento surgia a grande oscilação da OLP, “[...] entre uma direção revolucionária (libertação) e outra que parecia transformar as estruturas do poder palestino em estruturas de um Estado árabe (independência nacional)” (p. 181), portanto uma dicotomia entre libertação e Estado, lutas que ambientam diferentes demandas, que não necessariamente revelam desejos excludentes, mas que delineiam sob quais aspectos a identidade palestina está sendo guiada. Seguindo com Said sobre esta oscilação, o mesmo afirma que a OLP, que baseou-se na Jordânia e no Líbano, tornava-se tanto um problema enquanto um Estado não-oficial, atuando administrativamente, chocando-se com os estados já existentes, ao mesmo tempo em que sua existência marcava um aspecto revolucionário, uma “[...] capacidade de atrair praticamente qualquer elemento da região que fosse de vanguarda. ‘Palestino’, em certo sentido, era sinônimo do novo, na melhor acepção da palavra” (p. 181).

3.2.3 De um lugar (devastado e abundante)

Ao longo dos contos do *Wa ma nasima*, é visível a constante nomeação de lugares e pessoas, a começar pelo próprios títulos de cada edição da revista *Al-Ittihad*. Em consonância com o projeto de memória do Nakba, remontar a Palestina e trazer aos leitores a humanização das ações e dos eventos, parece aproximar a narrativa, num trabalho de rememoração, para uns, e de sensibilização, para outros. Apesar de em todas as histórias os locais estarem presentes, as ilustrações a seguir mostram as representações das cidades e vilas desenhadas por Abdi, e por esta razão foram aglutinadas neste subtópico. A abundância do local encontra-se exatamente nos humanos e na sua existência, enquanto que a Palestina se torna inóspita, com violência, mortes e expulsão, relações de permanência e expulsão que são observadas ao longo da narrativa de Natour.

Na primeira ilustração (Imagem 66), a seguir, o desenho de Abdi para a edição de dezembro de 1980, da história intitulada “O que resta de Haifa”, a imagem complementa o conto, ao apresentar Haifa, cidade litorânea e lar de Abdi.



Imagem 67: Abed Abdi. Ilustração da revista Al-Jadid. Edição de Dezembro de 1980.

Nesta ilustração, Abdi apresenta uma narrativa em forma de cenas simultâneas, a que é possível dividir em dois segmentos de imagem, separados pela torre e por um rosto. Para a cena do lado esquerdo, em um agrupamento intenso em tom de preto conformam pessoas, dirigidas a um mesmo destino, ao fundo, o mar e as embarcações. Quase centralizado junto a torre, encontra-se um rosto fora de escala, um homem, fitando o horizonte, a que Tal Ben Zvi (2010b) identifica como sendo Qassem Abdi, o pai de Abed, utilizando um chapéu simples de trabalhador, retratando a família Abdi como nativa de Haifa. A torre, explica Zvi, faz parte do enquadramento central da obra, onde localiza-se a “[...] Kharat Al-Kanais (bairro da igreja),

com suas igrejas, mesquita e uma torre-relógio, bem como o lar da família” (2011b, p. 210)¹⁴⁴. Ao lado direito, encontra-se um pedaço da cidade, as ruínas da cidade velha de Haifa, a qual é descrita pelo conto, em contraposição a uma ‘nova’ Haifa:

Haifa não sumiu no nosso mapa do país, mas seus pontos de referência mudaram, Haifa Velha e Haifa nova (...) muitos anos já se passaram, e na memória muitas coisas já se perderam, sumiram, transformaram-se em imagens e ilusões que torturam o coração e a alma (...) Como podemos lembrar tudo sobre Haifa, nós lembramos somente algumas coisas, talvez o homem velho possa contar mais e mais sobre seus pontos de referência escondidos¹⁴⁵.

O conto em questão ambienta uma data específica, dia 22 de abril de 1948, data da expulsão da cidade, e apresenta-se como um espaço de memória geográfica não somente através da dicotomia entre uma velha e nova Haifa, mas visível através dos olhos do Sheikh acerca da mudança de nomes das ruas: “[...] lá ele vê novos nomes que ele não pode parar de falar e as novas ruas em que ele não pode parar, YL Birts, Hanfim, Mandali Mokhir Safrim, Abraham Afino, Sara Amino e outros nomes”¹⁴⁶. Este é fenômeno recorrente e já analisado a partir da charge de Abdi expressando o processo de despossessão através da mudança dos nomes de ruas por seus conquistadores.

A ligação a partir de nomes é recorrente na narrativa de Natour – através dos relatos do Sheikh – aparecendo também na edição a seguir de novembro de 1980, o conto intitulado “Hosha e Al Kasayer”.

¹⁴⁴ Tradução livre do original: “[...] Kharat Al-Kanais (church neighborhood), with its churches, mosque and clock tower, as well as the family home” (2009, p. 210).

¹⁴⁵ Tradução livre do original: “Haifa didn’t erased of our country map, but its landmarks have changed and changed, Old Haifa and new Haifa (...) many years have already passed, and in the memory many things were already lost, vanished, turned to images and illusions which torture the heart and the soul (...) How can we record everything about Haifa, we remember only few things, maybe our old man can tell us more and more of its hidden landmark”. Traduzido do árabe por Maher Zalabawi em 2015.

¹⁴⁶ Tradução livre do original: “[...] there he see new names that he can’t stop saying and new streets that he can’t stop in it, YL Birts, Hanfim, Mandali Mokhir Safrim, Abraham Afino, Sara Amino and other names”. Traduzido do árabe por Maher Zabalawi em 2015.

وما نسينا

الحلقة السادسة ، في قرية هوشه .



فلنا نكتب عن هوشه وكاننا نكتب
عن الكسائر . والبواخر تحمل اشجار
اليوكاليتوس

هوشه والكسائر .. الاوان على تلة في الجانب الايمن
من الشارع والثانية على مرتفع لم يبق منها حتى شجرة
الضار واطلال الحائط العالم بعودة اصحابه . لكننا
نكتب عن هوشه وكاننا نكتب عن الكسائر .. موقع
واحد .. شعب واحد .. ومصير واحد .. وبداننا
نبحث في شفاهمرو .. في سخنين .. في البعنة ، ولو
كانت مهمتنا ان نبحث عن الاحياء لوصلت اقدامنا الى
بيروت والشام والبحرين .. لكننا لم نبحث الا عن شيخ
مشقق الوجه .. بعرف تاريخ هذه القرية . مثل ان

نقطع الشارع الطويل العريض . نلظر الى اليمين
والى اليسار . فترأى لك شجرة صبار تحضن كومة
من الحجارة او تنكس على حائط . نجزم ان على هذه
البقعة / الخراب كانت في يوم من الايام قرية صامرة
تتسم لحقول التمع وكروم التفاح والمنب .

Imagem 68: Abed Abdi. Ilustração da revista Al-Jadid. Edição de Novembro de 1980.

Com traços mais rústicos e uma cena mais simplificada, Abdi retrata uma vila, que alude ao título do conto; na imagem, é possível observar elementos da natureza e outros produzidos pelo ser humano. A imaginação do local salta à mente no início do conto, com a narrativa que: “Se você vir um pinheiro e uma pilha de pedras enquanto você está olhando

para a esquerda e para a direita quando atravessa uma larga rua você deve saber que este é o local em que um dia foi um vila cheia de campos de trigo, azeitonas e pomares de uva”¹⁴⁷.

O local apresentado na ilustração não é este narrado, mas Abdi traz elementos importantes da inospicidade do lugar, em que nenhum homem ou mulher aparece na cena, deixando a imagem composta por vegetação, árvores – como cactos, palmeiras ou tamareiras – no primeiro plano e longinquamente à esquerda, constituindo-se em grande escala desproporcionalmente em relação às construções do plano de fundo, delineados pela altura e por janelas triangulares. Ainda como elemento da natureza e em destaque encontra-se um sol redondo, grandioso.

Junto a esta narrativa, aparece outro trecho em o Sheikh dimensiona que houve uma fusão entre nomes e cidades, uma vez que muitas pessoas de diferentes localidades se encontravam ao fugir de suas cidades e vilas, como por exemplo “[...] Al-Ablani de Ablain, Al-Tamrawi de Tamra, Al-Kabati de Kabatia (...) É como se estivesse escrito nas pessoas para segurarem os nomes de suas cidades, então agora talvez escutemos sobre Al-Safadi de Safad, Al-Safouri de Safouria, Al-Kassairi e Al-Maalouli...”¹⁴⁸. A diversidade pelo local e a resistência ao desaparecimento, ainda que suas próprias vilas e cidades já não existem mais.

As próximas duas ilustrações persistem em demonstrar a relação com a terra natal, numa relação de mudança e resistência. A primeira ilustração foi produzida para a edição de janeiro de 1981, com o conto intitulado “Situando-se no espinheiro-alvar em Jalama”, e a segunda ilustração, produzida para a edição de fevereiro de 1981, com o conto intitulado “Uma noite em Illut”.

¹⁴⁷ Tradução livre do original: “If you see a pine tree and a pile of stones while you are looking to the left and the right side when you cross the long wide street you should know that this spot one day was a village full of wheat fields, olive and grape groves”. Traduzido do árabe por Maher Zalabawi em 2015.

¹⁴⁸ Tradução livre do original: “[...] Al-Ablani from Ablain, Altamrawi from Tamra, Al-Kabati from Kabatia (...) It’s like it was written on the people here to hold their city name, so now we may hear about Al-Safadi from Safad, Al-Safouri from Safouria, Al-Kasairi and Al-Maalouli...”. Traduzido do árabe por Maher Zalabawi em 2015.

وَمَا نَسِينَا..

بشماي نا بطور

الحلقة الثامنة - ميفي الجملة



لم يتصور الشيخ المشفق الوجه الذي نتحدث عنه،
ولم نتصور نحن، أن هذا الوطن ستحل فيه الغربة
الى درجة لا يصدقها الا من يعيش في كوكب آخر
كالعرب، حتى انك عندما تذكر اسم "الجملة" تبتعدك
الذاكرة الى تلك الرنزاة التي تحمل الرقم ٣ وذلك
الجلاد الذي يجعلك تحترق قبل أن تشغل السجارة
التي تحاول أن تنتفخ فيها غضبك عليهم وعلى الامام
" الذي اوصلتك لمثل ها لمواصل". لكن " الجملة"
بالنسبة لشيخنا هي ذكريات اخرى، حياة اخرى والم

على وجه انتقابات جبار واحد
من جماعة ابو كاسر وعاشات
نصوت لهم. واهنا عندنا نصدقهم

Imagem 69: Abed Abdi. Ilustração da revista Al-Jadid. Edição de Janeiro de 1981.



Imagem 70: Abed Abdi. Ilustração da revista Al-Jadid. Edição de Fevereiro de 1981.

Na primeira imagem, os traços mais marcantes são aqueles que borram a imagem, dando um aspecto sombrio e arruinado. Localizados à esquerda, encontram-se duas pessoas, que não apresentam muito detalhamento facial, mas corporalmente estendem eretos. Seus corpos parecem direcionar a um conjunto de construções que não se distinguem nitidamente, apresentam formas circulares em seu teto, e ao fundo da imagem é possível notar a presença de janelas e uma espécie de portal, talvez para a entrada da cidade ou do presídio, local ambientado na história de Natour. Muito distantemente ainda há uma árvore. Sobre Jalama, a narrativa espacializa o cenário:

Quando nós mencionamos o nome Jalama, nos volta à mente para a prisão que tem o número 3 e para o carcereiro que te queimaria antes de você acender um cigarro, mas Al-Jalama para nosso homem velho tem memórias diferentes, outra vida, e tipo diferente de dor (...) Então Al-Jalama é aquele lugar que pegam e levam árabes no meio da noite, rodeados por dezenas de soldados [...]"¹⁴⁹.

Já a história de Illut, correspondente à Imagem 70, ambienta a violência e a resistência de uma cidade que ainda não desapareceu, uma "[...] vila pequena, calma e triste que não foi apagada do nosso mapa [...]"¹⁵⁰, mas que possui uma aura de trauma onde "[...] você sente as almas das vítimas (...) você imagina que seus corpos ainda estão jogados nas terras, ou entre os arcos na praça Al-Zir"¹⁵¹. Abdi parece trazer essa dimensão à ilustração, retratando a vila de Illut como inabitada, apesar de sua existência palestina, representando uma sequência de corpos, em mesclas onduladas em preto e branco, como se compusessem uma espécie de barricada, acumulada, não retirada da cidade. Há outro corpo do lado desse agrupamento, que apresenta o mesmo tom da morte, estático. Ao fundo, um pedaço da cidade, detalhando somente o chão e o início das edificações, portas e janelas. Para os elementos do primeiro plano, sua representação pode indicar a entrada da cidade por portões ou estradas, embora não esteja visivelmente perceptível, uma vez que apresentam formas mais abstratas.

A última ilustração, do conto intitulado "O caderno", da edição de setembro de 1981 ressalta a discrepância de escalas, como é possível analisar na imagem a seguir:

¹⁴⁹ Tradução livre do original: "When we mentioned the name Jalama, we go back in mind to the jail that have the number 3 and to that jailer who would burn you before you light up a cigarette, but Al-Jalama to our old man was different memories, another life, and different type of pain (...) Then Al-Jalama is that place where they take Arabs in the middle of the night, surrounded by tens of soldiers [...]" Traduzido do árabe por Maher Zabalawi em 2015.

¹⁵⁰ Tradução livre do original: "[...] a small, calm, sad village which didn't get erased of our map [...]". Traduzido do árabe por Maher Zabalawi em 2015.

¹⁵¹ Tradução livre do original: "[...] you feel the souls of the victims (...) you imagine that their bodies were still thrown on the lands, or between the arcs in Al-Zir square". Traduzido do árabe por Maher Zabalawi em 2015.



Imagem 71: Abed Abdi. Ilustração da revista Al-Jadid. Edição de Setembro de 1981.

Utilizando tons de cinza, a parte central da imagem demonstra um agrupamento de pessoas, indistintas, movendo-se, algumas aparecem de lado e outras de costas ao espectador. É possível afirmar que apresentam-se como uma comunidade que parte de seu local, em consonância com todas as narrativas do Nakba de Natour, levam tudo consigo, inclusive a companhia de um cachorro retratado por Abdi. Em volta destas pessoas e quase as engolindo, está a monumentalidade do que parece ser a cidade ou vila, também sem muitos detalhes, mas com presença de algumas janelas e portas. Seria a cidade deixada para trás um grande local, ou o novo domínio modificaria a cidade de forma a não serem bem-

vindos os palestinos? Em um trecho da história de Natour, novamente está explícita a relação com a mudança: “tudo mudou desde aquele dia, a longa costa tornou-se repleta de edificações altas que escondem o mar, e muita poluição que vem da companhia de eletricidade, ele olhou para esta como se quisesse tirar a companhia dali”¹⁵². E em seguida, segue a nostalgia deste local, “ele continuou a falar sobre as fazendas e as melancias... ele falou delas como se ainda existissem”¹⁵³.

O destaque desta história está, porém, no caderno de notas, material com o qual o Sheikh se prende firmemente, para relatar suas histórias, suas experiências, e Abdi dá destaque a este elemento em sua ilustração, ao escrever em árabe com uma letra estilizada, em preto e com espessura, o termo “bloco de notas”. Se o homem velho compila, este torna-se o grande porta-voz testemunhal ‘daquele dia’, e dos que se seguiram, dos tempos de expulsão palestina. Não há apagamento, há luta por memória, e Natour e Abdi, junto ao projeto da revista Al-Ittihad promovem isto através de uma figura empática como o Sheikh.

3.3 Construção de Identidades (e os Intelectuais)

Como um elemento transversal traçado ao longo da narrativa desta pesquisa, as propostas do jornal, e mais especificamente, de uma revista literária traz em si um debate acerca dos construtores de elementos primordiais de um povo. Este papel pode ser atribuído para Abed Abdi e Natour, com o projeto do *Wa ma nasima*, uma vez que houve uma proposta sólida de construção dessas histórias, com propósito e finalidades, não neutras e não sem consequências – no âmbito da cultura e da política. Segundo Jean-François Sirinelli (2003), os campos de formação e atuação dos intelectuais são de caráter polissêmico, tanto pela diversidade de atuação quanto pelas definições dadas pelo campo acadêmico. Ao atentar a essas questões, Sirinelli propõe pensar em algo característico dos intelectuais, as estruturas elementares de sociabilidade (2003, p. 248), a qual se define por estreitamento de laços, em um mundo pequeno, como no caso, nas esferas de revistas. Aproximando esta dimensão à revista Al-Jadid e aos sujeitos envolvidos, especialmente Abdi, podemos afirmar que as revistas são “[...] um observatório de primeiro plano da sociabilidade de microcosmos

¹⁵² Tradução livre do original: “Everything has changed since that day, the long coast has become full of high buildings which hide the sea, and a lot of pollution that comes from the electric company, he looked at it like he wanted to take that company off”. Traduzido do árabe por Maher Zabalawi em 2015.

¹⁵³ Tradução livre do original: “He continued talking about the farms and watermelon... he spoke about it like it’s still exist”. Traduzido do árabe por Maher Zabalawi em 2015.

intelectuais, elas são aliás um lugar precioso para a análise do movimento das ideias” (SIRINELLI, 2003, p. 249). Movimento este perceptível através do histórico de criação da revista, sua ligação com o jornal Al-Ittihad, fundamentalmente através dos atores envolvidos e de suas ações – nem sempre convergentes – políticas.

É possível inferir que a vinculação política da revista, além de partidária, teve forte ligação com o projeto de nação, outro tema que perpassa visivelmente como um elemento fundamental na vida palestina, tanto em seu cotidiano quanto nos debates mais aprofundados, de âmbito intelectualizado. Como, por exemplo, a produção de Ali Dessouki (1973), em que o teórico propõe uma reflexão sobre os intelectuais em relação ao Nakba, isto é, as correntes que surgiram para explicar este acontecimento. O já citado historiador Zurayq, segundo Dessouki, pertenceu ao grupo que propôs uma explicação “liberal-secular”, atribuindo a necessidade de modernizar o Mundo Árabe e secularizar a sociedade. As outras duas explicações, “islâmica” e “socialista revolucionária”, explicam, respectivamente, que a sociedade se distanciou do Islamismo fundante, da sociedade tradicional, mostrando a derrota do liberalismo, enquanto a última corrente insistia na necessidade de um líder e uma revolução completa, capaz de quebrar com os valores da sociedade tradicional (DESSOUKI, 1974). Ainda que seja necessário problematizar a atualidade desta divisão, apresenta-se como um exemplo das reflexões de intelectuais que se propuseram a pensar como o Nakba afetou a Palestina em um nível mais amplo, pensando a nação em termos globais – e sua relação com o Mundo Árabe, e questões como economia e religião. O recorte temporal de Abdi está inserido também na produção deste artigo publicado por Dessouki, e mesmo não sendo possível afirmar em que grau essas divisões eram pensadas na sociedade, as produções do artista no periódico ambientam este mundo bipolar – liberal e socialista – a qual resulta num modo de conduzir a política e o futuro de maneira bem particular, e inerente ao período.

Mais contemporaneamente, o trabalho de Chrisoula Lionis (2015) parte de um recente acontecimento que ganhou destaque na mídia internacional, o caso do palestino Mohammad Asaf, vencedor do *Arab Idol*¹⁵⁴ dos países do Oriente Médio, o que ocasionou uma grande euforia para as pessoas palestinas, especialmente as de Gaza, região natal de Asaf. Traçando uma análise, é possível dizer que este acontecimento reforça a ideia de que há uma inseparável politização do indivíduo palestino, o que o torna potencialmente mais atuante, não necessariamente do modo “tradicionalmente intelectual”, mas direcionado a uma práxis. De

¹⁵⁴ Programa de televisão que mostra uma competição de cantores/as.

todo modo, segundo Lionis, essa característica (que poderia se atribuir como já identitária) do palestino é material fértil e preocupação central de artistas palestinos, uma vez que “talvez não surpreendentemente, esforços para desafiar este impulso tem envolvido desembaraçar o enquadramento das narrativas históricas do nacionalismo palestino e do conflito com Israel” (LIONIS, 2015, p. 71)¹⁵⁵. O sentido desenvolvido pelo teórico diz respeito ao uso da arte produzida por artistas palestinos por líderes no sentido de defenderem seu direito de existência, na qualidade de portadores de nacionalismo, ou seja, de uma história. Ainda, não por coincidência, muitos artistas participaram da política institucional, liderando partidos políticos, integrando algum corpo burocrático, ou mesmo eleitos políticos no Knesset, o parlamento israelense. No contexto estudado, de modo particular, sob o viés de um comunismo-nacionalista, as produções de Abdi reportam a esta afirmação de existência em seu contexto, a partir de Al-Ittihad e Al-Jadid.

Atualmente, poder-se-ia propor que a frase de Lionis acima citada seja atribuída para além do enquadramento do “nacionalismo clássico”, mas em toda complexidade contingencial de questionamento interno da sociedade palestina, não como modo de deslegitimar qualquer luta, mas como meio de dar visibilidade a outras questões marginalizadas. Ainda assim, está entranhado o sentido de *Palestinianess*, que pode ser entendido como *Palestinianidade*, a qual pode ser atribuída fundamentalmente pela resistência em existir. Ou no que cofirma Rashid Khalidi (1997) ao fato de que se tem retratado triunfos ou pelo menos a perseverança heróica frente a chances impossíveis (p. 195).

Para além do papel contestador do intelectual, Edward Said (1994), em seu livro intitulado *Representações de um intelectual*, dimensiona os elementos de ambiguidade com que se depara o pensador, uma vez que se encontra entre o local e o universal, entre a neutralidade e a ideologia e entre o público e o privado. Sobre esta última dimensão, Said afirma que existe “[...] uma complicada mistura entre os mundos privado e público, minha própria história, valores, escritos e posicionamentos enquanto derivações das minhas experiências, por um lado, e por outro, como esses entram no mundo social em que pessoas

¹⁵⁵ Tradução livre do original: “Perhaps not surprisingly, efforts to challenge this impulse have involved untangling the framing of historical narratives of Palestinian nationalism and the conflict with Israel” (LIONIS, 2015, p. 71).

debatem [...]” (p. 12)¹⁵⁶. E continua ao dizer que não existe um intelectual privado, pois uma vez que suas palavras estão publicadas, o indivíduo entra no mundo público (p. 12). Nesse sentido de representatividade, o teórico ainda ressalta a importância do intelectual em comunicar-se diferentemente perante as variações nacionais e religiosas por exemplo, compreendendo que como intelectuais há uma tarefa de comunicação intercultural, ainda que o contexto do indivíduo seja fundamental, como o próprio exemplifica a partir da língua falada – propondo que o intelectual não só usa a língua nacional pela familiaridade, mas também para atingir algo em específico (p. 13).

Com relação à dimensão política, Norberto Bobbio (1997) afirma que um grande problema está articulado à perda para a ideologia (mas no extremo contrário, a inutilidade de suas ideias por não serem politizadas), temática particularmente interessante no caso da relação entre os periódicos e ao pensamento comunista. Sobre este tópico, Said afirma que o intelectual deve permanecer entre a solidão e o alinhamento, entendendo que o mesmo deve fazer conexões que foram negadas, uma perspectiva que parece partir bastante do caso palestino, especialmente sobre as construções de narrativas históricas discutidas até aqui.

Uma publicação de Salman Natour (2012) acerca de questões da identidade pós-moderna palestina traz uma perspectiva interna de Israel, refletindo sobre a cultura e a identidade de seu povo e do outro, israelense. Para o romancista, o espaço dentro de Israel acarreta num confinamento que impede a liberdade da cultura, que por sua vez, procura outros espaços, segundo Natour, espaços palestinos, árabes e universais (p. 2). E continua ao afirmar que “A verdadeira luta que a cultura encontra Dentro é quebrar com o cerco imposto, o que por sua vez permitirá a atividade cultural a superar todo obstáculo não-cultural, incluindo política (como o medo de normalizar com o inimigo), burocracia, e marginalização”¹⁵⁷. É interessante como Natour retira a relação entre cultura e política, uma vez que, como tem sido observável, estas características parecem indissociáveis no desenvolvimento das artes na Palestina. Sua colocação pode ser no sentido de escancarar o problema vivido dentro de Israel, onde há uma clara fragmentação e inferiorização de habitantes árabes, e nesse sentido, quebrar essa diferença resultaria em um espaço de cultura não tão marginalizado. Ao mesmo tempo em que disserta sobre essa crítica ao espaço social israelense, o mesmo reforça os laços

¹⁵⁶ Tradução livre do original: “[...] complicated mix between the private and the public worlds, my own history, values, writings and positions as they derive from my experiences, on the one hand, and, on the other hand, how these enter into the social world where people debate [...]” (SAID, 1994, p. 12).

¹⁵⁷ Tradução livre do original: “The real battle that culture faces in the Inside is to break the siege imposed on it, which would in turn enable cultural activity to overcome all non-cultural obstacles, including politics (such as the fear of normalizing with the enemy), bureaucracy, and marginalization” (p. 2).

da cultura palestina sob uma dimensão fundamentalmente nacionalista: “de fato, a cultura Palestina deveria estar atenta a seu papel histórico em proteger o que resta da civilização palestina árabe na sua parte da pátria Árabe, especialmente considerando que a Palestina está na frente da luta Árabe contra o pensamento e prática Sionista” (NATOUR, 2012, p. 3)¹⁵⁸. E continua ao clamar a relação entre a cultura árabe e palestina, como uma forma de angariar o espaço universal: “Nesse sentido, a cultura palestina é um produto de uma sociedade com capacidade de criar uma distinção cultural que enriquece a cultura Árabe com sua produção, embora continua em necessidade constante do enriquecimento da cultura mãe (Árabe)¹⁵⁹.”

Diferente de uma visão de dentro de Israel, Said (1994) disserta sobre o intelectual na condição de exílio; para ele, constante movimento, inquieto, não pertencimento. O embate também ocorre no âmbito cultural, mas no sentido de pertencimento, uma vez que, segundo Said, sempre há uma dupla perspectiva, isto é, o cenário atual e o que foi deixado para trás. Essa digladição na opinião do teórico pode ser positiva, já que “intelectualmente isso significa que uma ideia ou uma experiência é sempre contraposta com a outra, nesse sentido fazendo ambas aparecerem as vezes em uma nova e imprevisível luz [...]”¹⁶⁰. E continua ao afirmar que “[...] dessa justaposição uma fica melhor, talvez uma ideia mais universal de se pensar, sobre direitos humanos em uma situação em comparação com a outra” (p. 60)¹⁶¹.

Os elementos traçados remetem constantemente a um pertencimento, uma identidade, temáticas transversais deste capítulo, bem como da pesquisa em um amplo aspecto. Se os intelectuais e pensadores tem como função, *grosso modo*, refletir sobre a realidade que os cercam, e agir buscando uma *práxis*, um exercício de sua função social, estes também carregam o potencial de criação, ponto de convergência com os artistas. O objetivo não fundamentou-se, necessariamente, em definir quais são ou não intelectuais, e nesta medida, inclui-se Abdi, mas de problematizar a produção do periódico analisado enquanto uma base de reflexão e criação de elementos que dão sentido à identidade palestina. Para isso, delineou-se uma narrativa ao longo do capítulo de modo a compreender a revista a partir da produção

¹⁵⁸ Tradução livre do original: “In fact, Palestinian culture should be aware of its historic role in protecting what remains of Palestinian Arab civilization in this part of the Arab homeland, especially given that Palestine is at the forefront of the Arab struggle against Zionist thought and practice” (p. 3).

¹⁵⁹ Tradução livre do original: “Therefore, Palestinian culture is what it is because it is the product of a society that has the capacity to create a distinct cultural assemblage that can enrich Arab culture with its production, albeit remaining in need of constant enrichment from the mother (Arab) culture” (p. 3).

¹⁶⁰ Tradução livre do original: “Intellectually this means that an idea or experience is always counter posed with another, therefore making them both appear in a sometimes new and unpredictable light [...] (SAID, 1994, p. 60)

¹⁶¹ Tradução livre do original: “[...] from that juxtaposition one gets a better, perhaps even more universal idea of how to think, say, about a human rights issue in one situation by comparison with another” (SAID, 1994, p. 60).

iconográfica de Abdi, amparada pelo texto de Natour, novamente sob a perspectiva da memória cultural, mas, aqui, ativando aspectos diferentes daqueles das charges, enaltecendo elementos da memória histórica – coletiva e individual e da ligação existencial com o território.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final desta incursão sobre um fragmento que compõe o grande campo da arte palestina, é possível direcionar uma série de caminhos para se seguir, bem como propor alguns elementos de reflexão que surgiram ao longo da narrativa. O objetivo do trabalho fundamentou-se a partir de um estudo de caso, materiais produzidos pelo artista palestino Abed Abdi para dois periódicos diferentes, o jornal Al-Ittihad e a revista literária Al-Jadid. Estas produções, no caso, charges e ilustrações, mostraram-se terreno fértil e um ponto de partida para a análise de um segmento da sociedade palestina-israelense nas décadas de 1970 e 1980, que se caracterizavam tanto por questões particulares, por serem “artistas” e “intelectuais”, quanto por demandas com maior grau de universalização, como o viés ideológico e a luta política atravessada em suas ações. Para tanto, distribuídas em três capítulos, se aprofundou temáticas que envolvem a categoria da Arte Palestina; a biografia de Abed Abdi, em relação aos seus contatos no exterior e em Israel e Palestina; a dinâmica do comunismo no Oriente Médio, em especial em Israel e Palestina, em relação ao mundo; aos vínculos, analisados em uma perspectiva histórica, dos periódicos Al-Ittihad e Al-Jadid com a política e uma base ideológica; análise das iconografias, atentando para as particularidades de sua constituição.

Em um amplo aspecto, pode-se constatar a relevância das publicações de periódicos, não somente circunscrita aos periódicos trabalhados nesta pesquisa, mas em se pensando no papel social cumprido por estes, enquanto produtores, transformadores e circuladores de ideias, mensagens, demandas e identidades. O teórico Khalidi (1997) afirma que a imprensa árabe teve papel central desde o começo do século XX, especificamente 1908, quando surgiram os primeiros jornais, que gradativamente contribuíram para uma visão acerca do sionismo, uma vez que “jornais informavam aos seus leitores não somente os detalhes diários do progresso da colonização (...) como também explicavam a eles os objetivos e a extensão do movimento sionista como um todo, algumas vezes de modo exagerado ou distorcido [...] (p. 121)¹⁶². Cabe complementar também que estas visões nem sempre foram unívocas e livres de contradições, uma vez que, como foi discutido, o Sionismo já foi visto pelo seu caráter revolucionário, sob a perspectiva da esquerda. Nesse contexto, as existências de Al-Ittihad e Al-Jadid não só apontam para uma historicidade do papel da imprensa na região, como

¹⁶² Tradução livre do original: “Newspapers informed their readers not only of the day-to-day details of the progress of colonization (...) but also explained to them the aims and extent of the Zionist movement as a whole, sometimes in an exaggerated or distorted fashion [...]” (KHALIDI, 1997, p. 121).

também reforçam os assuntos e discussões que envolviam profundamente os periódicos, especialmente à questão da colonização, tanto antes quanto posteriormente a criação do Estado de Israel, particularidade essencial para se compreender as produções materiais da região, como foi ambientado ao longo do trabalho.

Partindo de elementos destes periódicos, a espinha dorsal do trabalho constituiu-se a partir da abordagem da arte, onde podem-se detectar algumas raízes da arte dita palestina, bem como visualizar a pluralidade de realidades iconográficas a partir de artistas como Ismail Shammout, Naji al-Ali, Nabil Anani e outros, além de outras manifestações, como a música e a literatura.

Acerca do estado da arte palestina, é possível refletir sobre a sua existência, tida como uma função exclusivamente prática e social, uma “arte de resistência”, a qual é fundamentada através de crítica e arrebatada pela realidade – diversa – mas cruel em diversos níveis e sentidos, seja pela violência, pela ocupação ou pelo exílio. Este molde de produção artística tem uma historicidade, a qual tentam conectar desde antes do Nakba, com a resistência da ocupação britânica, sendo observado até hoje por artistas palestinos contemporâneos. Esta também já foi criticada, como afirma Nada Shabout (2007), por cristalizar a expressão pictórica palestina, resumida então por seu caráter “resistente”, marginalizando outros tipos de representação. Pode-se inferir que esta dialética existe no ambiente contemporâneo, em que é possível observar a co-existência de uma arte que remete à Palestina de luta, bem como manifestações que escancaram outras questões do sentido identitário, do íntimo e individual pertencer, e outras demandas, como o de ser mulher, por exemplo.

Nesse aspecto, a categorização como “arte de resistência” apresenta várias facetas: a) esta é uma expressão quase que espontânea do sujeito palestino que se manifesta, uma vez que este nasce no dilema da Questão Palestina e na violência deste longo período; b) partindo de Said (2012), existir enquanto “arte de resistência” é existir de alguma forma, fato muitas vezes despercebido, mas primordial para a luta palestina; c) construiu-se uma narrativa através disso, como forma de pertencimento, como uma nação em moldes tradicionais; d) é possível afirmar que há diferentes tipos de resistência, em que se percebe uma tendência atual de tratar questões individuais ao invés de uma luta marcadamente nacional tradicional, como é possível perceber através da iconografia de Ismail Shammout, por exemplo; e) por mais que exista um movimento de distanciamento desta “arte de resistência”, – e partir para trabalhar questões individuais e marginalizadas é um dos meios – a política em seu sentido geral não encontra-se dissociada da vivência das pessoas, e portanto, uma vez que o conflito não

encontra-se resolvido, os sujeitos expressam seus cotidianos e não somente um passado rememorado (como acontece com o Nakba, por exemplo), por isso a arte está atravessada por experiências, que muitas vezes caem na categoria de “arte de resistência”. Por estas e outras reflexões, o expressado por Natour (2012) diz tanto de uma identidade individual (viver em Israel) quanto de uma identidade palestina em seu sentido amplo – na sua perspectiva, muito enraizada na ideia de uma origem da arte palestina com a arte árabe, uma gênese, uma história para um povo. Contextualizando sua trajetória, uma historicidade, é importante perceber as nuances e as complexidades que envolvem em pensar a arte palestina.

Inserido nestas discussões, Abed Abdi apresenta uma arte plural, da qual aprofundou-se um viés público e marcadamente político. Foi possível observar, para além de características artísticas propriamente, as funções de suas produções, voltadas para dois projetos diferentes, com diálogo ideológico, este mais ou menos exacerbado. Para as charges, produções mais rapidamente realizadas e de cunho imediatista, diária, a função é evidentemente ressaltada, e não só Abdi as produziu, como corroborou com uma política defendida dentro de Israel, marcadamente de esquerda, contrária ao Sionismo. Devido ao modelo do periódico como um jornal, pode-se constatar que Abdi esteve comprometido não só com um trabalho a ser cumprido, mas com um projeto de futuro de Palestina, ressaltando o que de sua realidade não era correto, tolerado, a partir de crítica feitas às relações internas e externas. Estas relações foram elementos primordiais para a compreensão de sua realidade na década de 1970 especificamente, as forças políticas e o mundo da esquerda e da direita, do comunismo e do capitalismo.

Ao contrário do elemento instantâneo, as ilustrações de Abdi reportam a um projeto muito mais artístico “puramente”, não descomprometido com sua realidade, mas de forma a ressaltá-la através do passado. Para a revista Al-Jadid, o artista acionou um ponto fundante do pertencimento palestino, amparado pelas histórias de Natour, para ressaltar elementos recorrentes, como a violência e a presença de mulheres, dimensões retratadas dentro de um contexto e dentro da historicidade da arte palestina. Nesta ocasião, suas posições político-ideológicas não estiveram visivelmente empregadas em suas produções, mas sua postura diante da história e da memória palestina – suas, em grande medida – também são formas de compreender como arte e política se engendram. Pode-se, portanto, afirmar que as bases ideológicas dos periódicos eram sólidas por seu viés comunista, e que, no período, Abdi esteve afinado com este projeto de nação, exercendo seu papel enquanto artista e intelectual

comprometido com sua prática, expressando de formas diversas, a sua ideia de presente e futuro.

Longe de encontrar conclusões, a trajetória de Abdi ambienta novas discussões, inclusive sobre um Abdi contemporâneo, suas aspirações e posicionamentos políticos posteriormente à promessa e falha do socialismo no Oriente Médio e a queda da União Soviética. Do jornal e da revista, transbordam elementos para pesquisas futuras, dentre estes, outros elementos de arte, bem como as matérias escritas, outros sujeitos envolvidos com o processo de produção, os leitores desses periódicos e outros. Com a intenção de haver tateado alguma esfera desses materiais, buscou-se compreender as representações de uma complexa sociedade, de histórias palestinas ainda a serem esmiuçadas e problematizadas, procurando não só um conhecimento acadêmico, mas uma base para orientar a ação e o reconhecimento no contemporâneo.

CRONOLOGIA DA VIDA DE ABED ABDI E DOS PRINCIPAIS ACONTECIMENTOS NA PALESTINA/ISRAEL (1942-2015)

1942: Abed Abdi nasce em Haifa.

1943: Liga da Libertação Nacional (NLL) é criada.

1944: Criação dos jornais Al-Ittihad e Kol HaAm.

1947: Plano de Partilha das Organizações Unidas (ONU) é aprovado através da Resolução 181, que pretendia dividir o território em dois estados, um judaico e outro árabe, o primeiro com 53% da área total e o segundo, com 47%. Jerusalém seria território internacional. Este plano não foi aprovado.

1948: Início da Primeira Guerra Árabe-Israelense, com a criação do Estado de Israel em 14 de maio;

Em outubro, o Partido Comunista da Palestina (PCP) torna-se MAKI (*Hamiflagah Hakimunistit Hayisra'elit* / Partido Comunista de Israel);

Abdi é expulso de Haifa, torna-se refugiado e vai para o Líbano;

Início do governo de Ben-Gurion pelo MAPAI (*Mifleget Po'alei [Eretz] Yisra'el* / Partido dos trabalhadores [da terra] de Israel).

1951: Abdi tem autorização para retornar a Haifa.

1952: Nasser derruba o regime no Egito e instala uma Cúpula.

1954: Eleito Primeiro-Ministro Moshe Sharett pelo MAPAI.

1955: Ben-Gurion novamente Primeiro-Ministro de Israel pelo MAPAI.

1956: Nasser torna-se presidente no Egito;

Guerra do Suez ou a Segunda Guerra Árabe-Israelense: conflito envolvendo Egito, Israel, Inglaterra e França pelo controle do Canal de Suez, ponto estratégico do Mar Vermelho.

1958: Criação da UAR, União dos Estados Árabes (Egito e Síria).

1959: Criação do Al-Fatah (“Movimento de Libertação Nacional da Palestina”), organização política e militar fundada por, entre outros membros, Yassir Arafat.

1961: Fim da UAR.

1962: Abed Abdi é aceito na Associação de Artistas de Israel.

1963: Eleito Primeiro-Ministro Levi Eshkol pelo MAPAI.

1964: Abdi ganha bolsa para estudar em Dresden, na Alemanha Oriental;

Criação da Organização pela Libertação da Palestina (OLP), organização política e paramilitar.

1965: Divisão interna do MAKI, em que o grupo liderado pelo político Toubi transforma-se em RAKAH (*Hareshimah Hakomunistit Hehadashah* / A nova lista Comunista).

1967: Guerra dos Seis Dias ou Terceira Guerra Árabe-Israelense: conflito que envolveu Síria, Egito, Israel, Jordânia e Iraque, e consistiu-se como a maior resposta árabe à constituição do Estado de Israel, apesar do último ter vencer a guerra;

Resolução 242 da ONU, entre outras medidas, pediu a retirada de Israel dos territórios ocupados durante a Guerra dos Seis Dias.

1968: Batalha de Karameh, na Jordânia, envolvendo as forças de defesa israelenses contra a OLP e as Forças Armadas da Jordânia.

1969: Eleito Primeiro-Ministro Yigal Allon pelo Partido dos Trabalhadores;

Eleita Primeira-Ministra Golda Meir pelo Partido dos Trabalhadores.

1970: Setembro Negro: referido a Guerra Civil na Jordânia que envolveu a OLP e as Forças Armadas da Jordânia;

Nasser morre.

1972: Abdi retorna a Haifa, já empregado no jornal Al-Ittihad e na revista Al-Jadid;

Charges para o jornal Al-Ittihad;

Massacre de atletas israelenses nas Olimpíadas de Munique, na Alemanha.

1973: Crise do petróleo;

Guerra de Yom Kippur ou Quarta Guerra Árabe-Israelense, envolvendo Síria, Egito e Israel.

1974: Eleito Primeiro-Ministro Yitzhak Rabin pelo Partido dos Trabalhadores;

Yasser Arafat torna-se líder da OLP;

Sinai I (Acordos entre Egito e Israel).

1975: Guerra Civil no Líbano;

Sinai II (Acordos entre Egito e Israel);

1976: Dia da Terra (*Yom al-Ard/Land Day*).

1977: Eleito Primeiro-Ministro Menachem Begin pelo Likud (“União”);

Aliança de RAKAH com Hadash (“Frente Democrática de paz e igualdade”), partido político judeu-árabe de orientação socialista.

1978: Operação Litani, a primeira ofensiva das forças de defesas israelenses durante a Guerra Civil no Líbano.

1979: Acordos de paz Camp David entre Israel e Egito mediados pelos Estados Unidos.

1980: Abdi começa a produzir as ilustrações para a revista Al-Jadid.

1982: Término do projeto das ilustrações.

Massacre nos Campos de Refugiados de Sabra e Chatila, no Líbano.

1987-1993: Primeira Intifada, também chamada guerra das pedras, representou uma manifestação da população palestina contra a ocupação israelense.

1993: Acordos de Oslo, negociações entre Israel e Palestina, entre eles, dando autonomia limitada para a Autoridade Palestina, corpo político de autogoverno, de governar os territórios ocupados. Seguido do Tratado de Paz entre Israel e Jordânia.

2000-2005: Segunda Intifada.

2008: Abed Abdi recebe o prêmio de arte e design do Ministro de Cultura e Esporte de Israel.

2013: Exposição de Abdi intitulada “Secredos, desenhistas e identidades: lar para a minha irmã Lutfia, Campo de Refugiados de Yarmouk”, em homenagem a irmã que não pôde retornar para Haifa, permanecendo em campo de refugiados por mais de sessenta anos.

2014: Conflito Israel-Gaza, o maior ataque com morte de civis desde a Guerra árabe-israelense de 1967.

2015-2016: Exposição de Abdi e outros artistas intitulada “Casas árabes-palestinas em Haifa (1860-1930)”.

2016: Continua a residir em Haifa, com estúdio aberto para visitaçào.

MAPA DA PERDA DO TERRITÓRIO PALESTINO E CONSTITUIÇÃO DO ESTADO DE ISRAEL (1917-2012)

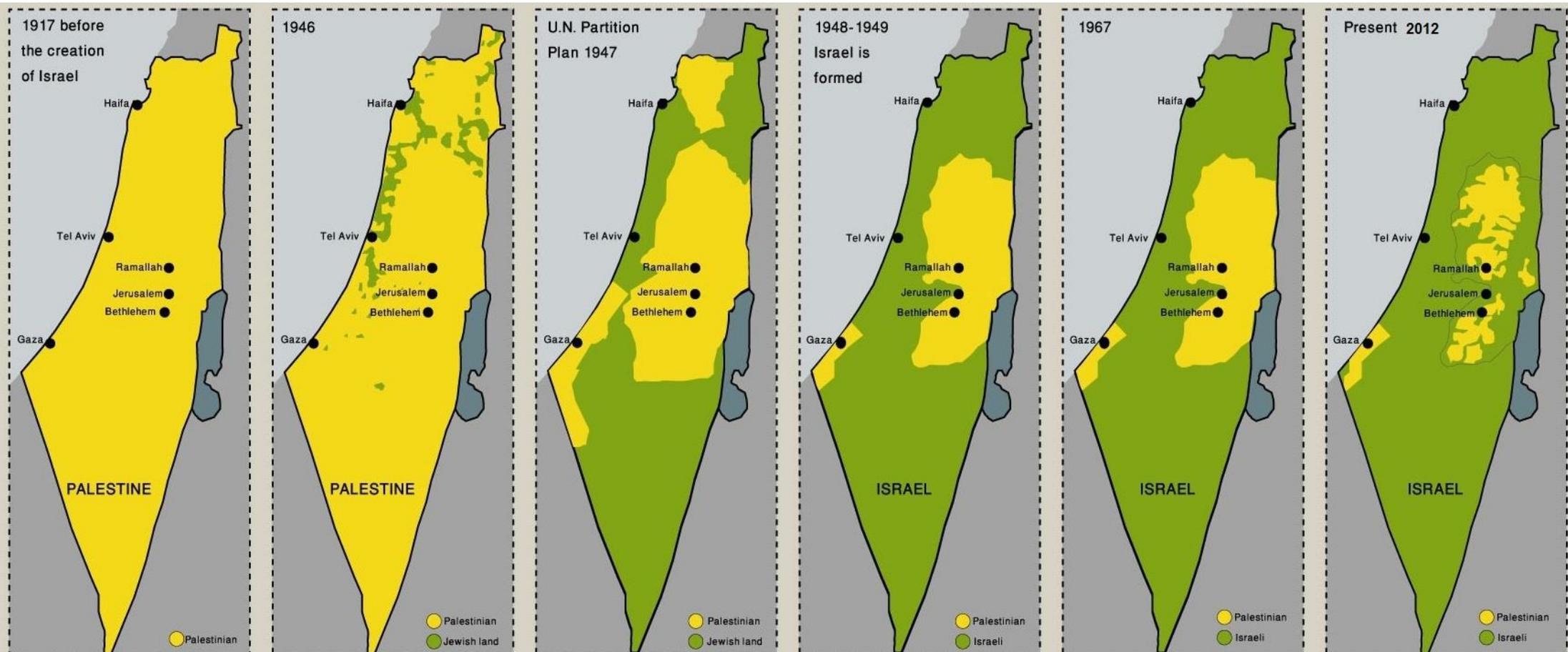


Imagem 72: Mapa da perda do território palestino e constituição do Estado de Israel. Adaptado de "Occupied Palestine" (2013) apud Foreign Ministry of Israel; IHR.org; unhcr.org; Reuters; jewishvirtuallibrary.com; unispal.un.org. Disponível em: <<https://occupiedpalestine.wordpress.com/2013/06/20/ethnic-cleansing-of-palestine-the-map/>>. Acesso: mai./2016.

REFERÊNCIAS (IMAGENS)

Imagem 0 (entre capítulos): Gershon Knispel. *Cruzada das Crianças*. 1962. Gravura. Disponível em: <<http://www.homembala.com.br/gershon/>>. Acesso: mar./2016.

Imagem 1: Abed Abdi. *Meu pai, e no fundo os palestinos em apuros em Haifa no dia 22 de abril de 1948 (My father, and in the background the plight of Palestinians from Haifa on the 22nd April 1948)*. 1988. Acrílico em Mazonite, 126 x 97 cm. Disponível em: <www.abedabdi.com>. Acesso: mar./2016.

Imagem 2: Abed Abdi. *Sem título (Untitled)*. 1967. Série: Refugiados. Disponível em: <www.abedabdi.com>. Acesso: mar./2016.

Imagem 3: Abed Abdi. *Dormindo no deserto (Sleeping in the desert)*. 1968. Série: Refugiados. Desenho a caneta-tinteiro. Disponível em: <www.abedabdi.com>. Acesso: mar./2016.

Imagem 4: Abed Abdi. *Sem título (Untitled)*. 1960. Série: Tributo a Haifa. Disponível em: <www.abedabdi.com>. Acesso: mar./2016.

Imagem 5: Abed Abdi. *Sem título (Untitled)*. Sem data. Série: Tributo a Haifa. Disponível em: <www.abedabdi.com>. Acesso: mar./2016.

Imagem 6: Abed Abdi. *A Barragem (The Dam)*. 1973. Desenho a caneta-tinteiro. Disponível em: ZVI, Tal Ben (org.). *Abed Abdi - 50 years of creation*. Rahash offset Haifa ltd., 2010.

Imagem 7: Abed Abdi. *Paisagem Selvagem (Wild Landscape)*. 1973. Desenho a caneta-tinteiro. Disponível em: ZVI, Tal Ben (org.). *Abed Abdi - 50 years of creation*. Rahash offset Haifa ltd., 2010.

Imagem 8: Gerhard Bondzin (diretor-artístico). *O caminho da bandeira vermelha (Der Weg der roten Fahne)*. 1969. Mural de vidro colorido e concreto. 30 x 10 m. Palácio da Cultura, Dresden, Alemanha. Disponível em: <http://www.waymarking.com/waymarks/WM6G3D_Der_Weg_der_roten_Fahne_Dresden_Germany>. Acesso: mar./2016.

Imagem 9: Lea Grundig. *Depois do trabalho na estrada (After Work on the Highway)*. 1936. Gravura a água forte no papel. 5.1 x 33.3 cm. Galerie St. Etienne, Nova Iorque, EUA. Disponível em: <<http://www.gseart.com/Artists-Gallery/Grundig-Lea/Artworks/Grundig-Lea-After-Work-On-The-Highway-147.php>>. Acesso: mar./2016.

Imagem 10: Lea Grundig. *Mães na Guerra (Mothers in War)*. 1941. Tinta no papel, 34.9 x 46 cm. Galerie St. Etienne, Nova Iorque, EUA. Disponível em: <<http://www.gseart.com/Artists-Gallery/Grundig-Lea/Artworks/Grundig-Lea-Mothers-In-War-5745.php>>. Acesso: mar./2016.

Imagem 11: Käthe Kollwitz. *Os pais da guerra* (Die Eltern Krieg). 1923. Xilogravura. 47.3 x 65.3 cm. Museu de Arte Moderna, Nova Iorque, EUA. Disponível em: <http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A3201&page_number=14&template_id=1&sort_order=1>. Acesso: mar./2016.

Imagem 12: Abed Abdi. *Sem título (Untitled)*. 1969. Série: Ecce Homo. Disponível em: <www.abedabdi.com>. Acesso: mar./2016.

Imagem 13: Abed Abdi; Gershon Knispel. *Monumento do Dia da Terra (Land Day Monument)*. 1977. Escultura de argila e alumínio. Sakhnin, Israel. Disponível em: <http://reflate1.rssing.com/chan-3131967/all_p74.html>. Acesso: mar./2016.

Imagem 14: *Para onde? (Where to)*. Ismail Shammout. 1954. Disponível em: <<http://ismail-shammout.com/>>. Acesso: mar./2016.

Imagem 15: Jornal Al-Ittihad. Primeira página da edição de 10 de janeiro de 1975. Acervo da Biblioteca Nacional de Israel.

Imagem 16: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981. Disponível em: <www.abedabdi.com>. Acesso: mar./2015.

Imagem 17: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981. Disponível em: <www.abedabdi.com>. Acesso: mar./2015.

Imagem 18: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981. Disponível em: <www.abedabdi.com>. Acesso: mar./2015.

Imagem 19: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981. Disponível em: <www.abedabdi.com>. Acesso: mar./2015.

Imagem 20: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981. Disponível em: <www.abedabdi.com>. Acesso: mar./2015.

Imagem 21: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981. Disponível em: <www.abedabdi.com>. Acesso: mar./2015.

Imagem 22: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981. Disponível em: <www.abedabdi.com>. Acesso: mar./2015.

Imagem 23: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981. Disponível em: <www.abedabdi.com>. Acesso: mar./2015.

Imagem 24: Naji Al-Ali. Charge sobre Henri Kissinger. 1974. Disponível em: ALI, Naji. *A child in Palestine*. London/New York: Verso, 2009.

Imagem 25: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981. Disponível em: <www.abedabdi.com>. Acesso: mar./2015.

Imagem 26: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981. Disponível em: <www.abedabdi.com>. Acesso: mar./2015.

Imagem 27: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981. Disponível em: <www.abedabdi.com>. Acesso: mar./2015.

Imagem 28: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981. Disponível em: <www.abedabdi.com>. Acesso: mar./2015.

Imagem 29: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981. Disponível em: <www.abedabdi.com>. Acesso: mar./2015.

Imagem 30: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981. Disponível em: <www.abedabdi.com>. Acesso: mar./2015.

Imagem 31: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981. Disponível em: <www.abedabdi.com>. Acesso: mar./2015.

Imagem 32: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981. Disponível em: <www.abedabdi.com>. Acesso: mar./2015.

Imagem 33: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981. Disponível em: <www.abedabdi.com>. Acesso: mar./2015.

Imagem 34: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981. Disponível em: <www.abedabdi.com>. Acesso: mar./2015.

Imagem 35: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981. Disponível em: <www.abedabdi.com>. Acesso: mar./2015.

Imagem 36: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981. Disponível em: <www.abedabdi.com>. Acesso: mar./2015.

Imagem 37: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981. Disponível em: <www.abedabdi.com>. Acesso: mar./2015.

Imagem 38: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981. Disponível em: <www.abedabdi.com>. Acesso: mar./2015.

Imagem 39: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981. Disponível em: <www.abedabdi.com>. Acesso: mar./2015.

Imagem 40: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981. Disponível em: <www.abedabdi.com>. Acesso: mar./2015.

Imagem 41: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981. Disponível em: <www.abedabdi.com>. Acesso: mar./2015.

Imagem 42: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981. Disponível em: <www.abedabdi.com>. Acesso: mar./2015.

Imagem 43: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981. Disponível em: <www.abedabdi.com>. Acesso: mar./2015.

Imagem 44: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981. Disponível em: <www.abedabdi.com>. Acesso: mar./2015.

Imagem 45: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981. Disponível em: <www.abedabdi.com>. Acesso: mar./2015.

Imagem 46: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981. Disponível em: <www.abedabdi.com>. Acesso: mar./2015.

Imagem 47: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981. Disponível em: <www.abedabdi.com>. Acesso: mar./2015.

Imagem 48: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981. Disponível em: <www.abedabdi.com>. Acesso: mar./2015.

Imagem 49: Abed Abdi. Charge produzida para o jornal Al-Ittihad. 1972-1981. Disponível em: <www.abedabdi.com>. Acesso: mar./2015.

Imagem 50: Revista Al-Jadid. Capa da edição de Maio de 1980. Disponível em: <<http://www.wa-ma-nasina.com/natour.html>>. Acesso: mar./2016.

Imagem 51: Revista Al-Jadid. Capa da edição de Agosto de 1981. Disponível em: <<http://www.wa-ma-nasina.com/natour.html>>. Acesso: mar./2016.

Imagem 52: Revista Al-Jadid. Capa da edição de Março de 1982. Disponível em: <<http://www.wa-ma-nasina.com/natour.html>>. Acesso: mar./2016.

Imagem 53: Abed Abdi. Ilustração da revista Al-Jadid. Edição de Março de 1981. Disponível em: <<http://www.wa-ma-nasina.com/natour.html>>. Acesso: mar./2016.

Imagem 54: Abed Abdi. Ilustração da revista Al-Jadid. Edição de Agosto de 1981. Disponível em: <<http://www.wa-ma-nasina.com/natour.html>>. Acesso: mar./2016.

Imagem 55: Abed Abdi. Ilustração da revista Al-Jadid. Edição de Abril/Maio de 1981. Disponível em: <<http://www.wa-ma-nasina.com/natour.html>>. Acesso: mar./2016.

Imagem 56: Abed Abdi. Ilustração da revista Al-Jadid. Edição de Junho/Julho de 1981. Disponível em: <<http://www.wa-ma-nasina.com/natour.html>>. Acesso: mar./2016.

Imagem 57: Abed Abdi. Ilustração da revista Al-Jadid. Edição de Outubro de 1981. Disponível em: <<http://www.wa-ma-nasina.com/natour.html>>. Acesso: mar./2016.

Imagem 58: Nabil Anani. *Maternidade (Motherhood)*. c. 1985. Óleo sobre tela. Disponível em: ANKORI, Gannit. *Palestinian Art*. California Press, 2006.

Imagem 59: Abdul Rahman al-Muzayen. *Palestina (Palestine)*. 1978. Óleo sobre tela. Disponível em: ANKORI, Gannit. *Palestinian Art*. California Press, 2006.

Imagem 60: Ismail Shammout. *O sonho do amanhã (The Dream of tomorrow)*. 1997-2000. Óleo sobre tela. 160 x 200 cm. Disponível em: <<http://ismail-shammout.com/>>. Acesso: mar./2016.

Imagem 61: Abed Abdi. Ilustração da revista Al-Jadid. Edição de Dezembro de 1981. Disponível em: <<http://www.wa-ma-nasina.com/natour.html>>. Acesso: mar./2016.

Imagem 62: Abed Abdi. Ilustração da revista Al-Jadid. Edição de Janeiro/Fevereiro de 1982. Disponível em: <<http://www.wa-ma-nasina.com/natour.html>>. Acesso: mar./2016.

Imagem 63: Abed Abdi. Ilustração da revista Al-Jadid. Edição de Março de 1982. Disponível em: <<http://www.wa-ma-nasina.com/natour.html>>. Acesso: mar./2016.

Imagem 64: Abed Abdi. Ilustração da revista Al-Jadid. Edição de Novembro de 1981. Disponível em: <<http://www.wa-ma-nasina.com/natour.html>>. Acesso: mar./2016.

Imagem 65: Mustafa al-Hallaj. *O Mártir (The Martyr)*. Sem data. Xilogravura. Disponível em: BOULLATA, Kamal. *Palestinian Art from 1850 to present*. Saqi: 2009.

Imagem 66: Ismail Shammout. *Guerreiro (Warrior)*. 1968. Óleo sobre tela. 50 x 70 cm. Disponível em: <<http://ismail-shammout.com/>>. Acesso: mar./2016..

Imagem 67: Abed Abdi. Ilustração da revista Al-Jadid. Edição de Dezembro de 1980. Disponível em: <<http://www.wa-ma-nasina.com/natour.html>>. Acesso: mar./2016.

Imagem 68: Abed Abdi. Ilustração da revista Al-Jadid. Edição de Novembro de 1980. Disponível em: <<http://www.wa-ma-nasina.com/natour.html>>. Acesso: mar./2016.

Imagem 69: Abed Abdi. Ilustração da revista Al-Jadid. Edição de Janeiro de 1981. Disponível em: <<http://www.wa-ma-nasina.com/natour.html>>. Acesso: mar./2016.

Imagem 70: Abed Abdi. Ilustração da revista Al-Jadid. Edição de Fevereiro de 1981. Disponível em: <<http://www.wa-ma-nasina.com/natour.html>>. Acesso: mar./2016.

Imagem 71: Abed Abdi. Ilustração da revista Al-Jadid. Edição de Setembro de 1981. Disponível em: <<http://www.wa-ma-nasina.com/natour.html>>. Acesso: mar./2016.

Imagem 72: Mapa da perda do território palestino e constituição do Estado de Israel. Adaptado de “Occupied Palestine” (2013) *apud* Foreign Ministry of Israel; IHR.org. unhcr.org; Reuters; jewishvirtuallibrary.com; unispal.un.org. Disponível em: <<https://occupiedpalestine.wordpress.com/2013/06/20/ethnic-cleansing-of-palestine-the-map/>>. Acesso: mai./2016.

REFERÊNCIAS

ABDI, Abed. *Site oficial do artista*. Disponível em: <<http://abedabdi.com/index.php/en/bio>>. Acesso: mar./2016.

_____. *Entrevista realizada por Eitan M. Altman com Abed Abdi*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CzmQNokv-Yo>>. Ano de entrevista: 2014. Acesso: mar./2016.

_____. *Entrevista realizada por Armon E. Azulay com Abed Abdi*. Ano da entrevista: 2010. In: AZULAY, Eli Armon. A visit do Abed Abdi's Studio: Muses from the Wadi. *Haaretz Newspaper*. Gallery Section, 24.09.2010. Disponível em: <<http://abedabdi.com/index.php/en/reviews/195-a-visit-to-abed-abdi-s-studio-muses-from-the-wadi>>. Acesso: mar./2016.

_____. *Entrevista realizada por Samia Halabi com Abed Abdi*. Ano da entrevista: 2012. In: HALABI, Samia. *Abed Abdi and the Liberation Art of Palestine*. 2012. Disponível em: <<http://abedabdi.com/index.php/en/reviews/203-abed-abdi-and-the-liberation-art-of-palestine>>. Acesso: mar./2016.

ABDI, Amir. *Abed Abdi/50 years of Creation: The wandering Museum in the works of the Artist Abed Abdi*. In: ZVI, Tal Ben (org.). *Abed Abdi – 50 years os creation*. Rahash offser Haifa lts, 2010. pp. 188-195.

ABRAHAM, Nicholas; TOROK, Maria. *The Shell and the kernel: renewals of psychoanalysis*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

AGUIAR, Flávio. *Imprensa Alternativa: Opinião, Movimento e Em Tempo*. In: MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania Regina de. *História da Imprensa no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008.

ALI, Khalid. *A child in Palestine – The Cartoons of Naji Al-Ali*. New York/London: Verso, 2009.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Ed. 70, 2005.

ANKORI, Gannit. *Palestinian Art*. California Press: 2006.

ASMANN, J.; CZAPLICKA, J. *Collective Memory and Cultural Identity*. *New German Critique*. n. 65, 1995, pp. 125-133.

AZULAY, Eli Armon. A visit do Abed Abdi's Studio: Muses from the Wadi. *Haaretz Newspaper*. Gallery Section, 24.09.2010. Disponível em: <<http://abedabdi.com/index.php/en/reviews/195-a-visit-to-abed-abdi-s-studio-muses-from-the-wadi>>. Acesso: mar./2016.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Editora Hucitec, 1987.

BARBOSA, Luciana Coelho. *Uma perspectiva sobre a identidade mexicana na obra de David Alfaro Siqueiros (1920-1959)*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2009.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BEININ, Joel. *Was the red flag flying there? Marxist politics and the Arab-Israeli conflict in Egypt and Israel, 1948-1965*. University of California Press, 1990.

BEHAR, Moshe; BENITE, Zvi Ben-Dor (orgs.). *Modern Middle Eastern Jewish Thought*. Brandeis University Press, 2013.

BERG, Nancy. *Exile from Exile: Israeli writers from Iraq*. State University of New York Press, 1996.

_____. *More and More Equal: the literary works of Sami Michael*. Lexington Books, 2005.

BERNSTEIN, Serge. Os Partidos. In: RÉMOND, René (org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

BOBBIO, Norbert. *Os intelectuais e o poder: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997.

BOULLATA, Kamal. *Palestinian Art: From 1850 to the present*. Saqi, 2009.

BUDEIRI, Musa. *The Palestine Communist Party: 1919-1948 Arab and Jew in the Struggle for Internationalism*. Chicago: Haymarket Books, 1979.

BUTLER, Judith. *Frames of war: When is life grievable?* Verso: London, 2009.

BRÜCKE MUSEUM. *The Artists' Association "Brücke"*. Disponível em: <<http://www.bruecke-museum.de/bridge.htm>>. Acesso: mar./2016.

CAYMAN, Charles. *After the Catastrophe: The Arabs in the State of Israel 1948-1950*. 1984.

CLEVELAND, W.; BUNTON, M. *A history of the Modern Middle East*. Westview Press: 2009.

CHAAIDAANI. *We have on this land that which makes life worth living*. Disponível em: <<https://chaaidaani.wordpress.com/2012/03/21/we-have-on-this-land-that-which-makes-life-worth-living-16-2/>>. Acesso: mar./2016.

CHARTIER, Roger (Org.) *Práticas de leitura*. Tradução de Cristiane Nascimento. São Paulo: Ed. Liberdade, 1996.

_____. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Tradução: Maria Manuela Galhardo. 2ªed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; Lisboa: Difel. 2002.

CHO, Grace M. *Haunting the Korean Diaspora: Shame, secrecy and the forgotten war*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

CRUZ, Heloísa de; PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha. Na oficina do historiador: conversas sobre história e imprensa. *Projeto História*, São Paulo, n.35, dez. 2007, pp. 253-270.

DAHER, Naji. Naji Daher's Selected Short Stories. In: LANG, Peter. *Three voices from Galilee*. New York: Peter Lang Publisher, 2010. pp. 85-91.

DARNTON, Robert. *O beijo do Lamourette: Mídia, Cultura e Revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DAS, Veena. *Life and words: violence and the descent into the ordinary*. University of California Press: Berkeley, Los Angeles, London, 2007.

DE LUCA, Tânia Regina. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla (org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2006.

DESSOUKI, Ali E. Hillal. Arab Intellectuals and Al-Nakba: The Search for Fundamentalism. *Middle Eastern Studies*, Vol. 9, No. 2 (Maio, 1973), pp. 187-195.

DIERS, M. Warburg and the Warburgian Tradition of Cultural History. *New German Critique*, n.65, Cultural History/Cultural Studies (Spring - Summer, 1995), pp. 59-73. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/488533>>. Acesso: set./2014.

DOSSE, François. *O Desafio Biográfico*. São Paulo: EDUSP, 2006.

DUARA, Prajensit. Historicizing National Identity, or Who Imagines What and Then. In: *Rescuing History from the Nation: Questioning narratives of Modern China*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

EMMETT, Chad M. *Beyond the Basilica: Christian and Muslims in Nazareth*. The University of Chicago, Geography Research Paper n. 237, 1995.

FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo*. São Paulo: Cosac & Naif, 1998.

FIGUEIREDO, Carolina Ferreira de. Construindo novos sentidos para os palestinos: narrativas visuais de Manal Deeb. *Fronteiras*. Florianópolis, n. 21, p. 27-48, 2013. Disponível em: <http://www.anpuh-sc.org.br/rev%20front%2021%20vers%20fin/f21%20art-doss2-carolina_ferreira_de_figueiredo.pdf>. Acesso: mar./2016.

_____. *Persistências e Ressignificações de Nakba: narrativas palestinas segundo as artes de Ismail Shammout, Abdel Tamam e Manal Deeb*. 2013. 103 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Bacharelado e Licenciatura em História) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2013. Disponível em: <<http://pergamumweb.udesc.br/dados-bu/00001a/00001a9d.pdf>>. Acesso: mar./2016.

FIORATTI, Gustavo. Pintor Gershon Knispel traz olhar sobre os conflitos do século 20. *Folha de São Paulo*, 20/11/2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/11/1373583-pintor-gershon-knispel-traz-olhar-sobre-conflitos-do-seculo-20.shtml>>. Acesso: mar./2016.

GATTAZ, André. *A guerra da Palestina: da criação do Estado de Israel à Nova Intifada*. São Paulo: Usina do livro, 2002.

GALERIE SAINT ETIENNE. *Lea Grundig*. Disponível em: <<http://www.gseart.com/Artists-Gallery/Grundig-Lea/Grundig-Lea-Biography.php>>. Acesso: mar./2016.

GHANEM, As'ad. *The Palestinian-Arab Minority in Israel, 1948-2000*. State University of New York Press: 2001.

GHANIM, Honaida. Poetics of Disaster: Nationalism, Gender, and Social Change Among Palestinian Poets in Israel After Nakba. *International Journal of Politics, Culture and Society*, Vol. 22, No. 1, Special Issue: The Culture of Conflict in Israel and Palestine (March, 2009), pp. 23-39.

GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. *Relações de força: história, retórica, prova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GOMBRICH, E. H. *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

_____. *Meditações sobre um cavalinho de pau*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

HAGAR ART GALLERY. Disponível em: <www.wa-ma-nasina.com>. Acesso: mar./2016.

HALABI, Samia. *Abed Abdi and the Liberation Art of Palestine*. 2012. Disponível em: <<http://abedabdi.com/index.php/en/reviews/203-abed-abdi-and-the-liberation-art-of-palestine>>. Acesso: mar./2016.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu (org. e trad.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-133.

HARVEY, David. *O novo imperialismo*. São Paulo: Editora Loyola, 2003.

HOURANI, Albert Habib. *Uma história dos povos árabes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ISRAEL RESOURCE REVIEW. Henry Kissinger, the real prime minister of Israel? Disponível em: <<http://israelbehindthenews.com/henry-kissinger-the-real-prime-minister-of-israel/2905/>>. Acesso: mar./2016.

JACOBSON, Abigail. Between National Liberation and Anti-colonial struggle: The National Liberation League in Palestine. *Crown Center for Middle East Studies*. Brandeis University: 2012.

KAUFFMAN, Ilana. *Arab National Communism in the Jewish State*. University Press of Florida, 1997.

KHALIDI, Rashid. *Palestinian Identity: the construction of modern national consciousness*. Columbia University Press, 1997.

KNAAK, Bianca; MOTTER, Talitha Bueno. A Matriz Socialista do Clube de Gravura de Porto Alegre: impressões figurativas. *Revista-Valise*, Porto Alegre, v. 2, n. 3, ano 2, julho de 2012.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*. Uberlândia, v. 8, n. 12, jan.-jun. 2006, pp. 97-115.

_____. Aproximações disciplinares: história, arte e imagem. *Anos 90*, Porto Alegre, v. 15, n. 28, dez. 2008, pp. 151-168.

KNESSET. *Knesset elections results*. Disponível em: <http://knesset.gov.il/description/eng/eng_mimshal_res.htm>. Acesso: mar./2016.

KNISPEL, Gershon. We are dreamers. In: ZVI, Tal Ben (org.). *Abed Abdi – 50 years os creation*. Rahash offser Haifa lts, 2010. pp. 185-186.

KUSCHNIR, Karina. A dimensão subjetiva do político: cultura política e antropologia da política. *Estudos Históricos*. 1999, pp. 229-250.

LEVY, Lital. *Poetic Trespass: writing between hebrew and arabic in Israel/Palestine*. Princeton University Press, 2014.

LIONIS, Chrisoula. Peasant, Revolutionary, Celebrity: the subversion of Popular Iconography in Contemporary Palestinian Art. *Middle East Journal of Culture and Communication*, n. 8, 2015, pp. 69-84.

LUSTICK, Ian. Stability in Deeply Divided Societies: Consociationalism versus Control. *World Politics*. 1979, pp. 325-344.

_____. *Arabs in the Jewish State: Israel's control of a National Minority*. Austin: University of Texas Press, 1980.

LUSTOSA, Isabel (org.). *Imprensa, história e literatura*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008.

MARTINS, C; PICCOLI, V.; TJABBES, P. *Impressões originais: a gravura desde o século XV*. Centro Cultural Banco do Brasil, 2007.

MAKHOUL, Bashir; HON, Gordon. *The origins of Palestinian art*. Liverpool University Press, 2013.

MATAR, Dina. *What it means to be Palestinian: stories of Palestinian peoplehood*. New York: I.B. Tauris, 2011.

MENESES, Ulpiano T. B. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, n. 45, 2003, pp. 11-36.

MICHAEL, Sami. The Newly Arrived Man of Letters. In: BEHAR, Moshe; BENITE, Zvi Ben-Dor (orgs.). *Modern Middle Eastern Jewish Thought*. Brandeis University Press, 2013.

MOMA. *Brücke*. Disponível em: <<http://www.moma.org/explore/collection/ge/styles/brucke>>. Acesso: mar./2016.

_____. *Der Blaue Reiter*. Disponível em: <<http://www.moma.org/explore/collection/ge/styles/blauereiter>>. Acesso: mar./2016.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Jango e o Golpe de 1964 na caricatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

NATIONAL LIBRARY OF ISRAEL. *Kol Ham newspaper*. Disponível em: <<http://web.nli.org.il/sites/JPress/English/Pages/kol-haam.aspx>>. Acesso: mar./2016.

NATOUR, Salman. The Culture of “the Inside”: The Post-Identity Question. *Jadal Issue*, n. 12, 2012, pp. 1-4.

NAPOLITANO, Marcos. A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica. *Temáticas*, Campinas, v. 19, n. 37/38, pp. 25-56, jan./dez. 2011.

NOFAL, Mamdouh. Reflections on Al-Nakba. *Journal of Palestine Studies*, Vol. 28, No. 1 (Autumn, 1998), pp. 5-35.

OCCUPIED PALESTINE. Disponível em: <<https://occupiedpalestine.wordpress.com/2013/06/20/ethnic-cleansing-of-palestine-the-map/>>. Acesso: mai./2016.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PAPPE, Ilan. *A history of Modern Palestine*. New York: Cambridge University Press, 2006.

PETRY, Michele Bete. *Caricatura, charges e cartuns: um estudo sobre as expressões gráficas de humor como fontes para a pesquisa em história*. Monografia apresentada à disciplina Orientação do Trabalho Monográfico, no Curso de História da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), 2008.

PITTA, Fernanda. Limites, impasses e passagens: a história da arte em Carlo Ginzburg. *Artcultura*, Uberlândia, v. 9, n. 15, jul.-dez. 2007, pp. 127-143.

POLLAK, M.. Memória e identidade social.. *Revista Estudos Históricos*, América do Norte, 5, jul. 1992. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080>>. Acesso: mar./2016.

RAMOS, Célia Maria Antonacci. Diálogos estéticos e contradições políticas da arte pós-colonial. *Anais do XIX Seminário de Iniciação Científica*. Florianópolis: UDESC, 2009.

RAMRAS-RAUCH, Gila. *The Arab in Israeli Literature*. Indiana University Press, 1989.

RÉMOND, René (org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

SACCO, Joe. Introdução. In: ALI, Khalid. *A child in Palestine – The Cartoons of Naji Al-Ali*. New York/London: Verso, 2009. pp. xvi-xix.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Beginnings – Intentions and Methods*. New York: Columbia University Press, 1979.

_____. *A questão Palestina*. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

_____. *Representations of the Intellectual: the 1993 Reith Lectures*. New York: Vintage Books, 1996.

SAND, Schlomo. *A invenção da terra de Israel: da terra santa à terra pátria*. São Paulo: Benvirá, 2014.

SILVA, Marco Antônio da. História: um lugar da caricatura. In: LUSTOSA, Isabel (org.). *Imprensa, história e literatura*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008.

SIMONE, Eliana de Sá Porto de. *Käthe Kollwitz*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

SIRINELLI, J. Os intelectuais. In: RÉMOND, René (org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

STROHM, Kiev. *Impossible Identification: contemporary art, politics and Palestinian in Israel*. Tese de Doutorado pela Universidade de Montreal, Departamento de Antropologia, 2012.

SZIR, Sandra. “O impessoal nós.” Colaboração material e intelectual na imprensa periódica ilustrada de caráter massivo. Buenos – 1900. In: SIMIONI, A.; OLIVEIRA, C.; ROUCHOU, J.; VELLOSO, M (orgs.). *Criações Compartilhadas: arte, literatura e ciências sociais*. Rio de Janeiro: MUAD, 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/Otz8c5>>. Acesso: mar./2016.

SOMEKH, Sasson. *Life after Baghdad: memoirs of an arab-jew in Israel, 1950-2000*. Sussex Academic Press, 2012.

SUFIAN, Sandy. Anatomy of the 1936-39 Revolt: Images of the Body in Political Cartoons of Mandatory Palestine. *Journal of Palestine Studies*, Vol. 27, N. 2, 2008, pp. 23-42.

SHABOUT, Nada M. *Modern Arab Art: formation of Arab Aesthetics*. University Press of Florida, 2007.

THE TIMES. Edição de 1972. Disponível em: <<https://news.google.com/newspapers?nid=1665&dat=19721107&id=QI1PAAAAIIBAJ&sjid=WCUeAAAAIIBAJ&pg=7025,652948&hl=pt-BR>>. Acesso: mar./2016.

TODD JR., James. *Social Realism*. Disponível em: <http://www.moma.org/collection_ge/details.php?theme_id=10195>. Acesso: mar./2016.

VELLOSO, Mônica P. Sensibilidades modernas: as revistas literárias e de humor no Rio da Primeira República. In: LUSTOSA, Isabel (org.). *Imprensa, história e literatura*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008.

WILLIAMS, Raymond. A Fração Bloomsbury. *Plural*; Sociologia, USP, São Paulo, n. 6, 1999, pp. 139-168.

WOOD, Paul. Realismos e Realidades. In: FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. pp. 250-335.

ZOGHBI, Pascal. *Arabic Graffiti*. Germany: From here to fame Publishing, 2011.

ZUREIK, Elia T. *The Palestinians in Israel: a study in internal colonialism*. London: Routledge & Kegan Paul, 1979.

ZVI, Tal Ben (org). *Abed Abdi – 50 years os creation*. Rahash offser Haifa lts, 2010.

ZVI, Tal Ben. Abed Abdi: “Wa Ma Nasima” (We have not forgotten). In: ZVI, Tal Ben (org.). *Abed Abdi – 50 years os creation*. Rahash offser Haifa lts, 2010b. pp. 197-223.