

# Al-Nakba, o exílio e o direito de retorno no grafite palestino

## Al-Nakba, exile and the right of return in palestinian graffiti

Vitoria Paschoal Baldin  
vitoria.baldin@unifesp.br

**Resumo:** O artigo busca apresentar e analisar os grafites produzidos nas regiões de Gaza e Cisjordânia que discutem e se relacionam com os eventos de 1948, conhecidos como *al-nakba* (a catástrofe) e com as demandas de retorno decorrentes destes eventos. A partir disso, objetiva-se evidenciar as relações estreitas estabelecidas entre essa produção cultural e as pautas sociopolíticas contemporâneas. Para tanto, partimos, inicialmente, de uma breve análise de *al-nakba* como um evento histórico e, a partir disso, observamos as produções de grafite contemporâneo e identificamos elementos e repertórios que conectam as demandas atuais com os acontecimentos de 1948. Nesse sentido, foram identificados signos centrais para a comunicação de mensagens politicamente ativas em torno dessas demandas.

**Palavras-chave:** *Al-nakba*. Grafite. Palestina. Handala.

**Abstract:** The article seeks to present and analyze the graffiti produced in the regions of Gaza and the West Bank that discuss and relate to the events of 1948, known as *al-nakba* (the catastrophe) and the demands for return arising from these events. From this, the objective is to highlight the close relations established between this cultural production and the socio-political agendas that extend to the present day. To this end, we started, initially, from a brief analysis of *al-nakba* as a historical event and, from that, we observed the contemporary graphite productions and identified elements and repertoires that connect the current demands with the events of 1948. In this sense, central signs for the communication of politically active messages around these demands were identified.

**Keywords:** *Al-nakba*. Graffiti. Palestine. Handala.

## Introdução

O fazer artístico se apresenta como um importante aspecto cultural que oferece ao sujeito voz e visibilidade para comunicar suas percepções individuais e coletivas de maneira a, muitas vezes, desprender-se do discurso midiático. Isto é, “a arte pode assumir diversos significados em suas várias dimensões, mas como conhecimento proporciona meios para a compreensão do pensamento e das expressões de uma cultura” (OTT, 1997, p. 111). Nesse sentido, ela é uma importante e significativa ferramenta comunicativa, especialmente por conta da importância e atenção que oferecemos a ela (OTT, 1997).

No caso do grafite, tais percepções são inseridas de forma concreta nesta mesma realidade que o gera, expandido os limites da comunicação para o mais simples passante, pois “as expressões nas paredes são deixadas sem censura atingindo seus diferentes públicos, apesar da intenção de alguns de abordar as autoridades” (JARBOU, 2011, p. 39. Tradução nossa). Dessa maneira, observar a cultura contemporânea dessas regiões através do grafite é, também, buscar compreender o homem e a sua realidade.

No presente trabalho objetiva-se observar o grafite palestino que tematiza momentos centrais no desenvolvimento identitário nacional: o exílio, estabelecido à partir de 1948. Em que os imaginários e discursos sobre a derrota e a luta são utilizados como base para significação e legitimação da luta presente, compondo uma parte significativa da narrativa nacional. Assim, contemporaneamente, diversos grafites têm tematizado essa experiência, relembando o evento e aplicando sobre ele suas demandas relativas ao direito de retorno.

Para tanto, partimos da revisão bibliográfica a respeito do evento histórico, analisando os impactos socioculturais e políticos do evento, bem como sua articulação para o desenvolvimento de uma identidade nacional centrada nessas experiências. Na sequência, realizou-se levantamento de grafites na região que mobilizassem esse evento em sua comunicação, analisando a forma pela qual os sujeitos e o espaço são representados e articulados ao exílio. E, por fim, outros elementos e signos associados a esse repertório, especialmente, aqueles ligados ao direito ao retorno foram examinados. Argumentamos, portanto, que o grafite é um importante meio comunicativo que tem sido utilizado como forma de rememoração desse passado, servindo, também, para a articulação visual das identidades nacionais gestadas nas novas gerações, negando o esquecimento.

## A catástrofe e suas consequências

Em 1947, a Grã-Bretanha decide entregar a resolução da disputa entre árabes e sionistas pela Palestina às Nações Unidas. A resolução 181, emitida pelas Nações Unidas, explicitava a decisão de dividir a Palestina em dois Estados — um judeu em quase 55% do território, e outro árabe em 45% da Palestina (CLEMESH, 2008) —, sendo responsável pela mudança drástica das orientações nacionalistas na Palestina. O governo britânico decidiu retirar-se da região em uma data fixa: 14 de maio de 1948. Pressupunha-se que a retirada britânica iminente forçaria as duas partes a chegarem a algum acordo.

Conforme Hourani (2006) aponta, a medida em que a intervenção britânica diminuía, a luta crescia. Nesse sentido, “o Mandato se desintegrou antes que as Nações Unidas pudessem chegar a uma conclusão sobre a melhor maneira de substituí-lo” (PAPPÉ, 2007, p. 182. Tradução nossa). Os judeus conquistaram ampla vantagem nesses conflitos, levando os países árabes vizinhos a intervir, instaurando uma guerra regional. Algumas horas após o fim do mandato, a comunidade sionista declara a independência do Estado de Israel — imediatamente reconhecido pelos Estados Unidos e pela Rússia.

A partir disso, forças egípcias, jordanianas, iraquianas, sírias e libanesas avançaram sobre as partes de maioria árabe do país. Esse processo é a base para a criação da mitologia fundacional de Israel, em que, supostamente, poucos judeus enfrentaram muitos árabes, como verdadeiros heróis nacionais (PAPPÉ, 2007). Israel ocupa a maior parte do país em quatro campanhas. O plano judeu consistia em dois objetivos: (1) tomar rápida e sistemicamente as instalações, militares e civis, deixadas pelos britânicos; (2) limpar o futuro Estado ao máximo da presença de palestinos (PAPPÉ, 2007). Conforme Grinberg aponta: “com um exército mais bem armado, o suporte do armamento tcheco e o aumento contínuo do contingente pessoal, por conta da chegada de imigrantes europeus, Israel levou a melhor” (2000, p. 109).

Conforme Rashid Khalidi (1997) argumenta, o quinze de maio de 1948 marcou o nascimento do Estado de Israel, mas também a derrota definitiva dos palestinos. A fundação do Estado de Israel, segundo Kamrava (2013), foi baseada em três princípios fundamentais: (1) o entendimento dos judeus como um povo distinto e possuidor de uma identidade única enquanto nação; (2) a necessidade da fundação dessa nação em um território específico, a Palestina; e (3) a necessidade de independência, territorial e jurídica, nos moldes de um país moderno.

Como Pappé (2007) aponta, nesse processo ocorreram muitos massacres e ações de violência com o objetivo de forçar a fuga dos palestinos. Várias das principais cidades palestinas, assim como diversas vilas satélites, são tomadas pelo exército israelense. A

população é dispersada e as propriedades confiscadas. Entretanto, essas ações não tinham caráter marginal, mas faziam parte de um plano estatal. Dois terços (HOURANI, 2006) da população árabe foge de suas casas e se torna refugiada em um dos países vizinhos. Esse deslocamento resultou em um expressivo aumento da concentração demográfica em regiões periféricas da Jordânia, Síria e Líbano. A qualidade de vida da população exilada passou a depender dos regimes dos países em que buscavam asilo. Cabe ressaltar que

os refugiados deixaram para trás casas, fazendas, negócios vários, contas em bancos, igrejas e mesquitas, cemitérios, para não mencionar as fazendas e equipamento agrícola. Vastas quantidades de propriedade pessoal e terras foram confiscadas pelo governo israelense. A sociedade árabe palestina girava em torno da atividade agrícola e a maior parte dos refugiados tinha os bens de família e economias de vida nesse setor: casas, campos, lavouras, rebanhos, ferramentas e capital em geral, ao qual hoje não têm nenhum acesso. Portanto, tornaram-se não apenas refugiados, mas refugiados destituídos de seus bens, incapacitados de restabelecer a vida inclusive no exílio. A amplitude e a dimensão dessas perdas foram economicamente catastróficas. (CLEMESH, 2008, p. 188)

Ou seja, “mais da metade dos quase 1,4 milhão de palestinos árabes havia sido expulsos da sua terra. Os que permaneceram foram reduzidos a uma pequena minoria no interior do recém-criado Estado de Israel” (CLEMESH, 2008, p. 175). A história oficial israelense defende que a população palestina que deixou suas terras fez isso instigada pelos países árabes vizinhos, entretanto

há décadas se comprovou que a população não deixou o país sob ordens da liderança nacional palestina, como dizia a história oficial de Israel. Hoje, a visão provavelmente mais difundida na historiografia israelense é a de que a fuga de metade da população palestina foi o inelutável “efeito colateral” da guerra árabe-israelense de 1948-49. (CLEMESH, 2008, p. 175).

No dia da declaração da independência de Israel 58 vilas palestinas desapareceram e na metade de maio de 1948 um terço da população palestina havia se tornado refugiada (PAPPÉ, 2007). Em 1950, os Palestinos que haviam fugido

viviam nos campos criados pela UNRWA (agência criada pela ONU em 1949 para tratar dos problemas palestinos refugiados da guerra), sem o direito de retornar às suas casas, nem de, à exceção da Jordânia, estabelecer residência nos países árabes vizinhos. Ao mesmo tempo, a Lei do Retorno, aprovada em 1950 pelo Parlamento de Israel, concede cidadania israelense a todos os judeus que desejem imigrar para o novo país, assim como aos 160 mil árabes palestinos que permaneceram em seus locais de origem. (GRINBERG, 2000, p. 109)

Mesmo os palestinos que deixaram suas casas, mas permaneceram no território de Israel, nunca tiveram permissão para voltar às suas casas. Essas propriedades foram demolidas ou entregues aos imigrantes judeus (CLEMESH, 2008). Apesar de, posteriormente, conquistarem direitos políticos e legais, essa população nunca foi reconhecida como plenamente parte da

comunidade nacional. Com o objetivo de criar um Estado Judaico, homogeneamente ou em sua maioria, buscou-se criar um estado de *apartheid* e, quanto possível, transferir a população local para outros territórios (FINKELSTEIN, 2005). Nesse sentido, “desde o início, o sionismo procurou utilizar a força para concretizar as aspirações nacionais” (GORNY, 1987 apud FINKELSTEIN, 2005, p. 16). O processo de instituição do Estado de Israel estava pautado nas forças armadas e na conquista territorial gradual (FINKELSTEIN, 2005; PAPPE, 2007). Assim, “o recurso à força não era circunstancial. Era ‘inerente’ ao objetivo de transformar a Palestina, com sua população de maioria esmagadoramente árabe, num Estado Judaico” (FINKELSTEIN, 2005, p. 198).

O governo israelense recusava-se a receber de volta qualquer quantidade de refugiados árabes, antigos moradores locais, por entender — assim como, os governos inglês e norte-americano — que essa população seria, inevitavelmente, absorvida nos países que haviam buscado asilo. Para impedir isso, o governo de Israel, ainda em 1948, instaurou uma política anti-repatriação que permitia a destruição ou invasão de toda casa palestina abandonada (PAPPÉ, 2007). Em 1950, o parlamento israelense aprovou uma legislação que permitia que o governo e o exército confiscassem as casas de interesse público judeu. Assim, Israel concentra seus esforços em receber o maior número possível de imigrantes judeus, tanto da Europa como, também, de outros países árabes, desejando que os recém-chegados se estabelecessem de forma rápida nas antigas propriedades palestinas.

Segundo Demant (2001), comunidades judaicas inteiras, profundamente tradicionalistas, passaram a imigrar em massa para Israel. A partir disso, o elemento socialista do sionismo passa a ser desenfatuado, de forma a agradar essa nova população que rapidamente se tornava maioria demográfica. Dessa forma, a aparente homogeneidade populacional e ideológica presente nas manifestações pré-estatais é fragmentada de forma definitiva pelos novos imigrantes. Nesse sentido, “apesar de a maioria dos então sionistas ter sido secular, o ‘novo judeu’ nacional que eles projetaram e se ocupavam em construir nunca pôde ser divorciado de sua origem religiosa” (DEMANT, 2001, p. 212). Entretanto, a comunidade judaica modelo propagada pelo Estado consistia na simulação do estilo de vida europeu, em que israelenses eram um povo moderno que ressurgiu graças à retomada da língua hebraica, do militarismo e da política de assentamentos (PAPPÉ, 2007). A coesão interna só é mantida, nesse momento, pelas ameaças externas apresentadas contra o Estado judeu e questões relativas à segurança passam a ser centrais. Assim, os assentamentos coletivistas da esquerda “pioneira” e suas instituições voluntárias partidárias (e tropas particulares) se tornaram alvo de ataques, mas o papel do exército como elemento integrador cresceu, e com ele um certo militarismo, uma glorificação do poder pelo poder, e uma diminuição da importância da diplomacia e de acordos como métodos para resolução de conflitos internacionais. (DEMANT, 2001, p. 214)

Segundo Pappé (2007), o exército israelense passou a ser um agente decisivo na estruturação das relações de Israel com o Oriente Médio. O nacionalismo israelense passa a ter um expressivo fator militarista, gerando a constante necessidade de vitórias e também de crescimento, ocasionando incentivos exponenciais ao alistamento de jovens. Baruch Kimmerling (apud STEIN; KUNTSMAN, 2015), um dos principais estudiosos sobre o militarismo israelense, utiliza-se dos conceitos de "militarismo civil" e "militarismo da mente" para descrever a orientação constante da nação de Israel para com a guerra. Para ele, o constante discurso sobre ameaças à segurança nacional legitima a permanente preparação para a guerra, perpetuando a infiltração de costumes e interesses militares na vida civil.

No início de 1949, a partir de uma série de armistícios entre os países árabes e Israel, criam-se fronteiras mais estáveis. Entretanto, nesse sentido, cabe ressaltar que “a história contemporânea dos palestinos tem uma data importante: 1948. Naquele ano, um país e seu povo desapareceram de mapas e dicionários” (SANBAR, 2001, p. 87 apud SOREK, 2011, p. 467). Segundo Hourani, 75% da Palestina foram incluídos em Israel. Na costa sul, uma pequena faixa de terra de Gaza até a fronteira egípcia foi submetida à administração do governo egípcio. Enquanto, os demais territórios foram anexados pela Jordânia. Jerusalém foi dividida entre Israel e a Jordânia.

A opinião pública nos países árabes passa a encarar os governos inglês e norte-americano como colaboradores dos sionistas e, portanto, alinhados com a política e com as situações decorrentes da formação de Israel. Ou seja, “para muitos, o sionismo era uma nova versão do colonialismo das grandes potências mundiais, e só uma união nacional árabe poderia libertá-los do domínio estrangeiro” (GRINBERG, 2000, p. 110). Assim,

o nacionalismo árabe, que se tornou “anti-imperialista” após 1920, tornou-se “revolucionário” após 1948. A guerra da Palestina demonstrou que os árabes, apesar de sua independência formal, permaneceram politicamente desunidos, militarmente fracos e economicamente subdesenvolvidos. O fracasso ainda pode ser atribuído ao imperialismo, e muito do pensamento nacionalista árabe foi direcionado para o desenho de imagens de uma conspiração global, que supostamente implantou Israel para assegurar o domínio contínuo do Ocidente sobre os árabes. (KRAMER, 1993, p. 184-185. Tradução nossa)

Conforme Kamrava, o surgimento dos estados soberanos na região a partir da década de 1940 altera as bases das relações Estado-sociedade nesses novos países. Além da necessidade de satisfazer as aspirações de sua população, ao lançar-se em um ambiente internacional competitivo, esses Estados precisaram criar as bases necessárias para um rápido

crescimento econômico e industrial. Nesse momento, o movimento ganha um novo impulso a partir das disputas da guerra fria. Isto é, esses países poderiam ganhar força internacional a partir da ideia de não alinhamento com as potências, objetivando criar uma frente comum dos países de “Terceiro Mundo,” em processo de desenvolvimento e pertencentes a ex-impérios coloniais, para exercer pressão política através da ação conjunta. Nesse sentido, apesar da importância do conflito com Israel na construção de um imaginário nacional, atender os refugiados do conflito ou reagir militarmente contra os israelenses acaba por ser uma necessidade secundária. Nesse sentido, o

nacionalismo palestino somente surgiu depois que as nações árabes falharam repetida e decisivamente em amparar seus irmãos palestinos, provocando um sentimento permanente de traição e isolamento entre os palestinos. Talvez o severo tratamento sofrido pelos refugiados palestinos na maioria dos países árabes foi para seu sentimento de identidade independente ainda mais significativo do que a *nakba* (a catastrófica destruição da sociedade palestina em 1948 por Israel). Mesmo assim, o pan-arabismo permanece uma força potencial. (DEMANT, 2001, p. 232)

Os eventos de 1948, nomeados pelos palestinos como *al-Nakba* — a catástrofe — mudaram significativamente o nacionalismo. Esses eventos representam a desintegração da sociedade, o fim das aspirações nacionais e o início de um processo apressado de destruição de suas terras e cultura (Sa'di, 2002 apud SOREK, 2011). Ela representa, posteriormente, um importante fator de coesão para o movimento nacional palestino, tendo em vista que essa foi uma experiência que atingiu todas as classes sociais. Isto é, “todos experimentaram o trauma coletivo e pessoal que consolidaram seus laços futuros como uma comunidade nacional, seu sentido de identidade centrado na pátria perdida” (PAPPÉ, 2007, p. 201. Tradução nossa).

### **As artes de rua que relembram o exílio**

Como apontamos anteriormente, 1948 e os eventos ocorridos a partir desta data são centrais na identidade nacional palestina. O êxodo forçado da população é extremamente representado e lembrado nas produções culturais palestinas de forma geral. Por conta disso, o tema do refúgio, a referida data e outros signos ligados a isso estão presentes em diversos grafites nas regiões de Gaza e da Cisjordânia. Esses murais são, portanto, lugares “para inscrever e comemorar a perda e a sobrevivência, para informar o mundo sobre a história palestina e para lembrar às gerações futuras de sua narrativa histórica” (LARKIN, 2014, p.

153. Tradução nossa).

O apelo desses grafites para a comunidade, de forma geral, decorre de sua capacidade de mobilizar respostas emocionais profundas, para a manutenção do nacionalismo e do ativismo palestino, através da produção de imagens facilmente reconhecidas e compreendidas por fazerem parte a história palestina compartilhada (LOVATT, 2010). A utilização de formas idílicas do estilo de vida palestino pré-1948 evoca os laços perdidos entre os palestinos e suas terras, com ênfase para a bonança supostamente encontrada nesse passado. Por conta disso, a diáspora é normalmente representada juntamente a signos sobre o direito de retorno.

Como na figura 1, observamos um grupo de pessoas com roupas tradicionais caminhando. Em primeiro plano, um homem carrega uma grande chave e uma sacola sobre os ombros. Ele é o único personagem com a face definida. As mulheres representadas usam *hijab*. Todas as pessoas usam roupas tradicionais e simples. Ao fundo, uma árvore seca e algumas casas compõem o cenário. Ainda na mesma composição, à esquerda da caminhada, um homem senta abaixo de uma árvore com seus galhos também sem folhas. As cores predominantes são o azul-turquesa, o bege-areia, marrom e verde oliva. Na mesma parede, há a pintura de uma grande chave em marrom e dourado, em estilo semelhante à que o homem carrega. Acima dela, está escrito 64. O fundo é azul-celeste. Dessa forma, o mural retrata a fuga palestina de suas terras ancestrais, principalmente, a mais expressiva, ocorrida em 1964, como destacado na pintura.

Ao lado, podemos ler: "Desenho do artista Jamil al-Qiq<sup>11</sup>" e "Programa al-Fakhura de Bolsas de Estudo", uma iniciativa que busca oferecer educação a jovens com o objetivo de desenvolver, profissional, moral e intelectualmente, a liderança para comunidades, empresas e a nação. Parece bastante significativo a associação de um mural sobre um evento central da identidade nacional com uma mensagem sobre um projeto focado no desenvolvimento de lideranças socialmente engajadas, como se a necessidade do programa se justificasse pelo panorama apontado no grafite

---

<sup>11</sup> 1 Apesar dessa indicação de autoria, não fomos capazes de localizar ou contatar o produtor.





**Figura 1:** Jamil al-Qiq, *Street Art* sobre a migração forçada, Rua Rimal, Gaza, registrado em 2013.  
**Fonte:** ROLSTON, 2014, p. 60



Figura 2: *Street Art* sobre o refúgio, Rua Rimal, Gaza, registrado em 2013.  
 Fonte: ROLSTON, 2014, p. 61

A perda territorial, como Olberg (2013) aponta, não se refere apenas à perda de suas casas, mas a complexidade da questão se deve a motivação étnica e religiosa dessa tomada, os novos usos dados ao terreno e o simbolismo da terra. A chave é um símbolo comumente utilizado para representar o desejo palestino de retornar para suas casas e terras (ROLSTON, 2014). Esse elemento é transmitido, enquanto material e símbolo, de geração em geração (LEHEC, 2017) e está ligada ao fato de que

a verdadeira chave da casa que não existe mais na aldeia que não existe mais [segue sendo guardada]. Como um velho, cujo pai foi despejado de sua casa durante a nakba, diz hoje: “Guardo a chave porque é uma lembrança e nunca esquecerei a porta a que pertence.” (ROLSTON, 2014, p. 59. Tradução nossa)

Portanto, o tema do exílio está intimamente ligado ao direito ao retorno na representação dos grafites na região. Isto é, essa é uma demanda pelo direito de retornar às casas perdidas ou ser compensado em conformidade. A aspiração pelo direito de retorno dos refugiados e de seus descendentes é, portanto, fortemente ligada ao símbolo da chave, mas, algumas vezes, também está relacionado aos documentos mantidos por algumas famílias como

prova da propriedade desses locais. Além disso, a produção cultural, de forma geral, está fortemente permeada por

uma mistura de símbolos que compunham as emoções de um povo reprimido: o humilde camponês (*fellah*) tornou-se uma figura ilustrada de cuja postura, expressão e localidade emanava a frustração do deslocamento; o cacto, o solo e as árvores se transformaram em seres vivos e respirantes que representavam os pais de quem os palestinos haviam sido arrancados. O fato de o povo de uma nação ser representado como camponês serve para apagar as distinções de classe, homogeneizar experiências do passado, articular as tradições da nação. Além disso, a percepção da proximidade dos camponeses à terra pelos nacionalistas permitiu-lhes fornecer a figura ideal nos discursos do nacionalismo territorial e nos discursos nacionais palestinos e israelenses conflitantes, que disputavam os direitos à mesma terra. (GANDOLFO, 2010, p. 49. Tradução nossa)

A figura 2, realizada na mesma rua que o grafite anterior, possui tema semelhante ao observado na figura 1. Em primeiro plano, no canto inferior esquerdo, uma mulher entrega uma grande chave a uma criança. Ela usa *hijab*. Suas roupas possuem tons sóbrios. Ao fundo, tendas em tons de verde-oliva. Uma árvore seca está à esquerda da composição. O céu é azul. A cena é um campo de refugiados típico das primeiras décadas da situação palestina. O tema do direito ao retorno, representado pela chave, novamente é mobilizado, com ênfase na passagem desse direito e da luta em relação a isso para seus descendentes.

Como Abourahme (2018) argumenta, o campo de refugiados passou a ocupar posição central no pensamento revolucionário e anticolonial palestino. Isto é, “os palestinos, dizia o discurso com frequência, não eram uma classe de trabalhadores e camponeses, mas uma classe de refugiados” (ABOURAHME, 2018, p. 34. Tradução nossa). Assim, na autoconsciência nacional, a figura de refugiado continua central no processo político e cultural. Nos romances, como o autor aponta, o campo concentra as unidades espaciais e temporais. De forma análoga, nesses grafites, o campo não é apenas um local, mas também a representação de tempo, um momento histórico que se prolonga até os dias atuais, do qual segue sendo base para o sofrimento e também as lutas palestinas. O campo é o local ao qual os palestinos passaram a habitar após sua expulsão, assim, ele marca a persistência da situação miserável iniciada em 1964. Entretanto, dificilmente o campo é associado a tal sofrimento, ele é efeito e não a causa. As cenas do campo, representam a situação e localização temporária que se prolonga em um presente suspenso. E, como no mural anterior, ligado ao rompimento com tal situação, através do retorno às suas terras ancestrais. A “imagem da viagem de volta ao futuro” (ABOURAHME, 2018), retornar às suas casas e poder reconstruir o futuro em seu modo de vida original, recuperar um local próprio, abandonando o vazio do exílio no passado, é enfatizada.

Entretanto, as barracas não são, necessariamente, representações do refúgio, mas, como na figura 3, elas podem ser uma referência ao estilo de vida beduíno. À direita do mural, a partir da fotografia de baixo, observamos uma oliveira. Algumas ferramentas agrícolas estão penduradas em seus galhos. Ao fundo há uma cidade. No centro da composição observamos uma tenda beduína e três palestinos trabalhando em um campo. Na direita, uma cidade em chamas. As cenas nostálgicas da vida tradicional palestina, do passado, são contrapostas à dor e ao sofrimento, representado pelas chamas que destroem a cidade. Dessa maneira, o grafite trabalha com dois sentimentos com relação à terra Palestina. Isto é, como Gandolfo (2010) aponta, o desejo de lembrar e preservar a memória do passado nacional, com suas colinas e pomares repletos de frutas, e a atual Palestina, carregada de dor e angústia. Assim, o mural é um testemunho das “queixas, aspirações, sonhos, sentimentos e emoções dos refugiados, tornando-os comuns, compartilhados por jovens e velhos” (GANDOLFO, 2010, p. 667. Tradução nossa).



**Figura 3:** Muhannad e Ayad, *Street Art*,  
Campo de refugiados al-'Aza,  
Cisjordânia.

**Fonte:** LOVATT, 2010, p. 23

A oliveira, bem como a chave, são signos comumente encontrados juntos às representações do êxodo. A árvore, assim como as laranjeiras, estão diretamente relacionadas às terras perdidas e a firmeza [*sumud*] nacional frente a isso. Essas árvores demoram, pelo menos, uma década para produzir frutos. Por conta disso, na tradição palestina, as oliveiras têm uma qualidade sagrada e são vistas como a extensão da família e da natureza ancestral (OLBERG, 2013).

Nesse sentido, como Sherwell (2006) aponta, o elemento do espaço original, anterior ao deslocamento, está sempre presente no processo de formação e articulação da identidade. A separação desse local, lembrado e representado, é normalmente entendido e representado como fonte da marginalidade. As iconografias buscam representar, assim, a relação histórica, original e eterna desse povo com à terra. Ou seja,

a paisagem da Palestina e sua representação está invariavelmente ligada à sua identidade, que produz inúmeras transformações e incongruências. Criar uma narrativa teleológica unificada a partir das representações da identidade e do lugares palestinos se revela desde o início como uma tentativa de se envolver com a experiência de fragmentação, perda e estranhamento. (SHERWELL, 2006, p.429. Tradução nossa)

Esses eventos também são referidos enquanto datas, normalmente, estabelecendo paralelos entre elas, a representação e novos eventos de violência que acometem essa população, como, por exemplo, a figura 4. No centro observamos a representação do mapa das fronteiras palestinas pré-1948 em vermelho. Sobre ele duas flores se enrolam e de suas pontas saem gotas de sangue. À esquerda do mapa, lê-se: “Uma flor não faz primavera,” um provérbio regional. Ao lado temos a figura do personagem Handala. Acima da composição há um arame farpado, em sua ponta esquerda escorrem duas gotas de sangue ao lado das datas 1948 e 2007.



**Figura 4:** O personagem Handala e o mapa da Palestina, Gaza, registrado em 2007

**Fonte:** KARL; ZOGHBI, 2011, p. 63

### **Elementos e repertórios da experiência palestina e do direito ao retorno**

O mapa das fronteiras palestinas pré-Nakba é um signo recorrente. Isto é, a identidade nacional palestina está apoiada nas fronteiras territoriais anteriores ao estabelecimento de Israel, assim, a fragmentação desse espaço passa a ser um símbolo da luta pela retomada da unidade perdida nos eventos traumáticos de 1948 e 1967. Além disso, o estabelecimento do paralelo entre 1948 e 2007 representa o imaginário de continuidade e repetição das violências iniciadas com o *al-Nakba*. Dessa maneira, “o *graffiti* é um espelho da actualidade, reflectindo o quotidiano de quem pinta” (CAMPOS, 2010, p. 246). Ou seja, apesar da utilização de temas e signos ligados às experiências do passado, eles são utilizados com contato direto com o presente. O grafite ainda carrega outro signo importante: Handala é, atualmente, um grande representante do direito do retorno palestino.

O personagem Handala, criado pelo cartunista palestino Najji al-Ali em 1969, passou a ser a representação da dor, dos desejos e do sentimento nacional palestino experimentados

desde o final do século XX. al-Ali se tornou refugiado quando tinha dez anos, ainda em 1948. Handala foi criado pelo cartunista baseado em sua própria experiência enquanto criança refugiada. Assim,

Handala é uma criança esfarrapada e suja, com cabelo espetado e despenteado, mas também orgulhoso e obstinado, resiste ao observar as calamidades que acontecem ao seu redor. Handala (a palavra em árabe significa uma fruta pequena e amarga) pode, portanto, ser vista como uma metáfora para o *sumud* palestino e árabe, bem como um alter-ego para o próprio al-Ali, que se recusou a esquecer sua experiência inicial durante todo sua carreira artística. (HAUGBOLLE, 2013, p. 231. Tradução nossa)

Ao longo de três décadas, o cartunista produziu mais de 40 mil trabalhos que, em sua maioria, satirizavam a política da região. Ele fez críticas aos líderes árabes e ocidentais, expôs a hipocrisia dos ricos e, especialmente, discutiu a situação palestina. Como Haugbolle (2013) aponta, Naji al-Ali pertence ao pequeno grupo de artistas com ampla e forte influência no pensamento árabe, tornando-se um ícone cultural. Nesse sentido, “seu trabalho fornece uma linguagem estética por meio da qual a memória histórica diversa do século XX árabe é articulada e negociada” (HAUGBOLLE, 2013, p. 232. Tradução nossa). Para a autora, a explicação do sucesso de suas produções se deve a sua sólida compreensão das retóricas e das demandas populares. Isto é, “Naji al-Ali cresceu com refugiados, falava a língua deles e era capaz de usar esse conhecimento incorporado em suas criações visuais” (HAUGBOLLE, 2013, p. 254. Tradução nossa). Dessa maneira, o autor pôde utilizar as representações da vida cotidiana e da cultura popular em suas produções, dialogando diretamente com a estética e os discursos subalternos.

Handala é o personagem mais popular do artista, um símbolo secular facilmente reconhecido da causa palestina (HAUGBOLLE, 2013). Na década de 1970, Haugbolle (2013) aponta, o personagem já passou a ser utilizado por estudantes universitários como um signo da identidade nacional, representado juntamente a outros símbolos como a bandeira e o mapa palestino pré-1948. Com o início da Primeira Intifada, alguns meses após a morte de al-Ali<sup>2</sup>, o cartunista passou a ser evocado como um mártir e Handala consolidou seu lugar como signo da resistência palestina.

Ainda hoje, diversos fãs utilizam dos novos meios de comunicação para lembrar e compartilhar as produções do cartunista, enfatizando a forma pela qual suas produções

---

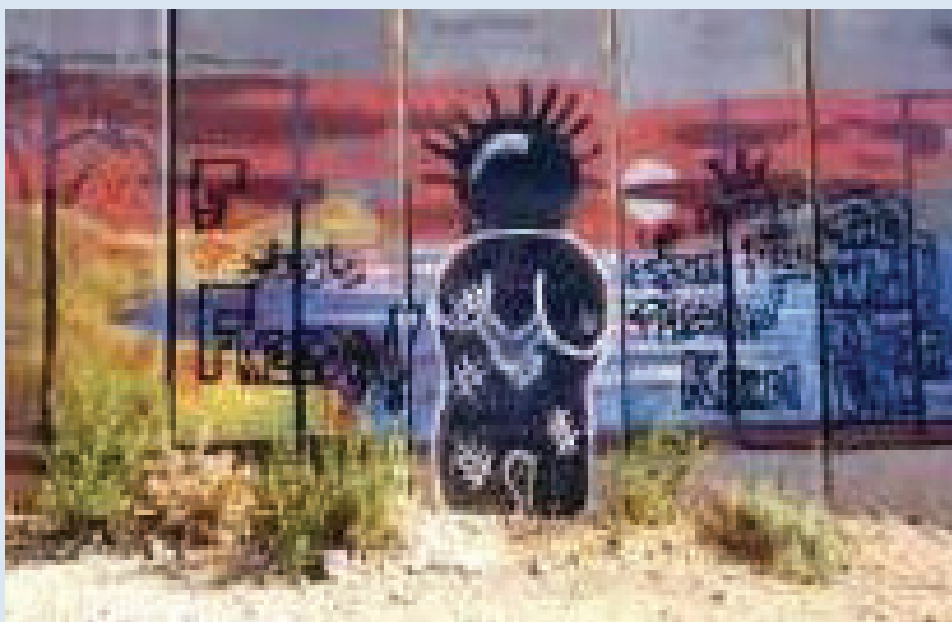
<sup>2</sup> O assassinato de al-Ali segue até hoje sem solução, amplamente atribuído a OLP ou a Israel. Sua morte prematura e de forma violenta foi essencial para a atribuição de sentido quase religioso às suas produções e sua vida (HAUGBOLLE, 2013).esquerda a bandeira catalã. Abaixo da bandeira está escrito LLIBERTAT, liberdade. A face do personagem está voltada para o azul, em referência a possibilidade de ver um céu sem a existência do Muro.



expuseram a brutalidade da ocupação israelense e o desamparo dos regimes árabes vizinhos. Dessa maneira, o personagem é hoje um símbolo internacionalmente conhecido de tal resistência, estampando desde chaveiros, amuletos e camisetas até logotipos de grupos políticos (HAUGBOLLE, 2013).

O grafite também faz parte desse processo, por conta disso, encontramos diversas representações do personagem são encontradas em paredes por toda região. Como Rocha e Eckert (2016) apontam, as cidades estão repletas de produções que se alimentam de lendas e tradições populares. Dessa forma, exatamente por ser uma expressão artística popular na região, o personagem também é apropriado nas comunicações públicas.

O personagem está desenhado em muitas paredes por toda Palestina, como símbolo do sofrimento e do estado de espera contínua por justiça. Por conta disso, diversas representações utilizam o personagem olhando para uma paisagem. Na figura 5, observamos Handala em sua posição típica: de costas para o espectador e os braços cruzados atrás do corpo. Ele volta seu olhar para uma paisagem composta por um horizonte avermelhado, o sol brilhante está parcialmente encoberto por nuvens, a água encontra alguns pequenos montes. Ao lado podemos ler, em inglês, liberdade. Já na figura 6, o personagem está no centro de um triângulo azul-celeste. As margens, angulares em preto, remetem à algo rachando. Ao redor do personagem há o contorno de outras pessoas em preto que erguem os braços e balançam bandeiras. Do lado direito temos a bandeira palestina e à



**Figura 5:** Handala olha para uma paisagem, Campo de refugiados de Aida, Cisjordânia.

**Fonte:** PARRY, 2011, p. 31





**Figura 6:** Handala olha para o Muro rachado, ao lado bandeiras palestinas e Catalã, Belém, Cisjordânia, registrado em 2019.

**Fonte:** Scene Arabia. Disponível em:

[https://scenearabia.com/Culture/ap\\_artheid-art-palestine-israel-graffiti-se\\_paration-wall-west-ban](https://scenearabia.com/Culture/ap_artheid-art-palestine-israel-graffiti-se_paration-wall-west-ban)

Handala representa, nesse sentido, a unificação da experiência. Como Larkin (2014) aponta, suas roupas são remendas em decorrência de sua situação de refugiado que perdeu tudo. Isto é, para além de afiliações políticas, vivências particulares e regionais, o exílio iniciado em 1948 une a todos. Em outra comunicação (figura 9) Handala aparece cercado de escritos. Lê-se: “Você é Fatah Ou Hamas Ou PFLP Ou Jihad? Que idiota você é? Eu sou palestino.” Essas inscrições a redor do personagem remetem a um diálogo estabelecido com o Handala que ao ser questionado sobre sua afiliação política, em que ele enfatiza a primazia de seu carácter palestino. Na figura 10, o personagem é representado próximo a alguns outros símbolos do direito ao retorno e da causa palestina: uma chave, fechaduras, um homem encarcerado, duas pessoas dando as mãos em sinal de apoio mútuo. Ainda nesse sentido, assim como nessa arte de rua, o personagem costuma aparecer associado a outros símbolos da identidade nacional, como a bandeira e o *keffiyeh*.



**Figura 7:** Handala ao lado da palavra Palestina, campo de refugiados de Askar, Nablus, Palestina, registrado em 2007.  
**Fonte:** ZOGHBI; KARL, 2011, p. 61



**Figura 8:** Handala sob o Muro, Cisjordânia, Registrado em 2010.  
**Fonte:** LOVATT, 2010, p. 61



**Figura 9:** Handala e perguntas sobre afiliação política, Gaza, Registrado em 2009.

**Fonte:** GAZA GRAFFITI (Book).

Disponível em:

<https://m.facebook.com/Gaza-Graffiti-117948874074/>



**Figura 10:** Handala em Gaza

**Fonte:** loralucero. Disponível em:

<https://loralucero.wordpress.com/2012/12/18/gaza-street-art-rocks/>

Diversas vezes, o personagem também é representado com referências a al-Ali,

ênfatizando o caráter de mártir exemplar desse. Na figura 11, lê-se: “De nosso sangue a nosso sangue é a fronteira da terra. Palestina é nossa terra. Palestina é nossa terra. Palestina é nossa terra. Palestina é nossa terra.” O personagem é representado duas vezes. Primeiramente, no canto superior direito Handala está caído morto, seu corpo forma uma diagonal para o canto superior esquerdo. Seus pés estão cobertos de sangue. Além disso, o personagem também aparece em menor escala no canto inferior esquerdo. Ele está ao lado de outro personagem de estatura semelhante, ambos estão de costas para o observador e erguem velas para cima. Ao lado um homem está caído com o lado frontal para baixo. Há em suas costas três furos que escorrem sangue. Ele tem as mãos para trás e está descalço. No canto inferior direito há três homens. Dois deles têm as mãos para trás e seu rosto está levemente direcionado para a direita, possibilitando que o espectador veja seu rosto. O homem mais a direita tem seu rosto totalmente direcionado para frente, uma de suas mãos está ao lado do corpo e a mão direita aponta para cima.



Figura 11: Handala e o mapa palestino, Campo de refugiados Dheisheh, fotografia de Alberto Campi, registrado em 2016  
Fonte: LEHEC, 2017

Como Jarbou (2017) aponta, as mãos de Handala nas costas, gesto repetido pelos dois homens à esquerda, são um símbolo de rejeição a todas as marés negativas presentes na Palestina, como o medo, a desesperança ou o sofrimento. Além disso, o fato do observador nunca ver o rosto do personagem “representa a esperança de que um dia ele se volte e nos mostre seu rosto, quando a Palestina for libertada” (JARBOU, 2017, p. 120. Tradução nossa). O grafite trabalha diretamente com o tema do refúgio. O mapa palestino, preenchido com a bandeira e o *kaffiyeh*, Handala e a morte representam a luta e a causa palestina. Assim como os escritos evidenciam, há a relação direta com a terra e o povo, morrer por ela faz parte da luta para retomar algo que seria seu por direito.



**Figura 12:** Handala e o *al-Nakba* em mural em Nazaré, Israel.

**Fonte:** GREIGAIR, 2017.

O mural acima (Figura 12) é outro exemplo da associação frequente entre a causa palestina, seus símbolos e Handala. O personagem aparece entre um mapa palestino pré-1948 e uma inscrição, em inglês, árabe e hebraico, que explica brevemente o *al-Nakba*. Lê-se:

no dia do *al-nakba* palestino em 15 de maio de 1948 mais de 780.000 palestinos foram forçados a sair de suas casas e suas terras. Mais de 500 vilas foram destruídas pelas forças sionistas. Mais de 50 massacres civis foram cometidos. Mais de 15.000 mártires. (Tradução nossa)



Figura 13: *Street art* sobre o direito de retorno, Gaza.

Fonte: loralucero. Disponível em:

<<https://loralucero.wordpress.com/2012/12/18/gaza-street-art-rocks/>>

Ao lado esquerdo uma forma em volta remete a um rosto. A direita uma pomba carrega um ramo de oliveira. À esquerda há uma chave. Todo o grafite é produzido nas cores nacionais: vermelho, verde, branco e preto. A utilização das datas, especialmente, 1948, são frequentemente escritas nas paredes, com o objetivo de lembrar os palestinos desses eventos. Mas, nesse caso, como a comunicação multilinguística denota, o objetivo também é divulgar esses eventos a um público externo, enfatizando a importância e o peso desses eventos para os palestinos<sup>3</sup>.

Os símbolos e mensagens relativas ao direito de retorno não aparecem somente em associação a Handala. O personagem faz parte de um repertório mais amplo sobre a causa palestina. Por conta disso, apesar de Handala aparecer em associação a esses elementos, eles podem, eventualmente, ser representados a partir de outras associações. Como na figura 13, em que uma porta atravessada verticalmente por uma chave se abre. Na base da chave há o número 64. Na porta temos a bandeira, entretanto, o branco é

<sup>3</sup> Ao produzir grafite, em determinado local e tempo, o autor não se dirige a todos de forma indistinta, há um grupo de destinatários previamente idealizados. A escolha do suporte enfatiza uma comunicação para a população local, estimulando a lembrança constante dessa pauta. Da mesma maneira, ao ser registrado e compartilhado nas redes sociais, o público idealizado ganha maior amplitude, especialmente, centrado na busca por apoio internacional a essas pautas. Assim, os imaginários de retorno, associados aos repertórios de memória e luta, comunicam, em simultâneo, para espectadores internos e externos, em que diferentes repertórios podem produzir diferentes níveis de apelo emocional para cada um deles.

recortado por arames farpados. Ao lado direito, lemos: “Nós vamos retornar.” À esquerda há o mapa palestino pré-*nakba* nas cores nacionais. Dessa maneira, apesar de Handala não fazer parte da composição, o tema do direito ao retorno, a incitação a movimentação sociopolítica em relação a isso estão evidentes.

Além disso, a utilização de palavras que denotam a certeza nesse futuro também é particularmente significativa no caráter argumentativo dessa arte de rua. De forma análoga, o grafite produzido por Monseieur Cana (Figura 14), em um estilo que articula caligrafia árabe e o estilo de *tag* norte-americano<sup>4</sup>, traz escrito nas cores vermelho e verde: “Nós vamos retornar”. Campos e Diógenes (2020) apontam que os grafites são capazes de despertar estados emocionais e são sistematicamente utilizados para isso. Portanto, podemos perceber que essas produções buscam incitar sentimentos nacionalistas nessas populações, lembrando a terra perdida e ao explorar imaginários de retorno a ela.



**Figura 14:** MONSEIEUR CANA, “Nós vamos retornar”, Campo de refugiados Al-Amari, Ramala, registrado em 2009.

**Fonte:** ZOGHBI; KARL, 2011, p. 149.

<sup>4</sup> Essa forma estética que associa elementos do grafite norte-americano e a caligrafia tradicional árabe é nomeada por alguns como calligraffiti (BRONELL, 2017).





**Figura 15:** Grafite sobre o direito ao retorno feito no Muro, Abu Dis, Cisjordânia, registrado em 2007.

**Fonte:** ZOGHBI; KARL, 2011, p. 58

Essa associação de palavras e simbolismos busca mobilizar sentimentos relativos ao nacionalismo e a coletividade por parte de seus espectadores como forma de incentivar a continuidade da luta palestina centrada na experiência da firmeza. Como na figura 15, em que está escrito: “O direito de retornar é um direito que nunca morrerá”. O grafite foi feito nas cores palestinas e de forma a referenciar essa bandeira nacional. Ao fundo, temos um rosto produzido nas cores preta e branca. A boca está aberta, em expressão de grito. Dessa maneira, o grafite associa a evocação do direito ao retorno, as expressões de sentimentos relativos à luta, a mobilização, mas também a dor e o sofrimento.

### **Considerações finais**

Esses grafites, portanto, se utilizam de diversos símbolos da tradição palestina na ressignificação do espaço e a ação criativa no campo político e ativista palestino. A centralidade do camponês e dos *fedayins* observadas em uma série de grafites, referenciam à vida tradicional, como as roupas tradicionais e as árvores, em uma postura de diálogo direto à tradição. Handala e a evocação do direito de retorno se insere no processo de incitação à permanência da luta pela reconquista da terra perdida. Alguns



símbolos a isso associados, entretanto, não se referem apenas ao direito do retorno, mas a manutenção da identidade nacional palestina apesar do exílio e da ocupação.

Essas comunicações também reforçam sentimentos e entendimentos de companheirismo e pertencimento. A identidade é, assim, concretizada através da combinação entre as narrativas nacionais e a memória do indivíduo, possibilitando que os indivíduos reformulem frequentemente suas identidades a partir dos elementos presentes na coletividade. As memórias e os discursos sobre o *al-Nakba* representam a desintegração da sociedade tradicional, atualmente idealizada. O uso simbólico das referências à 1948 conecta aspectos contemporâneos da vida cotidiana nesses locais, assim como auxilia nos imaginários a respeito da luta palestina contínua. Além disso, Handala, enquanto um símbolo secular da resistência, está presente em uma série de comunicações sobre o sofrimento e o constante estado de espera.

A chave, enquanto objeto e símbolo, e outros signos estão nesse panorama articulados à demanda de retornar às suas casas e terras. Tais elementos, provenientes da vida e da paisagem considerada original, são uma importante ferramenta para ancorar as identidades atuais e atravessá-las pela causa nacional. Esse processo também contribui para a disseminação de mensagens e informações da trajetória nacional compartilhada às novas gerações, relacionando passado e presente. Assim, ideias relativas à classe, gênero e mesmo religião passam a ser articuladas à experiência do exílio, central na narrativa e identidade nacional. O passado idealizado também oferece uma importante legitimação do presente, especialmente, nos processos de ativismo. As imagens desse passado também consolidam um imaginário de retorno, pautado em repertórios de um povo puro, original e tradicional como base de uma vida feliz e harmônica.

## Referências

ABOURAHME, Nasser. “Nothing to Lose but Our Tents”: The Camp, the Revolution, the Novel. In: **Journal of Palestine Studies**, California: University of California Press, v. 48, n.1, p. 33–46, 2018.

BRONELL, Katelyn M. **Murals for Hope: Lebanese Reconciliation through Youth Graffiti Art**. Dissertação (Mestrado em Artes) — Universidade do Kansas, 2017.

CAMPOS, Ricardo. **Por que pintamos a cidade?** Uma abordagem etnográfica do Graffiti Urbano. São Paulo: Fim de século, 2010.

CAMPOS, Ricardo; DIÓGENES, Glória. Apresentação - Dossiê: Cidade, imagem e emoções.

In: **Revista Brasileira de Sociologia da Emoção**, João Pessoa, v. 19, n. 55, p. 13–18, 2020.

CLEMESHA, Arlene E. Palestina, 1948-2008. 60 Anos de Desenraizamento e Desapropriação. In: **Tiraz**, São Paulo, v. 5, p. 167-189, 2008.

DEMANT, Peter. Identidades israelenses e palestinas: questões ideológicas. In: DUPAS, Gilberto; VIGEVANI, Tullo (org.). **Israel-Palestina: a construção da paz vista de uma perspectiva global**. São Paulo: Editora da UNESP, 2001.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Luiza Carvalho Da. Arte de rua, estética urbana: relato de uma experiência sensível em metrópole contemporânea. In: **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v. 47, n.1, p. 25–48, 2016.

FINKELSTEIN, Norman G. **Imagem e realidade no conflito Israel-Palestina**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2005.

GANDOLFO, K. Luisa. Representations of Conflict: Images of War, Resistance, and Identity in Palestinian Art. In: **Radical History Review**, Carolina do Norte, Duke University Press, v. 106, p. 47–69, 2010.

GAZA GRAFFITI (Book). Página do Livro de Mia Gröndahl. **Facebook**. Disponível em: <<https://m.facebook.com/Gaza-Graffiti-117948874074/>> Acesso em: 18 de Janeiro de 2021.

GREIGAIR, Mac Gawan. Nazareth's Mystery Mural as an Emblem of Palestinian Resistance. In: **Al Araby**, Londres, 02 de Novembro de 2017. Disponível em:  
em:  
<[https://www.alaraby.co.uk/english/indepth/2017/11/13/nazareths-mystery-mura s-an-emblem-of-palestinian-resistance.](https://www.alaraby.co.uk/english/indepth/2017/11/13/nazareths-mystery-mura-s-an-emblem-of-palestinian-resistance.)> Acesso em: 10 de Dezembro de 2020.

GRINBERG, Keila. O mundo árabe e as guerras árabe-israelenses. In: REIS FILHO, Daniel A. (org.) **O Século XX**. Vol. III. O tempo das dúvidas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 97–131.

HAUGBOLLE, Sune. Naji al-ali and the iconography of arab secularism. In: GRUBER, Christiane; HAUGBOLLE, Sune (org.). **Visual Culture in the Modern Middle East: Rhetoric of the image**. Indiana: Indiana University Press, 2013, p. 231–255.

HOURANI, Albert. **Uma história dos povos árabes**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2006.

JARBOU, Rana. Bahrain: The medium and the message. In: ZOGHBI, Pascal; KARL, Don (org.). **Arabic Graffiti**. Berlin: From Here to Fame, 2011. p. 47–49.

JARBOU, Rana. The Resistance Passed Through Here: Arabic Graffiti of Resistance, Before and After the Arab Uprisings. In: AWAD, Sarah H.; WAGONER, Brady (org.). **Street Art of Resistance**. Cham: Palgrave Macmillan, 2017, p. 113–153.

- KAMRAVA, Mehran. **The Modern Middle East** – A Political History Since the First World War. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 2013.
- KHALIDI, Rashid. **Palestinian identity: the construction of modern national consciousness**. New York: Columbia University Press, 1997.
- KRAMER, Martin. Arab Nationalism: Mistaken Identity. In: **Daedalus**, v.122, n. 3, 1993, p. 171–206.
- KUNTSMAN, Adi; STEIN, Rebecca L. **Digital Militarism: Israel's Occupation in the Social Media Age**. Stanford: Stanford University Press, California, 2015.
- LARKIN, Craig. Jerusalem's separation wall and global message board: graffiti, murals, and the art of sumud. In: **The Arab Studies Journal**, California: University of California Press, v. 22, n. 1, Special Issue: Cultures Of Resistance, p. 134–169, 2014.
- LEHEC, Clémence. Graffiti in Palestinian Refugee Camps: From palimpsest walls to public space. In: **Articulo-Journal of Urban Research**, Association Journal of Urban Research, v.15, 2017. Disponível em <https://journals.openedition.org/articulo/3399> Acesso em 04 de Junho de 2020.
- LOVATT, Hugh. **The Aesthetics of Space: West Bank Graffiti and Global Artists**. Dissertação (Mestrado em Artes). Culture and Society of the Near and Middle, East School of Oriental and African Studies, University of London, Londres, 2010.
- LUCERO, Lora A. Gaza street art rocks! In: **loralucero**, 18 de Dezembro de 2012. Disponível em: <https://loralucero.wordpress.com/2012/12/18/gaza-street-art-rocks/> Acesso em: 15 de Dezembro de 2020.
- OLBERG, Steven T. **Political graffiti on the west bank wall in Israel / Palestine**. New York: The Edwin Mellen Press, 2013.
- OTT, Robert William. Ensinando crítica nos museus. In: BARBOSA, Ana Mae (Org.). **Arte-educação: Leituras no subsolo**. São Paulo: Cortez, 1997.
- PAPPÉ, Ilan. **Historia de la Palestina moderna: un territorio, dos pueblos**. Madrid: AKAL, 2007.
- PARRY, William. **Against the Wall: The Art of Resistance in Palestine**. Illinois: Lawrence Hill Books, 2011.
- ROLSTON, Bill. Messages of allegiance and defiance: the murals of Gaza. In: **Race & Class**, Londres: Institute of Race Relations, v. 55, n. 4, p. 40–64, 2014.
- SHERWELL, Tina. Topographies of Identity, Soliloquies of Place. In: **Third Text**, Routledge, Taylor & Francis Group, v. 20, n. 3/4, p. 429–443, 2006. SOREK, Tamir. Calendars, Martyrs, and Palestinian Particularism under

British Rule. In: **Journal of Palestine Studies**, California: University of California Press, v. 43, n. 1, p. 6–18, 2013.

SOREK, Tamir. The Quest for Victory: Collective Memory and National Identification among the Arab-Palestinian Citizens of Israel. In: **Sociology**, Londres: British Sociological Association, v. 45, n.3, p. 464–479, 2011.

WRITER, Staff. Apartheid Art: The Stories Behind 14 Striking Pieces Of Graffiti On The West Bank Wall. In: **Scene Arabia**. 01 de Abril de 2019. Disponível em:

<<https://scenearabia.com/Culture/apartheid-art-palestine-israel-graffiti-separatio n-wall-west-ban>> Acesso em: 18 de Janeiro de 2021.

ZOGHBI, Pascal; KARL, Don. **Arabic Graffiti**. Berlin: From Here to Fame, 2011.