



OS SIGNOS DA CULTURA *POP* NO GRAFITE PALESTINO: CIRCULAÇÃO E ATIVISMO DIGITAL EM PERSPECTIVA

The signs of pop culture in Palestinian graffiti: circulation and digital activism in perspective

Vitória Paschoal Baldin^a

 <https://orcid.org/0000-0002-2487-9123>

E-mail: vitoria.pbaldin@gmail.com

^a Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, Pós-graduação em Ciências da Comunicação, São Paulo, SP, Brasil

DOSSIÊ

Radical History em Contextos Globais

RESUMO

No processo de ativismo palestino atual, as redes sociais são uma importante ferramenta para a circulação, disseminação e engajamento coletivo em torno de imagens que pautam as diversas demandas por autonomia estatal, com ênfase na necessidade da aplicação das normas propostas pelos Direitos Humanos nesses locais. Diversos grafites produzidos nos Territórios Palestinos Ocupados, especialmente na Cisjordânia, utilizaram-se de elementos provenientes do repertório da cultura *pop* norte-americana, dialogando diretamente com a estratégia de ativismo digital palestino. Essas expressões são aplicadas na arquitetura urbana, registradas e, estrategicamente, passam a circular no âmbito virtual, alcançando públicos transnacionais potencialmente amplos. Dessa forma, o presente estudo objetiva analisar as correlações entre o grafite e ativismo digital palestino, compreendendo a forma pela qual ele é utilizado idealizando alcançar e engajar o público internacional na causa nacional palestina. Para tanto, partiu-se do exame do panorama do ativismo digital, estabelecendo, a partir de um exemplo pontual, a observação da conexão entre o grafite e as plataformas digitais. Na sequência, descrevemos e analisamos os grafites que mobilizam os signos da cultura *pop*, enfatizando as formas pelas quais tais elementos são mobilizados de maneira associada à causa e demandas palestinas. Portanto, argumentamos que a utilização desses elementos nos grafites é estratégica, possibilitando que o público transnacional se relacione com as demandas palestinas a partir de seus próprios referenciais estéticos e discursivos.

PALAVRAS-CHAVE

Palestina. Grafite. Ativismo digital.

ABSTRACT

In the current Palestinian activism process, social networks are an important tool for the circulation, dissemination and collective engagement around images that guide the various demands for state autonomy, with an emphasis on the need to apply the norms proposed by Human Rights in these places. Several graffiti produced in the Occupied Palestinian Territories, especially in the West Bank, used elements from the North American pop culture repertoire, directly dialoguing with the Palestinian digital activism strategy. These expressions are applied in urban architecture, registered and, strategically, start to circulate in the virtual sphere, reaching potentially broad transnational audiences. Thus, this study aims to analyze the correlations between graffiti and Palestinian digital activism, understanding the way in which it is used, idealizing to reach and engage the international public in the Palestinian national cause. To do so, we started from an examination of the panorama of digital activism, establishing, from a specific example, the observation of the connection between graffiti and digital platforms. Next, we describe and analyze the graffiti that use the signs of pop culture, emphasizing the ways in which such elements are mobilized in association with the Palestinian cause and demands. Therefore, we argue that the use of these elements in graffiti is strategic, enabling the transnational public to relate to Palestinian demands from their own aesthetic and discursive references.

KEYWORDS

Palestine. Graffiti. Digital activism.

O erifica-se que, na última década, se produziu e ainda está se produzindo uma renovação nos estudos historiográficos acerca tanto do movimento anticlerical, grafite não é uma forma de manifestação política disponível apenas para o público local. O surgimento e a disseminação das novas tecnologias de comunicação possibilitaram mais conectividade e o desenvolvimento de um movimento de resistência virtual — nomeado, nesse contexto, por alguns como “Intifada virtual” ou “Intifada eletrônica” (LARKIN, 2014). Ou seja,

dispositivos baratos, como telefones celulares e câmeras digitais, juntamente com a disponibilidade da Internet, permitiu que os jovens registrassem e documentassem vários eventos nos Territórios Palestinos Ocupados — como marchas de protesto e a chegada de prisioneiros libertados ao campo de refugiados — e postassem fotos e vídeos para celular em sites de mídia social (ASTHANA; HAVANDJIAN, 2016, p. 108, tradução nossa).

O ativismo nas redes sociais, como Li e Prasad (2018) argumentam, se concentra nas formas de manutenção do engajamento e da conexão entre os participantes. A *internet* possibilita alcançar públicos que os meios tradicionais não permitiriam, ampliando a escuta de diferentes vozes, em sistemas amplos de participação e comunicação. A mídia social, assim, desempenha um papel importante na propagação da identidade e das reivindicações políticas palestinas. Os ativistas, por conta disso, precisam constantemente expandir e renovar suas estratégias e abordagens. Nesse contexto, “*hashtags*, fotos, vídeos e histórias criadas em um esforço para elucidar as experiências dos palestinos — que incluem, entre outras coisas, sua situação e resiliência” (LI; PRASAD, 2018, p. 10, tradução nossa). Dessa forma, os grafites são produzidos, organizados e transmitidos a públicos amplos e diversos através de *sites*, *blogs* e das redes sociais. Assim,

a tecnologia digital também deu origem a práticas que se tornaram moda entre os jovens artistas: herdadas de pôsteres políticos (uma tradição pictórica favorita dos pioneiros da arte Palestina), “pôsteres de guerra” inundaram os perfis do Facebook à medida que os eventos se desenrolaram: antiguerra, desenvolvimento da Internet e da mídia social na Palestina (SLITINE, 2018, p. 54-55, tradução nossa).

A *internet* e as novas tecnologias de comunicação permitem a geração de uma cultura visual que é, em simultâneo, local e global. A interconectividade (GRUBER; HAUGBOLLE, 2013) dos sistemas de produção e disseminação das imagens possibilita escalas cada vez mais amplas e mais rápidas. As redes sociais, repletas de representações visuais, “constroem esferas públicas virtuais” (GRUBER; HAUGBOLLE, 2013, p. xv, tradução nossa). As imagens circulam, se adaptam e são subvertidas, funcionando como ferramentas polissêmicas de comunicação. Assim, “a escolha da tecnologia digital nas práticas artísticas permite, assim, superar as limitações de circulação, ajudando a facilitar a difusão da arte fora do tempo e dos espaços convencionais” (SLITINE, 2018, p. 55, tradução nossa).

Nesse sentido, Toenjes (2014) argumenta que a maior parte da circulação dos grafites produzidos nos Territórios Palestinos Ocupados (TPO) decorre da ação de ativistas e artistas transnacionais. Isto é, a maioria dos registros ganham expressividade internacional ao ser compartilhadas e comentadas por ativistas, pesquisadores e jornalistas internacionais. Esses sujeitos exercem agência na forma pela qual essas imagens circulam, os contextos que são enquadrados e, também, são responsáveis por boa parte da

repercussão gerada. Assim, “o conteúdo, a circulação eletrônica e as identidades nacionais dos grafiteiros contribuem para que o próprio grafite se transnacionalize” (TOENJES, 2014, p. 58-59, tradução nossa). Dessa maneira,

no ciberespaço, no entanto, *graffitis* e murais adquirem uma nova semântica de significados à medida que são reaproveitados, reembalados e circulados através de limites espaciais e fronteiras dentro e fora dos TPO. [...] De fato, por meio de redes digitais, mídia social e práticas de *blog*, os jovens da IbdAA [projeto comunitário cultural da Cisjordânia] transgridem as fronteiras sociais e culturais para questionar a ocupação de suas terras por Israel e descentrar o poder da AP na Cisjordânia por meio de modos específicos de agência e resistência juvenil [...] (ASTHANA; HAVANDJIAN, 2016, p. 100, tradução nossa).

O grafite palestino circula por diversos circuitos internacionais de ativismo político, em que o Muro¹ e a arte se ligam à experiência da vida sob a ocupação. Diversas vezes os grafites são utilizados como forma de ilustrar o contexto político, se tornando símbolo internacional da luta Palestina. Assim, o movimento palestino passa a ter uma ligação direta com grafites produzidos, muitas vezes, por artistas internacionais, como Banksy, por conta da acessibilidade relacionada à utilização majoritária do inglês e de repertórios conhecidos pelo público ocidental.

Em decorrência, muitos grafites são pensados a partir dessa lógica. Isto é, feitos com o intuito *viralizar* ou se utilizando de repertórios *virais* na produção de imagens e mensagens na Palestina. Ou seja, o “público é a chave: um público global sobredetermina o conteúdo, a forma e a substância do que é reconhecido como representável” (GOULD, 2017, p. 25, tradução nossa). O grafite, ao se codificar em consonância com seu pretense público global, passou a constituir também uma voz pela causa palestina em contextos mais amplos. Entretanto, por conta disso, cada vez mais observamos os signos locais perdendo espaço, tendo em vista que “essas representações visuais são fortemente interpoladas pelas expectativas percebidas de uma esfera pública globalizada” (GOULD, 2017, p. 25, tradução nossa).

Entretanto, é essencial ressaltarmos que essa comunicação através das redes sociais não atinge apenas o público internacional, palestinos dos Territórios Ocupados² ou mesmo da diáspora partilham e alimentam essa cultura virtual, desenvolvendo a possibilidade de ativismo e de um nacionalismo transnacional. Ou seja,

para esses jovens, a Internet distribui ainda mais modos de compreensão nacionalista, usando imagens e folhetos, além das fronteiras. Longe de desestabilizar as identidades nacionais, suas práticas virtuais, sejam cotidianas ou contenciosas, animam seu “nacionalismo de longa distância”.

¹ René Backmann (2012) aponta que o emprego de certos termos, ou a recusa deles, revela diversas informações sobre seus interlocutores, especialmente nas maneiras pelas quais a barreira construída por Israel na Cisjordânia é referenciada. Nos documentos do Estado de Israel, a obra é uma “barreira de segurança”, reforçando o discurso que a construção faz parte das medidas defensivas destinadas a prevenir o “terror” palestino (COSKUN, 2007). Para os palestinos, é um “muro de anexação” ou um “muro de *apartheid*”. Para o presente trabalho, optamos pela referência a construção como “Muro”, em uma nomeação mas neutra, mas que ainda preserva a particularidade da construção, evidenciada pela utilização da letra maiúscula, no cenário contemporâneo.

² De maneira semelhante, utilizamos o termo “Territórios Ocupados” ou “Territórios Palestinos Ocupados (TPO)”, em referência aos para, apenas, Gaza e Cisjordânia — o que Pappé (2007) nomeia como Palestina política — tendo em vista a falta de soberania palestina em Jerusalém. Assim, em decorrência de sua utilização como um nome próprio, optamos pela utilização das letras maiúsculas.

A identidade nacional-política influencia a maioria das facetas de suas interações *online* e até afeta os domínios do romance e do jogo que são aparentemente separados dos política nacionalista. Os tropos nacionalistas do martírio e da nação antropomorfizada prevalecem em artefatos virtuais, e as referências a espaços, paisagens e geografias palestinas concretas são comuns no espaço efêmero e desterritorializado da Internet (KHALILI, 2005, p. 127, tradução nossa).

Essas conexões entre palestinos reforçam o imaginário nacionalista, enquanto intensificam o interesse dos palestinos da diáspora nas relações transfronteiriças estabelecidas com o território e a população desses locais. Assim, a *internet* é utilizada como local de relações e também de informação entre palestinos. Isto é, “fornece a eles a capacidade de rastrear histórias específicas e acessar fontes de notícias que fornecem análises e coberturas indisponíveis em outros lugares” (KHALILI, 2005, p. 131, tradução nossa). Essas comunicações, como Khalili (2005) argumenta, não objetivam descartar substituir as identidades políticas ou culturais não virtuais por outras, mas esforça-se para unificar as comunidades palestinas dispersas. Para isso, imagens e textos de carácter nacionalista preenchem esses locais, fornecendo uma base para o imaginário coletivo sobre a identidade nacional.

Diversos desses espaços virtuais também estão abertos para o público estrangeiro, com o uso sistemático do inglês, algumas páginas e perfis objetivam atingir o público internacional com suas mensagens. Ilustrações e imagens de expressões

de crueldade corporificada, de ferimentos e morte, e as contrastantes colagens digitais de crianças massacradas, tudo isso sublinha a perseguição e vitimização da nação. O posicionamento dialético do bem contra o mal e a reprodução simbólica das virtudes da inocência, do martírio juvenil e da proteção paterna são tropos de nacionalidades familiares (KHALILI, 2005, p. 138, tradução nossa).

O grafite também adentra a essa lógica. Ele igualmente denota a suposta oposição entre “Eles”, o Outro israelense, mal que utiliza de violência física, psicológica contra crianças e inocentes para atingir seus objetivos e “Nós”, aqueles que estão do lado do Bem e fazem a mobilização de forma não violenta e, mesmo assim, são reprimidos e perseguidos por isso.

O ATIVISMO DIGITAL

Apesar desse tropo possuir limitações, ele tem funcionado bem na criação e na disseminação do sentimento de solidariedade para com essa causa. Aqui não pretendemos fazer um juízo de valor sobre a validade ou não desse discurso, mas apontar o uso e o desenvolvimento estratégico dele por jovens palestinos através das redes sociais na tentativa de obtenção de apoio e, conseqüentemente, sucesso no desenvolvimento de um Estado Nacional Palestino eficiente que seja capaz de oferecer condições de vida mais digna a essa população.

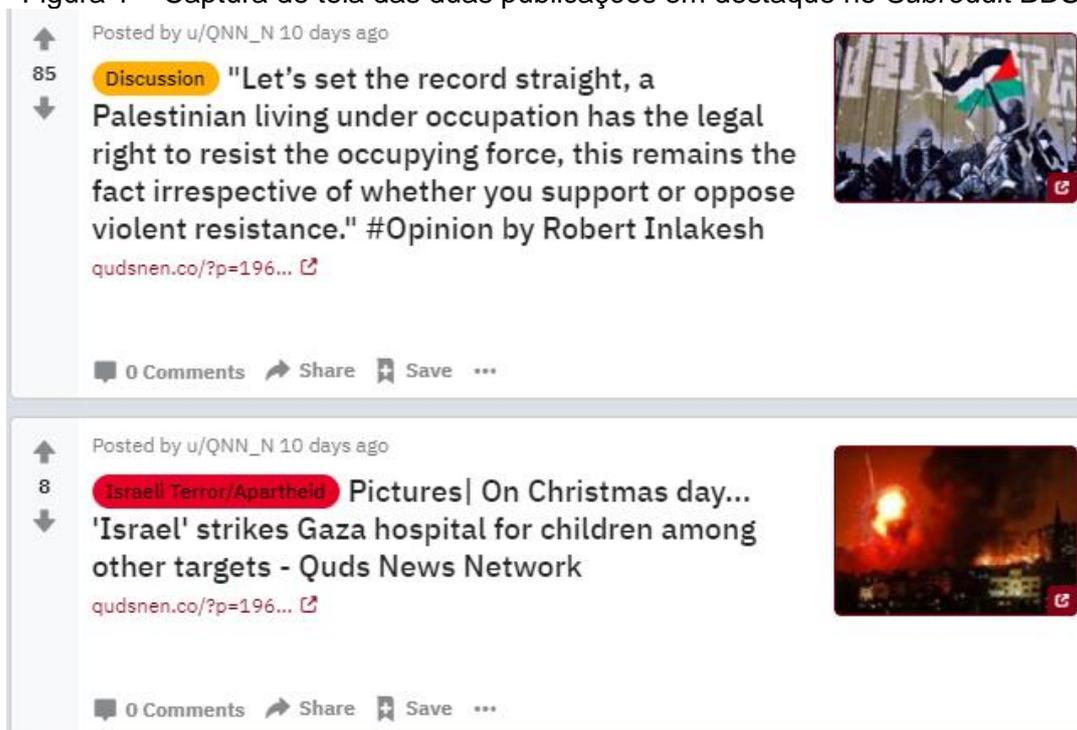
Uma captura de tela (Figura 1) realizada em 5 de janeiro de 2021 exemplifica essa questão. A imagem documenta a página inicial de um fórum de discussão virtual da plataforma *Reddit*, nomeada de BDS em referência ao movimento “Boicote, Desinvestimento e Sanções”, que objetiva estabelecer uma frente de mobilização não violenta contra Israel. É um *subreddit* pequeno, com cerca de 4 mil membros no momento. As duas publicações principais do dia do registro estão marcadas na figura, ambas incluídas na mesma data: 25 de dezembro de 2020. Elas foram redigidas pela mesma agência de

notícias: *Quds News Network*, uma das principais agências de notícias palestinas – seu *site* foi bloqueado pela Autoridade Palestina nos territórios ocupados. Os *links* levam para versão em inglês do *site*.

Na primeira, na parte superior da figura, lemos: “Discussão: Vamos esclarecer as coisas, um palestino que vive sob ocupação tem o direito legal de resistir à força ocupante, este continua sendo o fato, independentemente de você apoiar ou se opor à resistência violenta. #Opinião por Robert Inlakesh” (INLAKESH, [2020]). A publicação possui 85 *up-votes*, uma ferramenta que possibilita aos usuários oferecer maior destaque a publicações que consideram relevantes. Na ilustração da matéria, um grafite produzido sobre o Muro faz referência ao quadro *A Liberdade guiando o povo*, de Eugène Delacroix.

Na segunda publicação em destaque, na parte inferior da imagem, lemos: “Terror Israelense/Apartheid — Imagens | No dia de Natal... 'Israel' ataca hospital para crianças em Gaza - *Quds News Network*”. O *link* nos leva ao mesmo portal de notícias. Entretanto, possui apenas oito *up-votes*. A imagem que ilustra a publicação é o registro de um prédio, o provável hospital referido, em chamas durante à noite. A matéria conta com, além da imagem ilustrativa, uma reprodução de um *tweet* feito pelas forças de defesa israelense notificando o ataque como retaliação a um local de produção de bombas do Hamas e, também, uma série de imagens dos efeitos desse ataque na cidade.

Figura 1 – Captura de tela das duas publicações em destaque no *Subreddit* BDS



Fonte: Captura de tela do autor [*Subreddit* BDS, janeiro de 2021].³

Podemos perceber, aqui, alguns pontos presentes nessa discussão. Isto é, primeiramente, o grafite é utilizado para ilustrar matérias e reportagens internacionais sobre o contexto, normalmente, oferecendo apoio à causa palestina e como sinônimo da luta

³ Disponível em:

https://www.reddit.com/r/BDS/comments/kk92pi/lets_set_the_record_straight_a_palestinian_living/?utm_source=share&utm_medium=web2x&context=3 e https://www.reddit.com/r/BDS/comments/kk8t1j/pictures_on_christmas_day_israel_strikes_gaza/?utm_source=share&utm_medium=web2x&context=3. Acesso em: 20 mar. 2022.

palestina em um caráter mais amplo — o direito de se defender, proposto pelo articulista, não apresenta imagens de ataques bomba ou ações de militância violenta, mas utiliza do grafite, uma expressão de resistência não violenta, facilitando a aceitabilidade da coluna. Além disso, os grafites circulam nas mesmas redes e circuitos que imagens de expressões de violência e repressão israelense. Ambas as publicações levam à versão em inglês do portal, denotando que os membros desse fórum consomem mais publicações nessa língua. Logo, podemos inferir que o público majoritário dessa comunidade virtual é internacional e, por algum motivo, se interessa pela causa palestina. E, finalmente, os usuários interagem mais com publicações de caráter não violento, tendo em vista o maior engajamento despertado pela coluna de opinião que se utilizava de um grafite para ilustrar uma retórica de libertação.

Esse processo faz parte do que Li e Prasad nomearam que “a nova zona de guerra no conflito palestino-israelense”. Isto é, as mídias sociais se tornaram um campo de disputa, o desenvolvimento de apoio nesse espaço para as ações empreendidas no espaço físico é essencial para a construção de uma imagem externa favorável. É nesse sentido que Kuntsman e Stein (2015) propõem o conceito do militarismo digital (*digital militarism*) para entender a atuação virtual israelense. Para eles, o termo

militarismo digital descreve o processo pelo qual as plataformas de comunicação digital e as práticas de consumo, ao longo das primeiras duas décadas do século XXI, tornaram-se ferramentas militarizadas nas mãos de atores estatais e não estatais, tanto no campo de operações militares e em estruturas civis. Em termos mais amplos, o digital do militarismo digital é um domínio altamente variado de novas tecnologias e aptidões tecnológicas, incluindo armamento de alta tecnologia e ciberguerra — um campo no qual os militares israelenses se destacam com orgulho. [...] Portanto, nós usamos o militarismo digital para se referir à extensão da cultura militarizada aos domínios da mídia social, muitas vezes considerada fora do alcance da violência do Estado, e ao impacto da militarização nas redes sociais israelenses cotidianas (KUNTSMAN; STEIN, 2015, p. 6, tradução nossa).

Esse processo está relacionado com o papel que as redes sociais têm como um agente mediador dessas relações — diretas ou indiretas. Tal fenômeno apesar de não ser novo, ganhou mais destaque nos últimos anos. Assim, a interação entre as mídias sociais e a política estatal militarista cresceu em grande escala, de forma proporcional à disseminação global das redes sociais e das tecnologias de comunicação móveis, como *notebooks* e *smartphones*. O militarismo digital é atualmente uma prática comum, não apenas em Israel. Imagens e testemunhos da guerra são postados e compartilhados diariamente, a campanha militar se torna uma ação acompanhada em tempo real a partir de perspectivas individuais. Esses produtores

ofereceram um toque digital na longa história do sentimentalismo nacionalista israelense e da iconografia associada, em que a guerra é simultaneamente heroizada e estetizada enquanto desassociada da violência resultante. Por meio do gênero *selfie*, essa iconografia foi mobilizada para atender às necessidades de *self-branding*, com a guerra configurada como meme e empregada como ferramenta de micro-celebridade. Eram imagens de militarismo, mas não de batalha, corpos embelezados, livres de sujeira ou sangue, a uma distância considerável da carnificina da operação militar simultânea (KUNTSMAN; STEIN, 2015, p. 2, tradução nossa).

As tecnologias possibilitaram que a violência estivesse disponível instantaneamente, entretanto, isso não oferece, necessariamente, uma perspectiva semelhante à encontrada no campo físico. O militarismo digital tem relação com expandir o discurso militarista de forma visual a um público mais amplo de uma maneira mais agradável e aceitável. Assim, o “cotidiano digital pode minimizar e banalizar essa violência, obscurecendo sua visibilidade e mitigando seu impacto” (KUNTSMAN; STEIN, 2015, p. 8, tradução nossa). Apesar dos graves problemas dessa banalização, para as forças armadas israelenses ela pode representar um importante passo na perda de força de retórica humanitária. As imagens diárias de guerra, sob um verniz de heroísmo, são muitas vezes empregadas em um discurso de normalização dessa situação.

Dessa maneira, os diferentes lados do conflito têm utilizado das redes sociais na disseminação de suas mensagens e perspectivas com o objetivo de angariar apoio internacional. As imagens do conflito, associadas à determinada posição, fazem parte dessa disputa geoestratégica. O grafite adentra nesse cenário como uma forma de mobilização criativa, mais aceitável para o público pelo seu caráter de luta não violenta. Além disso, a qualidade global do grafite enquanto linguagem possibilita que diferentes grupos compreendam e possam se relacionar com essa forma de expressão.

A *internet* é, hoje, parte indispensável para a prática e disseminação do grafite. No panorama do contexto palestino, o grafite é uma petição visual das reivindicações sociopolíticas dessa população. Comparada à natureza extremamente efêmera do grafite na Palestina, nas redes sociais essa comunicação desfruta de maior permanência e alcance. O conteúdo digital é arquivado, documentado, circulado e consumido de forma mais fácil, ampla e rápida. Ainda nesse sentido, o contexto de rede oferece ao grafite uma qualidade ainda mais participativa, tendo em vista que ele pode ser editado, transformado, ressignificado e incorporado de diferentes formas por agentes com intencionalidades e perspectivas extremamente variadas. Assim, “narrativas são transformadas, reconstruídas e recirculadas no espaço em rede, enquanto novo conteúdo é juntado, integrado e rearticulado de narrativas passadas” (LI; PRASAD, 2018, p. 15, tradução nossa). O grafite não é, dessa forma, uma comunicação única, homogênea e fechada, mas transforma-se cotidianamente, tanto no campo físico quanto no virtual.

A CULTURA POP COMO REFERENCIAL

O grafite é atualmente um fenômeno com expressão global. As artes e as expressões culturais fluem através das fronteiras, em movimentos transnacionais e transculturais (LOVE; MATTERN, 2013). Como Campos (2012) argumenta, há um forte vínculo entre a globalização e a cultura visual utilizada nas expressões da arte de rua, enquanto um bem cultural de circulação planetária. A expansão das tecnologias da informação e da comunicação possibilitou a “preponderância da imagem enquanto signo primordial no contato intercultural” (CAMPOS, 2012, p. 553). Ou seja,

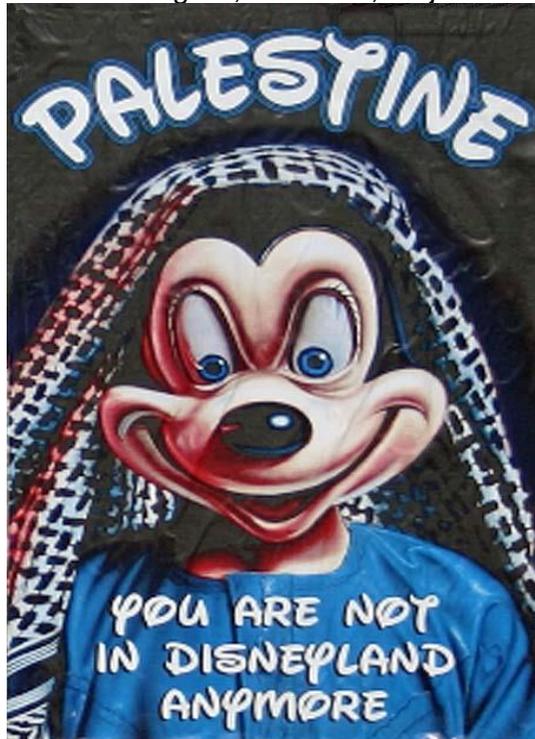
o nosso universo é, assim, composto não apenas pelas redes sociais do cotidiano, mas igualmente por todo um horizonte partilhado por milhões, no qual convivem figuras e cenários globalizados. Ou seja, uma parte relevante do nosso repertório estético, estilístico e ideológico, vai sendo edificada, questionada e transformada, a partir desta correspondência longa e continuada com os circuitos mediáticos (CAMPOS, 2011, p. 22).

O grafite, assim, se utiliza de repertórios diversos, entretanto, o universo da cultura de massas, através da circulação de ícones planetários, tem sido particularmente importante na difusão de mensagens de caráter transnacional. Dessa forma, ele se

configura como uma “expressão transnacional, um idioma cultural tendencialmente global apesar das inevitáveis idiossincrasias regionais” (CAMPOS, 2012, p. 554). Esse tópico, portanto, centra-se na análise da utilização de símbolos internacionais de amplo alcance e repercussão na construção de mensagens apelativas para o público mais amplo, principalmente, aquele que irá entrar em contato com essas produções no ambiente virtual. Nesse sentido, muitos grafiteiros de todo o mundo produzem suas obras tendo em perspectiva o apelo delas e sua capacidade de *viralizar* nas redes sociais.

Personagens do universo dos quadrinhos, da televisão, do cinema, da publicidade e da cultura *pop*, de forma mais geral, podem ser identificados em diversos grafites produzidos nos Territórios Palestinos Ocupados. Esses signos, normalmente, tendem a fazer referência ao contexto sociocultural norte-americano. Tal fato se deve não apenas a grande disseminação do *soft power* desse país, mas também às críticas em relação à responsabilidade do país na situação atual palestina. Entre esses elementos, referências a personagens da cultura *pop* do país são recorrentes. Ainda nesse sentido, um lambe-lambe produzido e espalhado pela Cisjordânia por Ron English (Figura 2) utiliza-se do personagem Mickey Mouse, ressignificado para criticar o contexto palestino. O artista americano, nascido em 1959, explora em suas obras as relações entre publicidade, mídia e arte, em produções de natureza material diversa. No lambe-lambe podemos observar o personagem com os olhos arregalados e um sorriso sinistro e usando um *kaffiyeh* sobre a cabeça. Lê-se: “Palestina. Você não está mais na Disneylândia”. O grafite joga com as expectativas e experiências dos visitantes, tendo em vista, a aplicação dessas comunicações de forma extensiva em regiões de grande fluxo turístico. O produtor denota a necessidade de os turistas não ignorarem a situação vivenciada pela população desses locais.

Figura 2 – Ron English, *Palestine*, Cisjordânia, 2007



Fonte: The Palestine Poster Project Archives.⁴

⁴ Disponível em: <https://www.palestineposterproject.org/poster/you-are-not-in-disneyland-anymore>. Acesso em: 20 mar. 2022.

O personagem aparece novamente em grafite registrado por Parry (2011, p. 42). Próximo a ele, Pinóquio, do mesmo estúdio de animação, estende os braços ao redor do corpo. Ele possui um grande nariz e utiliza-se da bandeira americana abaixo dos farrapos de roupa. Na mesma área, um personagem do Lego carrega uma lata de *spray*. Ao lado direito dele, lê-se: “Onde está a paz perdida?”. Nesse sentido, a cultura *pop* não opera necessariamente apenas com temas apolíticos, mas está associada com o panorama sociopolítico e cultural presente.

Ainda podemos encontrar grafites que se utilizam de outros signos parte do universo da cultura *pop*. Em outro registro (PARRY, 2011, p. 138) há o personagem de *videogame* Pac-man, ele usa um quipá e está com a boca aberta na direção da bandeira palestina, buscando transmitir o entendimento da relação predatória estabelecida naquele espaço entre Israel e Palestina. O grafiteiro, artista e ativista palestino Taqi Spateen também produziu um mural se utilizando de personagens do grupo de animação norte-americana (Figura 3). Na obra a protagonista de *Alice no País das Maravilhas* está abaixada e esgueira-se em direção a uma pequena porta. Um painel no canto superior esquerdo, lê-se: “Palestinos no País das Maravilhas”. Novamente, o imaginário da cultura *pop* é mobilizado em diálogo direto com as causas nacionais. O “País das Maravilhas” funciona como uma metáfora ao Estado Palestino, presente no discurso e na utopia, mas com poucos efeitos na vida dos sujeitos.

Cakes Stencils,⁵ para criticar a proposta de acordo negociada pelo governo norte-americano de Donald Trump para o estabelecimento de paz entre Israel e Palestina, utilizou um meme bastante popular em que o personagem dos quadrinhos Batman dá um tapa no rosto de Robin, interrompendo a fala deste (Figura 4). Do balão de fala de Robin, lê-se: “o acordo do século”. O grafite possui um forte caráter viral, partindo do entendimento da mobilização de um *meme* popular para a produção de uma comunicação visual estritamente conectada com o panorama político vivido hoje na região. Da mesma maneira que o universo das redes sociais, o grafite e, especialmente, o *stencil*, possibilita comunicações para um vasto público de maneira rápida e dialogando de forma quase instantânea com os assuntos debatidos no momento.

Figura 3 – Taqi Spateen, *Alice in Palestine*, Muro, Cisjordânia, 2018



Fonte: SPATEEN, 2018.

⁵ O artista criou um perfil no Instagram para compartilhar sua produção. Com diversos *stencils* produzidos, especialmente, na Cisjordânia, Cakes Stencils se tornou um dos principais representantes do grafite palestino contemporâneo. Apesar disso, a identidade, a idade, o gênero e a nacionalidade do artista permanecem anônimas (BALDIN, 2021, no prelo).

Outros grafites também se utilizam de figuras populares e virais entre os jovens, principalmente, nas redes sociais, para suas produções. Isso pode ser observado na Figura 5, em que Cakes Stencils ressignifica o açougueiro turco Salt Bae, que ficou conhecido pelo jeito peculiar de salgar a carne, na produção de um grafite que demanda a necessidade de se espalhar amor em um contexto de pandemia — evidenciado pelo uso da máscara de gás. No *stencil* a figura humana está na mesma posição que *viralizou* o turco, mas de suas mãos saem pequenos corações que se acumulam formando a palavra “Love”. Portanto, novamente, figuras populares nas redes sociais são mobilizadas para tecer comentários sobre temas da atualidade — nesse caso, a COVID-19.

Figura 4 – Cakes Stencils, *no to the deal*, Muro, Cisjordânia, compartilhado em 16 jun. 2020



Fonte: CAKES STENCILS, 2020.

Figura 5 – Cakes Stencils, *Love Bae*, Belém, Cisjordânia, compartilhado em 6 abr. 2020



Fonte: CAKES STENCILS, 2020.

O grafiteiro australiano Lushsux, conhecido nas redes sociais por seus grafites irônicos, produziu dois grandes murais na Cisjordânia utilizando dos repertórios da série de animação Rick e Morty. Na Figura 6 os dois personagens que nomeiam a produção saem de um portal interdimensional, em referência ao pôster de divulgação do programa. Rick, o homem mais velho que usa jaleco, está animado e Morty, a criança, tem o semblante preocupado — assim como é comum ocorrer na animação de inspiração. No balão de fala de Rick, lê-se: “*Burp* M-Morty, bem-vindo à *burp* Palestina, nós vamos resolver *burp* toda droga da crise no Oriente Médio!”. A expressão “*Burp*” utilizada provém do universo das histórias em quadrinho e faz menção a um arrote em decorrência do constante estado de embriaguez do personagem.

Figura 6 – Lushsux, *Rick and Morty*, Muro, Cisjordânia, 2017



Fonte: LUSHSUX, 2017.

Dessa maneira, a crítica estabelecida aqui é menos evidente para aqueles sujeitos que desconhecem a produção, tendo em vista que o aspecto irônico da produção se concentra no fato que os personagens costumam, na animação, piorar as situações das quais interferem. Assim, ao enfatizar que atuariam para resolver toda crise no Oriente Médio, o *writer* demonstra três problemáticas principais: (a) a atuação estrangeira de forma indiscriminada na região; (b) entendendo a questão palestina como metonímia para todos os problemas do Oriente Médio⁶; e (c) o possível agravamento das problemáticas por esse envolvimento externo.

⁶ Ainda que o conflito Israel-Palestina seja uma questão essencial para as tensões na região, há outros diversos fatores – inclusive, aqueles próprios de determinados países – que, muitas vezes, são ignorados.

Figura 7 – Lushsux, *illegal border wall*, Muro, Cisjordânia, 2017

Fonte: LUSHSUX, 2017.

Já no outro grafite (Figura 7), o rosto de Rick, que já havia se transformado em diversos objetos ao longo da animação,⁷ é aplicado sobre o Muro. Percebe-se a intenção, portanto, de sugerir que a metamorfose deste com a construção. Ao lado esquerdo, em uma espécie de balão de falas, lê-se: “Olhe Morty, eu me transformei em um muro de fronteira ilegal. Eu sou o muro-de-fronteira-ilegal-Rick!!!”. Neste trabalho, a crítica fica mais evidente. As falas do personagem evidenciam o entendimento e o juízo feito sobre a construção, isto é, é uma barreira ilegal de fronteira. Apesar da concordância sobre seu carácter ilegal, diversos palestinos ou simpatizantes discordariam do termo “border”, ou fronteira, tendo em vista, que a barreira não respeita as fronteiras do acordo de Oslo ou, ainda menos, a demarcação evocada por alguns movimentos nacionais – pré-1948.

TRUMP, NETANYAHU E HILARY: OUTROS ELEMENTOS

Algumas vezes, ainda, a alusão a figuras transnacionais estabelece paralelos entre a situação palestina e algum contexto específico. Lushsux, por exemplo, fez uma série de murais durante sua visita à Palestina criticando o governo norte-americano, país onde o *writer* atualmente vive, principalmente, a partir do estabelecimento de associações entre as realidades desses locais. Em diversos grafites o presidente norte-americano é apresentado em cenas de flerte com o Muro, em decorrência de sua promessa de campanha de construir um muro na fronteira entre os Estados Unidos e o México. Na Figura 8 o presidente usa um quipá e acaricia a construção. Em um balão de pensamento, lê-se: “Eu vou construir um irmão para você”. Já na Figura 9 o presidente se estica para dar um beijo em uma das torres do Muro. Alguns corações envolvem a cena. Ainda nesse sentido, na Figura 10, o *writer* produz um grande mural com uma cena de um beijo entre Trump e Netanyahu. As falas remetem ao apoio oferecido, de forma mais evidente neste governo, dos Estados Unidos à

⁷ Como no terceiro episódio da terceira temporada da série em que o personagem se transforma em um pickles.

Israel. Apesar disso, as falas não possuem um tom político, mas estão perpassadas pelo mesmo tom afetivo da cena.

Figura 8 – Lushsux, *Build a brother*, Muro, Cisjordânia, 2017



Fonte: LUSHSUX, 2017.

Apesar disso, alguns grafites se utilizam dessas figuras para criticá-las ou questionar questões políticas e sociais específicas. A Figura 11 demonstra essa outra possibilidade na utilização de tais figuras. Nela, novamente, há a representação do presidente norte-americano. Ao lado esquerdo há também Hillary Clinton, candidata à presidência americana contra Donald Trump em 2016. Em seu balão de fala, lê-se: “O que aconteceu?”. E o presidente responde: “eu aconteci...”. O grafite busca criticar Trump e não, necessariamente, possui uma relação específica com o espaço no qual foi impresso.

Figura 9 – Lushsux, *Love kiss*, Muro, Cisjordânia, 2017



Fonte: LUSHSUX, 2017.

Figura 10 – Lushsux, Trump e Netanyahu, Muro, Cisjordânia, 2017



Fonte: LUSHSUX, 2017.

Essa postura foi vista e comentada com receio, enfatizando o suposto risco de transformar o Muro em “simplesmente” uma galeria de arte de rua e despolitizar a agência das comunicações feitas sobre ela (ERAY, 2020). Apesar desse medo, considerando a imensa maioria dos grafites possuírem evidente tom político, principalmente aqueles feitos sob a barreira, entendemos que tal movimento é uma exceção e não compreende o que vem sendo realizado nos últimos anos. Da mesma forma, caso essa questão venha se concretizar, ela não nos parece suficientemente significativa a curto prazo para significar uma mudança brusca na visualidade impressa na construção. Dessa maneira, caberia a pesquisadores futuros observarem e registrarem a incidência dessas comunicações, eventualmente, documentando essa possível transformação, de forma a averiguar essa hipótese.

Figura 11 – Lushsux, Trump e Hilary, Muro, Cisjordânia, 2017



Fonte: LUSHSUX, 2017.

Também discordamos do entendimento de que grafites de caráter menos evidentemente político ou diretamente conectado para com o contexto de sua inserção, sejam obras com menor agência política. Como discutimos anteriormente, a arte de rua é

política desde o princípio da democratização do acesso à arte. O desafio à regulação da autoridade e a ação criativa sobre a arquitetura urbana (CAMPOS, 2010), ainda que para a produção de mensagens descoladas ao panorama, já constituem uma ação que possui efeitos sociopolíticos que não podem ser ignorados. Apesar disso, não nos aprofundaremos nos raros grafites que mobilizam figuras como Bernie Sanders, George W. Bush ou Mark Zuckerberg,⁸ tendo em vista, tanto a desarticulação dele com os temas analisados e priorizados aqui, como também, pelo caráter de exceção em relação aos grafites levantados ao longo da pesquisa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A visibilidade garante notoriedade e legitimidade a sujeitos, ideologias e lutas sociais. O grafite explicita a causa palestina para um público potencialmente amplo através das redes sociais e do turismo em regiões como Belém. Com um grupo de destinatários previamente idealizados, sejam eles locais ou estrangeiros que consomem a esta produção de forma virtual ou *in loco*, as obras dialogam diretamente com a realidade local palestina em aspectos diversos. A *internet* une comunidades, culturas e expressões locais e globais, estruturando sistemas comunicativos e culturais cada vez mais híbridos. Múltiplos emblemas e iconografias que transitam no mundo globalizado, provenientes do universo da cultura *pop* e dos virais virtuais, reforçam a percepção do intenso fluxo de imagens e imaginários reapropriados, ressignificados e traduzidos para os contextos e demandas locais.

Tais signos são utilizados, muitas vezes, de forma verbal, associando locais turísticos ocidentais com o panorama palestino, incentivando a reflexão a respeito das similaridades e dissonâncias entre esses locais. Além disso, elementos visuais como monumentos, personagens da cultura *pop* e elementos visuais provenientes das redes sociais, como *virais* e *memes*, são associados a temas e pautas políticas. Em alguns casos, também podemos averiguar a utilização de elementos linguísticos provenientes do universo dos quadrinhos, como onomatopeias, em formas comunicativas híbridas.

Uma parte significativa dos grafites produzidos na Cisjordânia são estruturados a partir de correspondências e de traduções com imagens provenientes do circuito midiático, especialmente, da cultura *pop*, proveniente das grandes redes de entretenimento norte-americanas. Eles não são representados de forma apolítica, mas os artistas se utilizam deles para tornar mensagens sobre o contexto, o conflito e a paz de maneira chamativa e com maior aceitabilidade. Elementos provenientes das redes sociais, como *memes*, também são ressignificados para discutir questões políticas. Assim, a correspondência com circuitos midiáticos de circulação global possibilita a observação de uma série de produções que se apropriam desses signos para discutir e explicitar a causa palestina. Esses signos são potencialmente apelativos para o público mais geral, tendo em vista que mobilizam elementos facilmente reconhecidos e relacionados, muitas vezes, com memórias afetivas da infância.

REFERÊNCIAS

AMIN, Bahira. Apartheid Art: The Stories Behind 14 Striking Pieces Of Graffiti On The West Bank Wall. *Scene Arabia*, Dubai, 1 abr. 2019. Disponível em: <https://scenearabia.com/Culture/apartheid-art-palestine-israel-graffiti-separation-wall-west-ban>. Acesso em: 18 jan. 2021.

⁸ Em caso de interesse por essas obras, especificamente, veja Parry (2011) ou a série de Lushsux na Cisjordânia em 2017.

ASTHANA, Sanjay; HAVANDJIAN, Nishan. *Palestinian youth media and the pedagogies of estrangement*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan; Springer, 2016.

BACKMANN, René. *Um muro na Palestina*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

BALDIN, Vitória Paschoal. A produção de Cake\$ Stencils na Cisjordânia: um local de crianças, muros e drones. *Revista Hydra*, São Paulo, v. 5, p. 375, 2021.

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

CAMPOS, Ricardo. A pixelização dos muros: graffiti urbano, tecnologias digitais e cultura visual contemporânea. *Revista FAMECOS: Mídia, cultura e tecnologia*, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 543-566, 2012.

CAMPOS, Ricardo. Identidade, imagem e representação na metrópole. In: CAMPOS, Ricardo; BRIGHENTI, Andrea Mubi; SPINELLI, Luciano (org.). *Uma Cidade de Imagens: Produções e consumos visuais em meio urbano*. Lisboa: Mundos Sociais, 2011. p. 15-30.

COSKUN, Bezen Balamir. Power of the Words: Securitisation of the 'Other' in the Israeli-Palestinian Conflict. *QUEST*, V. 4, 2007, p. 1-9.

ERAY, Alim. The Art of Resistance in the Palestinian struggle against Israel. *Turkish Journal of Middle Eastern Studies*, Serdivan, v. 7, n. 1, 2020, p. 45-79.

GOULD, Rebecca. The Materiality of Resistance: Israel's Apartheid Wall and its graffiti interpreted in an age of globalization. *Islamic World of Art* [online], v. 1, p. 16-29, 2017.

GRUBER, Christiane; HAUGBOLLE, Sune. *Visual culture in the modern Middle East: rhetoric of the image*. Indiana: Indiana University Press, 2013.

INLAKESH, Robert. Palestine's resistance...internationally legitimate but not allowed. Quds News Network, 25 de dez. de 2020. Disponível em: <https://qudsnen.co/palestines-resistance-internationally-legitimate-but-not-allowed>. Acesso em: 14 mar. 2022.

KHALILI, Laleh. Virtual Nation: Palestinian cyberculture in Lebanese camps. In: STEIN, Rebecca L. SWEDENBURG, Ted (org.). *Palestine, Israel, and the politics of popular culture*. Londres: Duke University Press, 2005. p. 126-144.

KUNTSMAN, Adi; STEIN, Rebecca L. *Digital militarism: Israel's occupation in the social media age*. Stanford: Stanford University Press, 2015.

LARKIN, Craig. Jerusalem's separation wall and global message board: graffiti, murals, and the art of sumud. *The Arab Studies Journal*, Washington, v. 22, n. 1, p. 134-169, Special Issue: Cultures of Resistance, 2014.

LI, Eric Ping Hung. PRASAD, Ajnesh. From Wall 1.0 to Wall 2.0: graffiti, social media, and ideological acts of resistance and recognition among Palestinian refugees. *American Behavioral Scientist*, Beverly Hills, v. 62, n. 4, p. 1-18, 2018.

LOVE, Nancy S. MATTERN, Mark. *Doing democracy: activist art and cultural politics*. Albany: University of New York Press, 2013.

LUSHSUX. Grafiteiro. *Instagram*: @lushsux [Perfil]. Disponível em: <https://www.instagram.com/lushsux>. Acesso em: 19 fev. 2021.

PAPPÉ, Ilan. *Historia de la Palestina moderna: un territorio, dos pueblos*. Madri: AKAL, 2007.

PARRY, William. *Against the Wall: the art of resistance in Palestine*. Illinois: Lawrence Hill Books, 2011.

SLITINE, Marion. Contemporary art from a city at war: the case of Gaza (Palestine). *Cities*, Londres, n. 77, p. 49-59, jul. 2018.

SPATEEN, Taqi. Artista palestino. *Instagram*: @taqispateen [Perfil]. Disponível em: https://www.instagram.com/taqi_spateen. Acesso em: 19 fev. 2021.

STENCILS, Cakes. Artista palestino. *Instagram*: @Cakes_stencils [Perfil]. Disponível em: https://www.instagram.com/cakes_stencils. Acesso em: 19 fev. 2021.

TOENJES, Ashley. *The wall speaks: Graffiti and transnational networks in Palestine*. 2014. 90 p. Tese (Mestrado em Artes) – Department of Politics and Government: Political Science, Illinois State University, Illinois, 2014.

WALSH, Daniel J. The Palestine Poster Project Archives. Disponível em: <https://www.palestineposterproject.org>. Acesso em: 14 mar. 2022.

NOTAS DE AUTOR

AUTORIA

Vitória Paschoal Baldin: Bacharel. Mestranda em Ciências da Comunicação, Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, Pós-graduação em Ciências da Comunicação, São Paulo, SP, Brasil.

ENDEREÇO PARA CORRESPONDÊNCIA

Rua Dr. Joaquim Augusto de Camargo, 257. CEP 03803-020, São Paulo, SP, Brasil.

ORIGEM DO ARTIGO

Extraído da dissertação – Comunicação, conflito e Arte: uma investigação sobre as produções de grafite em regiões do Oriente Médio em contextos de guerra, apresentada no Departamento de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Youssef Alvarenga Cherem, em 2021.

FINANCIAMENTO

Pesquisa desenvolvida com apoio financeiro PIBIC-CNPq.

CONSENTIMENTO DE USO DE IMAGEM

Não se aplica

APROVAÇÃO DE COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA

Não se aplica.

CONFLITO DE INTERESSES

Nenhum conflito de interesse foi relatado.

DISPONIBILIDADE DE DADOS E MATERIAIS

Os conteúdos subjacentes ao artigo estão nele contidos

PREPRINT

O artigo não é um preprint.



LICENÇA DE USO

© Vitoria Paschoal Baldin. Este artigo está licenciado sob a [Licença Creative Commons CC-BY](#). Com essa licença você pode compartilhar, adaptar e criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

PUBLISHER

Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em História. Portal de Periódicos UFSC. As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.

EDITORES

Jo Klanovicz (Editor-chefe)
Juliana Salles Machado

HISTÓRICO

Recebido em: 06 de julho de 2021
Aprovado em: 22 de dezembro de 2021

Como citar: BALDIN, Vitoria P. Os signos da cultura pop no grafite palestino: Circulação e ativismo digital em perspectiva. *Esboços*, Florianópolis, v. 50, n. 29, p. 133-151, jan./abr. 2022.

