

Decolonialidade, gênero e temporalidade na narrativa testemunhal de Larissa Sansour

Descolonialidad, género y temporalidad en la narrativa testimonial de Larissa Sansour

Decoloniality, gender, and temporality in Larissa Sansour's testimonial narrative

KARINA GOMES BARBOSA¹, RODRIGO CASTRO²

Resumo: Analisamos como a artista palestina Larissa Sansour reelabora o trauma palestino nos filmes de ficção científica *No futuro, eles comem da melhor porcelana* e *In vitro* (codirigidos com Soren Lind), a partir das categorias de decolonialidade, gênero e temporalidade, em uma obra de teor testemunhal. Opera-se uma análise cultural crítica de inflexão feminista apoiada em teorias decoloniais e feministas do Sul global, em estudos de memória e trauma. A obra de Sansour faz emergir respostas gendradas ao trauma, que escapam à violência e convidam vidas precarizadas ao reconhecimento.

Palavra-chave: trauma; Palestina; Larissa Sansour; gênero; reconhecimento.

Resumen: Analizamos cómo la artista palestina Larissa Sansour reelabora el trauma palestino en las películas de ciencia ficción *In the future, they ate the best porcelain* y *In vitro* (co-dirigidas con Soren Lind), desde las categorías de descolonialidad, género y temporalidad en un trabajo testimonial. Realizamos un análisis cultural crítico de inflexión feminista y anclamos nuestro trabajo en teorías decoloniales y intelectuales feministas del Sur Global y en estudios sobre memoria y trauma. El trabajo de Sansour pone de relieve respuestas de género

¹ Professora adjunta do curso de Jornalismo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Doutora em Comunicação pela Universidade de Brasília (UnB). E-mail: karina.barbosa@gmail.com.

² Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto (PPGCOM/UFOP). E-mail: rodrigo.forte@aluno.ufop.edu.br.

al trauma, centradas en las mujeres y sus experiencias, que escapan de la violencia e invitan a estas vidas precarias al reconocimiento.

Palabras clave: trauma; Palestina; Larissa Sansour; género; reconocimiento.

Abstract: We analyze how the Palestinian artist Larissa Sansour addresses the Palestinian trauma in the science fiction films *In the future, they ate the best porcelain* and *In vitro* (co-directed with Soren Lind), through the categories of decoloniality, gender and temporality in a testimonial work. We engaged in a critical cultural analysis of feminist inflection, anchoring our work in decolonial theories and feminist intellectuals from the global South, and in the studies of memory and trauma. Sansour's testimonial work brings out gendered responses to trauma, centered on women and their experiences, which escape violence and invite these precarious lives to recognition.

Keywords: trauma; Palestine, Larissa Sansour; gender; recognition.

Quando ele chegou ao acampamento, o cão ainda latia. Dirigiu-se imediatamente à segunda cabana e o latido aumentou à medida que se aproximava. Perguntou ao soldado de plantão se estava tudo bem e ouviu um “sim” como resposta. De repente, a porta da cabana se abriu e a menina saiu chorando e balbuciando palavras entrecortadas, que se confundiam com o latido contínuo do cão.
(Adana Shibli)

Introdução

A cena que Adania Shibli descreve no livro *Detalhe menor* se desenvolve a partir do estupro coletivo cometido contra “a menina” em um acampamento militar israelense em 1949, um ano após *al Nakba* – “a Catástrofe” –, como se referem os palestinos ao evento-fundador do trauma palestino³. Na narrativa, após diversas incursões pelo deserto de Neguev, no sul do que hoje é o Estado de Israel, os soldados, liderados por um oficial do exército, finalmente

³ Ainda que o projeto colonial sionista remonte ao final do século XIX, *A Catástrofe* é um marco temporal importante. Ela marca a fundação do Estado de Israel após a Resolução 181 da Organização das Nações Unidas, em 1947, conforme relata Soraya Misleh: “A Resolução 181 que recomendou a partilha foi aprovada por 33 votos, ante 13 contra dez abstenções e o impedimento do Sião [Tailândia] [...]. Dividia a Palestina em oito partes, sendo três ao futuro estado judeu, quatro ao estado árabe (incluindo Yafa, que seria um enclave árabe no estado judeu) e Jerusalém sob administração internacional [...]” (MISLEH, 2017, p. 56).

encontram um acampamento de beduínos árabes, e o resultado é, conforme a história, previsível:

De longe, avistaram palmeiras-dum, terebinto e canas-do-reino, por entre cujos caules corria um filete de água. [...] Assim que ele pôs os pés na base da encosta, correu e foi atravessando caules e ramos, que de repente se abriram para revelar um grupo de árabes, de pé, imóveis ao redor da nascente. Seus olhos encontraram os olhos dos árabes, tão abertos quanto os olhos dos camelos, que se assustaram quando ouviram novos latidos e se afastaram alguns passos. Depois só se ouviu o barulho de um intenso tiroteio. (SHIBLI, 2021, p. 22)

A menina é um espólio da incursão militar sionista, como, de resto, as mulheres têm sido: “não há novidade nos estupros de guerra”, diz Carmen Rial (2007, p. 136), ao lembrar que, no binômio mulher e guerra, as mulheres são objetos de agressão, muitas delas de natureza sexual – além do estupro, casamentos forçados, prostituição obrigatória, troca de proteção por favores sexuais, entre outros. O oficial, que após a cena da epígrafe que abre este artigo procura deixar a menina em relativa segurança, colocando-a para dormir dentro de sua própria cabana, longe dos soldados, por fim acaba estuprando-a também. Posteriormente a assassina, como se para apagar a memória do crime que acabou de cometer ou para apagar os rastros da violência e, assim, retirar sua existência do campo do visível. A vida da menina, como aponta Cynthia Mara Miranda, é dispensável: “A naturalização da vulnerabilidade das mulheres [e meninas] em decorrência da violência tem resultado no apagamento de suas histórias, na indiferença, no ódio, entre outros efeitos sentidos” (MIRANDA, 2020, p. 133).

Em seguida, Shibli salta indefinidamente no tempo, até um *quando* que parece ser a Palestina atual. Sua nova personagem principal, não identificada, corre atrás da história da menina, imbricando as temporalidades e suas próprias memórias sobre o conflito árabe-israelense na região. Essa busca pela memória palestina a partir do trauma da *Nakba*, de uma perspectiva gendrada, é partilhada por Larissa Sansour, cineasta palestina que vive exilada no Reino Unido. Assim como Shibli, as protagonistas de suas obras são mulheres. Essa escolha por centrar narrativas em corpos vulnerabilizados e precarizados nos contextos de guerra – normalmente mediatizadas a partir do masculino – opera a contrapelo da masculinidade bélica e também da invisibilização das inúmeras formas de violência cometidas contra esses corpos. Judith Butler (2016, p. 64) nos convida à interpelação de quem cabe nos nossos quadros de reconhecimento como vidas passíveis de luto, vidas que devem ser reconhecidas – logo, protegidas – em contextos de guerra. “Podemos pensar

a guerra como algo que divide as populações entre aquelas pessoas por quem lamentamos e aquelas por quem não lamentamos”. No caso da incursão colonial sobre a Palestina, trata-se de proteger esses corpos da possibilidade de morte, da violência, da violação de direitos humanos básicos. É nesse contexto que as escolhas narrativas de Sansour atuam como manifestos contra o apagamento e a indiferença de que fala Miranda:

As várias formas da violência contra as mulheres trazem vulnerabilidades à vida delas. Para Butler (2015), a dependência do ser humano de suporte estrutural expõe um tipo específico de vulnerabilidade que nós temos quando não dispomos daquelas condições de infraestrutura caracterizadas por nossa vida social, política e econômica atendidas. A vida social começa a se decompor, abrindo espaço para uma total situação de precariedade, e a existência passa a ser marcada por contínuas ameaças. (MIRANDA, 2020, p. 132)

Em um contexto de guerra e conflito territorial marcado pela colonialidade, a condição precária se agrava. Nascida em Jerusalém Oriental em 1973, Sansour sequer pode retornar à sua terra natal e vive exilada desde os anos 1990 na Europa, primeiro como estudante na Royal Danish Academy, 1999, e depois estabelecendo residência em Londres, onde vive atualmente – um exemplo das políticas de não retorno das pessoas palestinas exiladas pós-1948, que ganhou ainda mais força recentemente em diversas tratativas de acordos de paz, conforme Ilan Pappé:

O pior medo dos negociadores israelenses era a possibilidade que despontava, de fazer da responsabilização de Israel pela catástrofe de 1948 um ponto de negociação. Desnecessário dizer, esse “perigo” foi imediatamente tratado. A mídia israelense e o Knesset, Parlamento daquele país, não titubearam em formular um consenso de ponta a ponta: nenhum negociador israelense poderia sequer discutir o direito de retorno dos refugiados palestinos às casas que lhes pertenciam antes de 1948. (PAPPÉ, 2016, p. 279)

A obra de Larissa Sansour reflete o medo a que se refere Pappé. Ela é um arquivo vivo, uma palestina descendente de pessoas sobreviventes da *Nakba*, a quem o direito de retorno foi negado. Por meio do cinema, ela expõe os problemas da colonialidade sionista na Palestina. Ela interpela artisticamente esse exílio imposto pelas forças coloniais articulando-o ao atravessamento de gênero. Entendemos, assim, que sua obra intersecciona duas opressões que se entrecruzam e permeiam as relações de poder: a colonialidade e o gênero. Esse deslocamento forçado de Sansour e milhões de palestinas remonta à noção de *Outsider* evocada por Virginia Woolf (2019, p. 118), quando denuncia que os países tratam as mulheres como escravas, excluídas, estrangeiras, inclusive dos despojos e das vitórias de guerra, das quais não partilham. Nesse

sentido, “na verdade, como mulher, não tenho nenhum país. Como mulher, não quero nenhum país. Como mulher, meu país é o mundo inteiro”.

A obra da artista também percorre um caminho de resistência e demarcação: “excluídas da história, [as mulheres] criaram uma historiografia própria para se opor ao apagamento e à invisibilidade da existência, fazendo do ato de contar a própria trajetória uma forma de resistência” (RODRIGUES, (2019, s/p). No caso de Sansour, sua interpretação histórica é construída no escopo da ficção científica, um gênero audiovisual cujas premissas se escoram na temporalidade. É este o terceiro de três dos eixos que norteiam nosso olhar sobre a obra de Larissa Sansour: colonialidade, gênero e temporalidade. Neste texto, de caráter ensaístico, produzimos uma crítica cultural feminista (GOMES BARBOSA, MENDONÇA, 2021, p. 110) (re)visionista, que nos permita “desconstruir o produto e reconstruí-lo a partir de nosso olhar interpretativo, colocando-o em relação ao contexto em que circula e às relações de poder em que está envolto”. Para isso, nosso gesto metodológico realizou um visionamento disciplinado de duas obras de Sansour, focando nas operações narrativas que engendram a temporalidade, a colonialidade e o gênero na tessitura fílmica.

Escolhemos dois momentos de duas obras distintas, mas que, em comum, mantêm uma postura crítica acerca do projeto colonial e inconformada com as violências históricas e contemporâneas a que as Forças de Defesa de Israel submetem o povo da região: *No futuro, eles comiam da melhor porcelana* (29 min., 2015) e *In vitro* (28 min., 2019) – ambas dirigidas em parceria com seu companheiro, Soren Lind. Após um visionamento panorâmico dos dois filmes, selecionamos trechos que melhor se referem – imagética e narrativamente – às questões propostas para discuti-los.

Além de um claro manifesto decolonial, todos os filmes pertencem ao gênero da ficção-científica e ao subgênero da distopia. O investimento da cineasta em criar filmes *sci-fi* não é à toa, e menos ainda a criação de duas distopias tem a ver com modismos: é um gênero que está vinculado ao experimentalismo narrativo, fugindo do padrão audiovisual consolidado na indústria hollywoodiana, e que, pela sua própria natureza, exige novos engendramentos do tempo, conforme afirma Yvonne Frances Conejo:

Os tropos e estruturas do cinema de ficção científica são particularmente adequados para refletir os traços recorrentes da memória traumática [...]. O gênero é caracteristicamente experimental e muitas vezes lida com o metafísico; tem uma abordagem deslocada do tempo, mantendo uma ligação lógica com o mundo empírico. Também se envolve com a dinâmica de poder entre o Estado e seus

cidadãos, notadamente no que diz respeito às narrativas distópicas; e, enraizado no gótico, tem a capacidade de examinar e projetar visualmente temas sombrios. (CONEJO, 2014, p. 43)

Portanto, em busca de investigar a narrativa testemunhal de Larissa Sansour a partir das chaves da decolonialidade, do gênero e da temporalidade, debruçamo-nos nos tópicos seguintes deste texto sobre aspectos de cada um dos dois filmes para, em seguida, tentar compreender como tais eixos interpretativos se entrecruzam e interpelam.

Futuros pós-traumáticos

No futuro, eles comiam da melhor porcelana se passa quase inteiramente num território desértico inabitado. Acompanhamos uma sessão de terapia de uma autodenominada “terrorista-narrativa”, que é uma espécie de narradora, ainda que o filme conte com intervenções de sua terapeuta. O ponto de vista, contudo, é dominado pelas reflexões da terrorista-narrativa, marcando o reconhecimento de sujeitos atravessados pelo gênero (*engendrados*, no sentido proposto por De Lauretis, 1994) mas não limitados à diferenciação sexual – esse reconhecimento advém de uma atitude radical adiante da linguagem e da representação cultural desses indivíduos, enaltecendo um sujeito avesso às binaridades, múltiplo e não raro contraditório, atravessado inclusive por questões de raça e classe (DE LAURETIS, 1994, p. 208) e, no caso do filme de Sansour, étnicas.

Por meio de uma montagem que se utiliza também da colagem de imagens estáticas, o filme nos mostra como essa mulher procura manipular a história oficial da criação de um Estado enterrando artefatos típicos da Palestina (fig. 1). Ela espera que, em um futuro próximo, arqueólogos, ao escavar o território, encontrem provas da existência de uma civilização que, nesse momento, luta contra seu apagamento provocado pela violência colonial. O gesto da personagem tem profundo teor testemunhal, pois busca oferecer pistas contra a negação, demarcar a história dos vencidos, escrever (mais ainda que ler) a história a contrapelo. Um gesto feminista, conforme aponta Laura Mulvey (2004), pois agente, e que surge de um corpo não mais subjugado e fetichizado pelo olhar masculino. A terrorista-narrativa propõe novos significados a partir da (re)visão e anarquia nos arquivos, nos indícios, nos artefatos históricos. A temporalidade embaralhada se marca por um presente em que se aciona o passado rumo a uma reparação futura.

Figura 1: frames da terrorista-narrativa enterrando porcelanas palestinas em *No futuro, eles comiam da melhor porcelana*



Fonte: os autores.

A condição autodeterminada da “terrorista-narrativa” é um tanto quanto irônica, pois dialoga com o que Edward Said (2007) aponta sobre a forma como orientais árabes são vistos aos olhos do Ocidente, principalmente após a infame guerra ao terror empreendida por potências militares ocidentais (notadamente os Estados Unidos da América):

[...] não tenho um Oriente “real” a defender. Tenho, contudo, enorme consideração pela fortaleza das pessoas daquela parte do mundo, bem como por seu esforço de continuar lutando por sua concepção do que são e do que desejam ser. As sociedades contemporâneas de árabes e muçulmanos sofreram um ataque tão maciço, tão calculadamente agressivo em razão de seu atraso, de sua falta de democracia e de sua supressão dos direitos das mulheres que simplesmente esquecemos que noções como modernidade, iluminismo e democracia não são, de modo algum, conceitos simples e consensuais que se encontram ou não, como ovos de Páscoa, na sala de casa. (SAID, 2007, p. 15)

As noções de “modernidade, iluminismo e democracia” que Said nos incentiva a tensionar são variáveis da colonialidade europeia que “outrizam” tudo/todos que o Ocidente não é; assim, o exercício radical⁴ de enterrar

⁴ Aqui não adotamos a ideia de radical como algo ruim, conforme ganhou sentido no senso comum, ligado geralmente a uma resposta violenta ou inadequada a problemas sócio-políticos. Adotamos a visão marxiana do termo, de se voltar à raiz dos problemas e superá-los ou apontar caminhos para superá-los. As ações da personagem se enquadram neste sentido. Cf.: <https://blogdaboitempo.com.br/2017/07/12/recomecar-com-marx/>. Acesso em 01 out. 2022.

artefatos como prova de uma civilização antiga daquele território torna a terrorista-narrativa uma criadora ativa de sua própria história e da história de seu povo, uma questionadora da ordem colonial, em oposição à postura que Nelson Maldonado-Torres aponta como a esperada de pessoas colonizadas a partir da perspectiva de quem coloniza, de “entidades sub-humanas dóceis. A ordem das coisas no mundo moderno/colonial é tal que as questões sobre colonização e descolonização não podem aparecer [...] Espera-se que o colonizado ou ex-colonizado seja tão dócil quanto grato” (MALDONADO-TORRES, 2019, p. 33).

O filme, por fim, propõe um novo engendramento temporal que supere as dicotomias até então sugeridas como saídas para o conflito israelo-palestino. Além disso, também sugere que a solução pode estar mais vinculada ao diálogo e à convivência mútua dentro do território em questão. É uma perspectiva também radical, conforme a atuação da terrorista-narrativa, pois propõe que israelenses sionistas e palestinos convivam no mesmo território, algo rechaçado pelas forças de Israel e seu escudo ocidental, os Estados Unidos da América (BARAT; CHOMSKY; PAPPÉ, 2015, p. 108-109). O que Larissa Sansour propõe em *No futuro...* é menos conflito, em oposição à escalada bélica-masculinista que tomou conta das relações entre árabes e judeus na Palestina, e que, como é previsível num conflito armado que se estende há décadas, só resultou em destruição e assassinatos, além da manutenção da colonização sionista que segue seu curso sem enfrentar muitas barreiras. Essa visão depreendida do filme está em acordo com o que Pappé apresenta como possibilidade de resolução do conflito. “O apoio a uma solução de um estado é o ativismo que promove todo o espaço como uma terra e as pessoas como um povo. Não devemos sucumbir à versão sionista dos dois estados que limita a ideia de uma Palestina judaica com poucos palestinos a ‘apenas’ 80% da Palestina” (BARAT; CHOMSKY; PAPPÉ, 2015, p. 114).

De uma perspectiva gendrada, a terrorista-narrativa, ao rejeitar o recurso bélico como solução, opera como anteparo à violência belicista heteronormativa, ao recusá-la em nome de negociações em outros campos. Uma postura que já era denunciada por Virginia Woolf no início do século XX: “guerrear tem sido, desde sempre, hábito do homem, não da mulher” (WOOLF, 2019, p. 18). Nas dinâmicas de poder históricas da violência, incluindo as do conflito israelo-palestino, as mulheres (e meninas, e outros grupos subalternizados e precarizados) ocupam a posição de alvo e destino que de perpetradores. Essas dinâmicas corroboram o que María Lugones comenta

sobre como o gênero está relacionado à colonialidade: “a colonialidade do gênero ainda está conosco; é o que permanece na intersecção de gênero/classe/raça como construtos centrais do sistema de poder capitalista mundial” (LUGONES, 2014, p. 939). Rita Segato, ainda que divirja de Lugones sobre as raízes históricas do patriarcado⁵, converge na perspectiva de que a colonialidade permite entender as relações de gênero no eixo da história colonial: “a raça e o gênero [...] são criações históricas para a dominação, funcionais para a extração de valor não reconhecido, não remunerado – uma mais valia racial e patriarcal” (SEGATO, 2018, p. 59, trad. nossa)⁶. Na interseção entre gênero e colonialidade, Sansour desloca o corpo feminino da posição de alvo para o de deflagradora, a “terrorista-narrativa” que explode a conformação narrativa patriarcal-colonial sionista em nome de novos vestígios, da promessa de um devir-história gendrado e decolonial, narrado por outras vozes, indicando outras memórias.

É sintomática, ainda, a escolha das provas/indícios/memórias que poderão vir a funcionar, para a terrorista-narrativa, como artefatos históricos em um porvir. O que ela lega como marca da passagem palestina por aquele território não são armas, livros de história, relatos de grandes feitos, leis, ossadas; não são vestígios da presença masculina ou sionista no território. São porcelanas, objetos cotidianos profundamente imbricados com as experiências femininas no mundo; porcelanas palestinas. É na porcelana que as mulheres servem a comida, é nos pratos de porcelana que se come a comida preparada pelas mulheres. São as mulheres que lavam a louça. É o cotidiano, apesar da violência, que permanece e se afirma como índice de um vir-a-ter-estado-ali. Quando, em um futuro distante, fabulado a partir de *No futuro...*, desenterrarem os cacos, eles darão notícia e prova da presença (passada? extinta?) de mulheres palestinas, fundadas nos indícios de gestos cotidianos legados, no patriarcado, a segundo plano, resultado dos trabalhos desvalorizados executados pelos corpos subalternizados das mulheres ou negados a mulheres palestinas que têm negado o direito ao lar.

⁵ Segato aborda brevemente tais divergências em *Contra-pedagogías de la crueldad*, de 2018.

⁶ “La raza y el género, como expliqué, son creaciones históricas para la dominación, funcionales para la extracción de valor no reconocido, no remunerado - una plusvalía racial y patriarcal”, no original.

Tempo do trauma, tempo da colonialidade

Se, em *No futuro, eles comiam da melhor porcelana*, temos uma ação muito bem delimitada – o enterro de porcelana –, em *In vitro*, ela se desenrola de forma mais sutil, mas não menos eficiente e não menos radical. O filme de 2019 traz duas personagens, Mãe e Filha (que, assim como a terrorista-narrativa, não ganham nenhuma outra identificação), discutindo sobre os esforços para manter viva a memória palestina em meio ao processo de destruição da cidade de Belém. Elas se encontram num subsolo, cuja localização é desconhecida; a Mãe está doente, em uma espécie de leito hospitalar caseiro; a Filha é muito mais jovem, e descobrimos que é mais uma versão da filha original (daí uma das possíveis interpretações do nome do filme). No mesmo espaço subterrâneo, estão cultivadas fauna e flora palestinas, para que não seja esquecida (por quem? Quem sobrou além da filha-clone?) como era a região antes da destruição, da colonização e do sugerido genocídio (fig. 2).

A transmissão genética do trauma e das memórias, um assunto que interessa à cineasta⁷, é o tema central nessa obra, e não apenas na óbvia relação entre uma mãe e sua filha. Essa relação, aliás, tensiona e problematiza o tropo ocidental da relação das mulheres (cis) com a maternidade que, desde o século XIX, tem sido pedra de toque na construção da feminilidade hegemônica. Aqui, a filha tem uma existência que não se relaciona ao afeto, ao alardeado amor materno, mas tem objetivo testemunhal, de carregar o passado da mãe, dos palestinos. Contudo este é/foi um passado do qual ela é alienada, que não lhe pertence(u), e que portanto cinde sua subjetividade. Essa alienação e essa tensão entre as duas, inclusive, toma forma literal em tela com a divisão feita pela cineasta no quadro do filme, ora afastando, ora opondo, ora integrando Mãe e Filha (fig. 2).

7 Em entrevista de 2019 à revista *Kunstkrutikk*, Sansour explica que a ideia de transmissão genética do trauma tem sido estudada por geneticistas. “Alguns comportamentos usualmente associados com a mente podem ser, na verdade, transmitidos pelo DNA. Isso significa que fenômenos como o *déjà vu* podem ser parte de experiências ou traumas que nossos ancestrais viveram”, conta. Disponível em: <https://kunstkrutikk.com/a-sense-of-belonging/#:~:text=Sansour%20moved%20to%20Denmark%20in,caught%20her%20on%20the%20p hone..> Acesso em 01 out. 2022. Trad. nossa.

Figura 2: frames de *In Vitro* mostram o pomar clandestino e Filha e Mãe em seus embates

Fonte: os autores.

O papel das mães no cinema está muitas vezes vinculado ao papel que o patriarcado definiu para elas, seja por meio do discurso psicanalítico, seja pelo discurso da formação social – um papel em que a mãe “[...] é relegada ao silêncio, à ausência e à marginalidade”, pois “[...] o que o patriarcado enfocou foi o *status* da mulher como castrada, como carente de um *status* que confere ao macho o lugar de ‘possuidor’, que tem usado para dominar a mulher” (KAPLAN, 1995, p. 242). Kaplan apresenta uma lacuna inclusive em obras de cineastas feministas que, segundo a autora, não conseguiram escapar das questões edipianas formuladas pela psicanálise (ao menos até o momento em que ela publicou seu ensaio). Em *In vitro*, contudo, vemos uma subversão de Sansour no papel da Mãe, que se recusa a ocupar um lugar castrado, ausente e/ou silenciado. A Mãe do filme é a responsável direta pela reelaboração do trauma da *Nakba*, numa atitude de negação de seu papel no patriarcado após uma revisão da função da família nuclear (KAPLAN, 1995).

Além do corpo da filha, a paisagem palestina cultivada clandestinamente é outro importante símbolo da resistência à colonização sionista, conforma aponta Pappé sobre um dos projetos que pretende rearborizar o território:

Quando partiu para a criação de parques nacionais nos locais dos vilarejos palestinos erradicados, o FNJ⁸ tinha em suas mãos poder total sobre a decisão do que plantar. Quase já de saída, o órgão executivo do FNJ optou principalmente pelas coníferas, ao invés da flora nativa da Palestina. Em parte, era uma tentativa de fazer o país parecer europeu, embora isso não figure como objetivo em nenhum documento oficial. No entanto, de quebra, a escolha de plantar pinheiros e ciprestes – e isso foi declarado abertamente – buscava apoiar a incipiente indústria madeireira do país. (PAPPÉ, 2016, p. 262)

A vinculação de Israel com a Europa Ocidental não é à toa. Misleh também aponta essa relação simbiótica ao comentar o trauma palestino em sua obra: “Embora os judeus tenham se originado no Oriente, pertencem cultural, moral e espiritualmente ao Ocidente” (SHLAIM apud MISLEH, 2017, p. 31). Ao inaugurar um paradigma temporal a partir da modernidade e da expansão colonialista, a Europa se tornou, sob seus próprios olhos, é importante ressaltar, o paradigma do mundo inteiro, ou seja, o Norte que estabelece e a partir do qual se baseiam noções como feminilidade, civilidade, desenvolvimento, erudição, conhecimento e ciência etc.; o processo de outrização de certos corpos, de um povo e/ou etnia e/ou raça e sua consequente desumanização é crucial para o sucesso de qualquer projeto de colonização (MIGNOLO, 2019; MALDONADO-TORRES, 2019; MBEMBE, 2018; SAID, 2007).

Então, o trauma surge como resultado da colonialidade. Não se manifesta apenas de forma material, mas também (e ainda pior, já que é assim que se perpetua no tempo) de forma simbólica – duas funções que Achille Mbembe oportunamente classificou como “de terror” e alucinatórias”, para o que é preciso dar uma resposta além do combate físico: “[...] construir a memória da colônia não é apenas implicar-se num trabalho psíquico, é também fazer uma crítica ao tempo e aos artefactos que pretendem ser os substitutos últimos da própria substância do tempo [...]” (MBEMBE, 2018, p. 181).

No filme, o tempo é um aspecto fundamental, pois o conflito entre Mãe e Filha se dá justamente no tensionamento entre passado, presente e futuro. Reelaborar o trauma exige que elas reflitam sobre a história do povo palestino e a violência colonial sionista, mas também que não se apeguem à nostalgia interrompida por essa violência: enquanto a Mãe procura novos engendramentos para o trauma sofrido, a Filha, fruto de um experimento genético tal qual o pomar que as cercam, não se satisfaz com sua condição de

⁸ Se, como afirma Seligmann-Silva (2008), a condição de testemunha é a de sobrevivente, seria impossível à Filha-personagem ocupar essa posição, tendo em vista que a filha-sujeito, da qual seu DNA se originou, morreu durante os eventos diegéticos prévios ao tempo encenado.

mero instrumento de transmissão de memória, inclusive por não ter testemunhado os eventos do passado⁹.

Se tomarmos o diálogo entre elas como um testemunho sobre a situação, vemos o que Márcio Seligmann-Silva (2008, p. 69) conceitua sobre essa ação em relação ao tempo, na qual o tempo passado é, de alguma maneira, também o presente, tendo em vista que “o trauma é caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa; [...] mostra-se, portanto, como o fato psicanalítico prototípico no que concerne à sua estrutura temporal. [...] Este teor de irrealidade é sabidamente característica quando se trata da percepção da memória do trauma”.

Considerações finais

Os caminhos que Larissa Sansour aponta em seus filmes estão longe de serem uma palavra final sobre o conflito israelo-palestino. Contudo são respostas possíveis para encarar a colonialidade sionista na região, ainda que respostas limitadas ao meio em que são distribuídas. Também são as possíveis respostas para uma palestina que vive exilada de sua terra há algumas décadas, trabalhando na reelaboração do trauma de seu povo da forma possível à sua situação. A circulação dos filmes em festivais e mostras de cinema e de arte e também online dão vazão à potência da imaginação da cineasta como ação decolonial – um tipo de ação eficiente identificada por Carmen Rial (2007, p. 132) a partir do pensamento de Arjun Appadurai: “A imaginação [...] é o que faz com que grupos sociais, localizados ou deslocalizados, re-elaborem internamente os bens e principalmente as imagens que circulam nos constantes fluxos planetários”.

Sua obra também aponta a necessidade de superar essas estruturas patriarcais, em acordo com o que escreve bell hooks:

Se a supremacia masculina encoraja o uso da força abusiva a fim de manter a dominação masculina sobre a mulher, é a ideia filosófica ocidental de regras hierárquicas e autoridade coercitiva que está na raiz da violência contra a mulher, da violência do adulto contra a criança, de toda a violência entre aqueles que dominam e aqueles que são dominados. Esse sistema de crenças é a base sobre a qual a ideologia sexista e as outras ideologias de opressão de grupo estão apoiadas; elas só podem ser eliminadas se essa base for eliminada. (hooks, 2019, n.p.)

⁹ O Fundo Nacional Judeu – FNJ (em inglês, Jewish National Fund) – é uma organização não governamental sionista de Israel que atua essencialmente com “conscientização” ambiental no território palestino e israelense. Parte de suas ações inclui o plantio sistemático de árvores, geralmente não nativas. Cf.: <https://www.jnf.org/>. Acesso em 01 out. 2022.

Uma resposta, além de decolonial, feminista a um conflito dessa magnitude, que se complexificou cada vez mais desde ao menos 1948 e que é reflexo de um regime de colonialidade, está de acordo com o que Seligmann-Silva (2021, p. 76) discute sobre as teses de Walter Benjamin a respeito da história. Para o pensador alemão, “[...] deve-se romper, explodir, os falsos contextos, as falsas imagens que projetam um modelo único, linear, de progresso. Antes, deve-se lutar por um tempo fora da noção burguesa de ‘progresso’”. Nesse contexto, o recurso à ficção científica ajuda a romper a temporalidade burguesa linear épica, colonial, para pensar nos tempos de que fala Benjamin: “um tempo suspenso, justamente o tempo-agora da explosão, que nos leva a outra constelação política ainda recalcada pelas falsas narrativas” (SELIGMANN-SILVA, 2021, p. 76).

O tempo-agora, o tempo suspenso, presentificado em futuros indefinidos (demarcados pela confusão verbo-temporal no título de um dos filmes), é justamente o tempo das obras de Larissa Sansour: dois filmes que explodem a narrativa-única que ainda persevera sobre o assunto Israel-Palestina. *No futuro, eles comiam da melhor porcelana* e *In vitro* buscam reelaborar o trauma palestino da *Nakba*, a grande Catástrofe da história desse povo, por meio de testemunhos do vestígio, da presença e da memória de mulheres sobre as experiências femininas palestinas em situações-limite, à beira do precipício. Além disso, convidam-nos a questionar o que o Estado de Israel apresenta ao mundo como solução e como história do conflito. A postura de Sansour, como requer a escritora chileno-palestina Lina Meruane ao falar da literatura, “se distancia da vulgaridade comum dos discursos prontos e, dessa maneira, constitui em si mesma um ato de resistência ou de rebelião ou de amotinamento contra as formas dominantes porém redutoras, banalizadas e hiperbólicas da expressão política” (MERUANE, 2021, p. 188). Finalmente, ao produzir testemunhos gendrados do trauma palestino, Sansour convida ao reconhecimento – à apreensão – de vidas que têm sido precarizadas, vulnerabilizadas, mortas, em contextos bélicos – porque menos humanas –, oferecendo respostas que escapem dos quadros dessa mesma violência desumanizadora.

A resposta decolonial do cinema de Larissa Sansour está diretamente ligada com o questionamento ao paradigma do Ocidente como organizador do mundo, um imaginário que opera a partir da constante Outrização (de sujeitos, etnias, países, gêneros, sexualidades, raças, organizações políticas...). E, ao escolher como protagonistas de seus filmes mulheres – mães, filhas, a

terrorista-narrativa –, Sansour também traz à tona e questiona a dimensão patriarcal que formata as relações sociais e familiares dentro do conflito armado no território palestino. Mais que isso: ao trazer para o centro do testemunho questões da posição das mulheres no patriarcado – o cotidiano, a maternidade –, Sansour promove um gendramento do trauma e do testemunho que, ao mesmo tempo que reconhece a vulnerabilidade e a precarização dos corpos femininos nos contextos bélicos e coloniais, também oferece possibilidades de respostas – fabulações que escapem da violência ao articular um teor testemunhal do vestígio, da presença e da memória.

Bibliografia

- BARAT, Frank; CHOMSKY, Noam; PAPPÉ, Ilan. **On Palestine**. Chicago: Haymarket Books, 2015. 218 p.
- HOOKS, Bell. O movimento feminista para acabar com a violência. In: **Teoria feminista: da margem ao centro**. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- BUTLER, Judith. **Quadros de guerra** – quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- CONEJO, Yvonne Frances. **The Embodiment of Trauma in Science Fiction Film: A Case Study of Argentina**. 2014. Tese (Doutorado) - School of Modern Languages, University of Leicester, Leicester, 2014. Disponível em: https://leicester.figshare.com/articles/thesis/The_embodiment_of_trauma_in_science_fiction_film_a_case_study_of_Argentina/10160006
- DE LAURETIS, Teresa. A tecnologia do gênero. In.: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.
- GOMES BARBOSA, Karina; CAMARGOS MENDONÇA, Carlos Magno. “I am done”: violência sexual, testemunho e reparação em ‘Hysterical Girl’. **Logos**, [S.l.], v. 28, n. 3, p. 107, fev. 2022. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/62594/41401>>. Acesso em: 03 out. 2022.
- KAPLAN, E. Ann. Mães e filhas em dois filmes feitos por mulheres: *Riddles of the Sphinx/Os enigmas da Esfinge* (1976) de Laura Mulvey e *Daughter-Rite/Rito de filha* (1978) de Michelle Citron. In.: _____. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**, Rio de Janeiro: Rocco, 1995, p. 241-265.
- LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. **Estudos Feministas**, v. 22, n. 3, p. 935-952, set. 2019. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755/28577>>. Acesso em: 08 fev. 2023.
- MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GOSFOGUEL, Ramón. **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p. 27-54.
- MBEMBE, Achille. O pequeno segredo. In: _____. **Crítica da razão negra**. São Paulo: n-1 edições, 2018. p. 185-227.
- MERUANE, Lina. **Tornar-se palestina**. Belo Horizonte: Relicário, 2019. 200 p.
- MIGNOLO, Walter. La descolonialidad en general: el tiempo y la diferencia colonial. In: _____. **El vuelco de la razón: la diferencia colonial y pensamiento fronterizo**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del Signo, 2019. p. 79-122.
- MIRANDA, Cynthia Mara. Reflexões conceituais sobre vulnerabilidade: violência simbólica e midiática a partir do enfoque de gênero. In: MIRANDA, Cynthia Mara et al (orgs.). **Vulnerabilidades, narrativas, identidades**. Belo Horizonte, MG: Fafich / Selo PPGCOM/UFMG, 2020. Disponível em: <https://seloppgcom.fafich.ufmg.br/novo/publicacao/vulnerabilidades-narrativas-identidades/>

MISLEH, Soraya - **Al Nakba** - Um estudo sobre a catástrofe palestina. São Paulo: Sundermann, 2017, 172p.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In.: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. São Paulo: Edições Graal, 2008.

IN VITRO. Direção de Larissa Sansour e Soren Lind. Reino Unido, Dinamarca e Catar: Iambic Dream Films e Spike Film and Video, 2019, vídeo, digital, son., color.

NO FUTURO, eles comem da melhor porcelana. Direção de Larissa Sansour e Soren Lind. Reino Unido, Dinamarca e Catar: Iambic Dream Films e Spike Film and Video, 2015, vídeo, digital, son., color.

PAPPÉ, Ilan. **A limpeza étnica da Palestina**. São Paulo: Sundermann, 2016. 365p.

RIAL, Carmen. Guerra de imagens e imagens da guerra: estupro e sacrifício na Guerra do Iraque. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 15(1): 280, janeiro-abril/2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2007000100009>.

SAID, Edward. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 528 p.

SEGATO, Rita. **Contra-pedagogías de la crueldad**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Da iconoclastia à política das imagens: as aventuras da negatividade. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 42, 2021. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/63193>

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma - a questão dos testemunhos de catástrofes. In: **Psicologia clínica**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pc/a/5SBM8yKJG5TxK56Zv7FgDXS/abstract/?lang=pt>.

SHIBLI, Adania. **Detalhe menor**. São Paulo: Todavia, 2021. 112 p.

TONET, Ivo (12 jul 2017), Recomeçar com Marx [**Blog da Boitempo, online**], 20 parágrafos, disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2017/07/12/recomecar-com-marx/>. Acesso em 01 out. 2022.

WOOLF, Virginia. **Três guinéus**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

Recebido em: 05-10-2022

Aceito em: 01-03-2023