

Bruno Costa¹

brunoarcq@gmail.com

Recordar o futuro: um arquivo sobre imaginários nacionais palestinos

Recordar el futuro: un archivo sobre imaginarios nacionales palestinos

Remember the future: an archive about Palestinian national imaginaries

Resumo: Analisando obras de diferentes autoras/es palestinianas/os, que pensam o espaço-tempo da Palestina e um ser-palestina/o, a partir de diferentes lugares de fala, procuro construir um arquivo sobre imaginários nacionais palestinos.

Palavras-chave: arquivo, futuro, imaginários nacionais, memória, Palestina.

Resumen: Analizando obras de diferentes autoras/es palestinas/os, que piensan el espacio-tiempo de Palestina y un ser-palestina/o, desde diferentes lugares de habla, busco construir un archivo sobre imaginarios nacionales palestinos.

Palabras clave: archivo, futuro, imaginarios nacionales, memoria, Palestina.

Abstract: Through works of different Palestinian authors, who think about the Palestinian space-time and about a Palestinian-being, from different places of speech, I try to build an archive about Palestinian national imaginaries.

Keywords: archive, future, memory, national imaginaries, Palestine.

¹ Doutorando do Programa Pós-Colonialismos e Cidadania Global (financiado pela FCT desde outubro de 2019), coordenado pelo Centro de Estudos Sociais em parceria com a Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra. Mestre em História, Relações Internacionais e Cooperação (com especialização em Estudos Políticos) pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Mestre em Arquitetura pela Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Possui experiência de investigação nas áreas: história colonial no Médio Oriente (com ênfase no papel do Estado de Israel na região), estudos pós-coloniais, estudos de género e sexualidade, movimentos sociais e planeamento urbano.

Introdução

Este trabalho parte de uma tentativa de compreender diferentes imaginários nacionais palestinos a partir de fragmentos visuais e escritos e da tensão entre o arquivo histórico e o modo como diferentes autoras/es, em diferentes momentos e contextos, o interpretam. O arquivo será lido confrontando imagens de um passado pré-*Nakba*² e imagens de um presente pós-*Nakba*, a grande rutura histórica que marca um recomeço para as/os palestinianas/os como comunidade –aqui comunidade funciona no sentido mais abrangente, seja ela identificada como identidade coletiva, ou entendida como comunidade nacional. Este confronto permite olhar o que muda e o que fica cristalizado, assim como, de que modo as/os palestinianas/os procuraram transportar um estado de ‘normalidade’, de quotidiano e todas as tradições e rotinas associadas a ele, para um espaço-tempo suspenso do presente em-exílio.

A relação de autoras/es palestinianas/os com este arquivo é complexa e mostra-se urgente. Todas/os as/os autoras/es presentes neste trabalho falam da necessidade de incorporar a ‘Questão da Palestina’ na sua narrativa, uma necessidade que parte do seu lugar de fala, mas que também parte de uma quase-exigência de recolher o pó das cinzas do arquivo e contar uma história, para que o mundo a conheça e para que a identidade coletiva não se perca, ou seja, para que a palavra Palestina não se apague. Mas este encontro entre autoras/es e arquivo não pode ser reduzido à construção de uma grande narrativa, até porque esta palavra não existe no singular. O reinventar e re/imaginar uma Palestina sempre nova a partir dos fragmentos dispersos de um arquivo que arde, que não parou de arder desde 1948, é o que dá vida a uma memória que, de outra forma, corria o risco de se transformar em mito e de mito virar túmulo.

Jean-Luc Godard coloca esta questão do confronto com o arquivo de forma brilhante no filme *Notre Musique* (2004) quando, ao dirigir-se a um grupo de estudantes, afirma que: “Le peuple juif rejoint à la fiction [tandis que] le peuple palestinien [rejoint] le documentaire” (Godard, 2004).³ Esse momento foi a *Nakba*, que o autor descreve como

² *Nakba* (ou ‘Catástrofe’ em português) é o nome dado aos eventos desencadeados pelo estabelecimento do Estado de Israel, a 14 de maio de 1948, e fruto da guerra entre Israel e os Estados árabes vizinhos, em 1947-1949, que levaram à expulsão (e a massacres perpetrados por milícias sionistas, como no caso de Deir Yassin) de cerca de 780.000 palestinianos (Said, 1980) das suas casas, povoados, cidades e territórios, obrigando-os a viver como refugiados sem direito de retorno desde então. Hoje, segundo dados da UNRWA (2019), o número de refugiados palestinianos sem direito de retorno (algo comum a todos os refugiados palestinianos) cifra-se em mais de 5.000.000.

³ “O povo judeu tornou-se material de ficção, [no momento em que] o povo palestiniano [se transformou em] documentário.” (Godard, 2004). Consultar trecho em: <https://vimeo.com/46008416>

saída dos judeus da água, em direção à Terra Prometida, e entrada dos palestinos dentro de água, para morrerem afogados. Neste momento o arquivo judaico começava a ser reorganizado e os mitos sionistas transformavam-se em ‘fatos consumados’ que dariam espaço a grandes narrativas sobre o heroísmo do David (judeu) que derrotou Golias (árabe) e sobre o projeto bem-sucedido de desenvolvimento de um território infértil e de um ‘povo’ saído da cultura viciada do ‘gueto’ e reabilitado como subjetividade saudável e produtiva. No sentido oposto, o arquivo palestino era rasurado e pouco dele restaria. A sua narrativa passou a ser feita por outros, principalmente pelos sionistas, que insistiam que não existiam palestinos/os e acusavam que os árabes corruptos, que vagueavam por aquelas terras, tinham sido derrotados por não terem as capacidades e organização do ‘mundo civilizado’.

Mas o enfoque de Godard (2004) é outro. O realizador interpela o/a espectador/a e diz-lhe que a História, as grandes narrativas heroicas, são feitas pelos vencedores. Os judeus, ao chegarem à Terra Prometida (a eles, por Deus, o único) tinham terminado, segundo a narrativa sionista, o seu vagabundear eterno pelo purgatório e vencido, qual ‘povo’ que entra para o livro da história ocidental de progresso. Simultaneamente, as/os palestinos/os haviam sido empurradas/os para um espaço-tempo vazio, como inexistentes, ou como vítimas, subjetividades ‘sem alma’ cuja existência tem de ser comprovada pela ferramenta estética que capta e expõe a realidade, o documentário. Esse esboço de um novo arquivo foi levado a cabo pelas/os próprias/os palestinos/os, como urgência de relatarem ao mundo o que acontecia em tempo real, e por autoras/es não-palestinos/os que queriam testemunhar o processo de limpeza étnica. No meio desta tensão encontravam-se as/os palestinos/os num processo de rutura material e simbólica, como personagens da sua própria Catástrofe. As/Os palestinos/os haviam perdido a voz e o direito a narrarem uma história, a sua história era o presente, um presente suspenso e filmado incessantemente como momento permanente, como Catástrofe permanente.

E, assim, é a partir de um leque heterogêneo de leituras do arquivo palestino que este trabalho se debruça. Tal como as experiências de um ser-palestino/a são múltiplas e heterogêneas, as leituras do arquivo partem da trajetória de construção pessoal de cada autor/a. A escolha das/os autoras/es que apresentarei parte, em primeiro lugar, de estas/es terem sido as pessoas-obras que, de forma generosa, me deixaram entrar na Palestina e compreender a complexidade e multiplicidade de vozes que a falam. De um ponto de vista mais pragmático, elas/es representam vozes que estão presentes, ausentes

e que trabalham com a memória e imaginam um devir, permitindo-me atravessar vários olhares e diferentes tensões entre a condição material das/os palestinianas/os, o seu arquivo e um futuro não-consensual. Assim, regatarei do arquivo de Khalil Ra'ad (1854-1957), considerado o primeiro fotógrafo árabe a trabalhar na Palestina, imagens da sociedade de que fazia parte, captadas no início do século XX, antes da *Nakba*. Estas serão comparadas com o arquivo de Jean Mohr e Edward W. Said (1999), que condensa imagens das suas viagens pós-*Nakba* à Palestina e aos campos de refugiados localizados nos países limítrofes. O confronto entre imagens-tempos permitir-me-á identificar como o arquivo viaja para uma realidade pós-rutur e para um presente em-exílio.

Daqui parto para interpretações do arquivo histórico e para as grandes narrativas sobre uma identidade nacional palestiniana, representadas pelas obras de autores como Sliman Mansour (1947-atualidade) e Ismail Shammout (1930-2006). Essas narrativas serão reproduzidas, pensadas e questionadas por dois dos maiores escritores palestinianos: no género de conto por Ghassan Kanafani (1936-1972) e em prosa-poesia por Mahmoud Darwich (1941-2008). Estes dois autores têm a particularidade de viverem a Palestina a partir de diferentes tipos de exílio, um exílio fora das fronteiras da Palestina moderna (Kanafani, na Síria e no Líbano) e um exílio dentro das fronteiras do agora Estado de Israel (Darwich, expulso com a sua família de al-Birwa, uma povoação destruída em 1948, viveu no Líbano, mas voltou e estabeleceu-se em Akka, uma cidade de maioria palestiniana no norte de Israel).

Dentro das vozes dissidentes-dissonantes da grande narrativa, que procuram reunir os fragmentos e os esquecidos durante o processo de reconstrução e refundação nacional palestiniana, dou relevo ao papel de duas mulheres: Sahar Khalifeh (1941-atualidade), uma romancista nascida em Nablus e que relata a realidade a partir de dentro, nos Territórios Ocupados da Cisjordânia e Raeda Saadeh (1977-atualidade), uma artista visual nascida em Umm al-Fahm (cidade de maioria palestiniana no norte de Israel) que procura dar voz às mulheres palestinianas e ao seu corpo-transformado-em-território pela narrativa nacional. Por fim, invoco duas vozes que repensam o ser-palestiniana/o, procuram dar-lhe sentido no mundo e resgatar a capacidade de construir novas narrativas: Elia Suleiman (1960-atualidade), realizador nascido em Nazaré que, usando a ironia, olha as/os palestinianas/os a partir de fora e lê o mundo a partir da Palestina e Larissa Sansour (1973-atualidade), uma artista visual nascida em Jerusalém Oriental. Dialogando com Godard, a autora procura aproximar-se da ficção e abandonar o documentário, reivindicando um lugar das/os palestinianas/os como vozes criativas, que se permitem

imaginar outros lugares e outras realidades, que se permitem abrir zonas de liberdade no próprio ato de criação, como espaço para pensar um futuro, mesmo que distópico.

O arquivo em cinzas

Este arquivo é descrito por Georges Didi-Huberman como estando em cinzas “não só pelo tempo que passa, como pelas cinzas de tudo aquilo que o rodeava e que ardeu.” (2012: 211). Ou seja, o autor defende que, cada livro, cada imagem, chegou até nós ao mesmo tempo que parte desse arquivo era pilhado, queimado, destruído e que assim, o que chegou é, em si, uma lacuna. Didi-Huberman, pensa a partir daqui, e da obra de Aby Warburg, a imagem como vestígio desse arquivo, um vestígio que não pode ser interpretado, ou lido, de forma literal, direta, sem nos questionarmos sobre o que ela pode representar, como sintoma. Para o autor “olhar uma imagem seria, de certo modo, tornar-se capaz de discernir o lugar onde arde, o lugar onde a sua eventual beleza reserva um espaço a um ‘sinal secreto’, uma crise não apaziguada” (Didi-Huberman, 2012: 215).

A crise não apaziguada de que fala Didi-Huberman mostra-se por detrás do arquivo pré-*Nakba* na relação com as representações pós-*Nakba*. Quando olho para a fotografia em que Khalil Ra’ad capta a sua filha Ruth (1943),⁴ em trajes tradicionais de Ramallah, vejo uma das poucas imagens que sobreviveram ao processo de limpeza étnica iniciado pelas milícias sionistas no ano de 1947. Os álbuns deixados por Ra’ad, um fotógrafo nascido em Bhamdhou,⁵ apresentam uma Palestina petrificada no passado, com uma aura bíblica, registada para turistas que querem confirmar a imagem (e os preconceitos) que trazem sobre a Terra Prometida. Leila Abdelrazaq (2020), uma ilustradora palestina-americana, refere que, desde criança, as imagens de Ra’ad eram a única representação disponível da Palestina e de um ser-palestina/o, o único olhar sobre o passado. A autora refere que o ‘regime visual’ estabelecido pelos fotógrafos europeus, que captavam a Palestina através de uma lente orientalista, havia sido adotada pelos fotógrafos locais que acabaram por apresentar representações exóticas do lugar e das suas gentes. Por sua vez, estas representações haviam viajado até à casa de cada família palestina que as reproduzia como imagens de autenticidade nacional, que estavam na base de uma identidade coletiva. Escolhi esta imagem em particular porque nela a filha do fotógrafo surge como Mona Lisa no retrato pintado por Leonardo da Vinci.

⁴ Consultar imagem em: <https://www.thisweekinpalestine.com/limelight/khalil-raad/>

⁵ No território que é hoje o Líbano.

Ruth encara o espectador como representação de todas as mulheres palestianas, como musa-corpo homogeneizador de toda a comunidade, ostentando trajes tradicionais da região e paralisada para perdurar como imagem de um passado imaginado. Um passado que se confunde com um tempo bíblico, que pode ser lido na pose e nos próprios trajes, que ajudam a encenar uma Virgem Maria que continua a habitar a Palestina.

Confronto esta imagem com a captada por Jean Mohr (Mohr e Said, 1999: 59), em 1983, no campo de refugiados de Badawi,⁶ pelo efeito de repetição que ela expõe. Aqui a identidade palestina aparece como algo congelado no tempo: as mesmas roupas, os mesmos tapetes, os mesmos rituais. Em outras fotos de Ra'ad e Mohr podemos ver a mesma disposição de retratos, os mesmos padrões decorativos, as mesmas caixas, num movimento de repetição permanente, de um presente preso no passado, um presente em-exílio que não termina:

It is as if the activity of repeating prevents us, and others, from skipping us or overlooking us entirely. This compulsion to repeat is evident in the interiors of Palestinian houses of all classes. The same food and eating rituals organized around a table or central space occur with maddening regularity [...]. Naturally, they authenticate and certify the fact that you are in a Palestinian home (Mohr e Said, 1999: 57-58).⁷

Esta repetição é assombrada pela perda da memória —uma perda compensada pelo excesso, de comida e de artefactos—, de um passado desfeito que desemboca num medo permanente de uma identidade ameaçada. Ao abrirem a porta da História e entrarem nela— aqui lida como a única história que pretensamente conta, a história da civilização ocidental— os sionistas deixaram as/os palestinianas/os à deriva. Said (Mohr e Said, 1999) insiste que a identidade, algo garantido para a maioria dos ‘povos’ é difícil de manter neste presente em-exílio e afirma que no fim, o passado acaba por tomar conta das/os palestinianas/os. Esta identidade fragmentada, de um arquivo em cinzas, tem de ser permanentemente reconstruída e o corpo-no-exílio parece não caber em lugar nenhum, parece estar sempre fora de enquadramento, parece não ser aceite em lugar nenhum.⁸

⁶ Em Trípoli, uma cidade na costa do Líbano.

⁷ “É como se a atividade de repetição nos impedisse a nós, e a outros, de nos negligenciar ou de nos ignorar completamente. Esta compulsão de repetir é evidente nos interiores das casas palestinianas de todas as classes sociais. A mesma comida e os mesmos rituais alimentares organizados em torno de uma mesa ou de um espaço central ocorrem com uma regularidade enlouquecedora [...]. Naturalmente, eles autenticam e certificam o facto de que tu estás numa casa palestinianiana.” (Mohr e Said, 1999: 57-58)

⁸ Mahmoud Darwich condensa esta experiência de uma identidade perdida e não reconhecida e de um presente onde os fragmentos têm de ser permanentemente recolhidos e justificados: “No aeroporto seguinte viste-te como *persona non grata* porque aos documentos faltava a lógica que liga a geografia aos nomes: Aquele que nasceu num país inexistente... tão-pouco existe. Se, metaforicamente, dizes que és do não-lugar, é-te dito: Não há lugar para o não-lugar. Se dizes ao agente da polícia aduaneira: O não-lugar é o

Esta Palestina-como-mala (Darwich, 2018) ou Palestina-como-trouxa (Wadi, 2017) é transportada com cada palestiniana/o, para quem o exílio é sempre um lugar desconhecido, um lugar com “o cheiro da melancolia do que se foi; um cheiro que lembra outro. Um cheiro ávido e nostálgico que te guia, como um mapa turístico já gasto, ao cheiro do lugar primeiro” (Darwich, 2018: 75). Partindo deste lugar, Said coloca várias questões:

The Palestinians as commodity. Producing ourselves much as the masabih, lamps, tapestries, baskets, embroideries, mother-of-pearl trinkets are produced. We turn ourselves into objects not for sale, but for scrutiny. [...] Do we exist? What proof do we have? The further we get from the Palestine of our past, the more precarious our status, the more disrupted our being, the more intermittent our presence. When did we become ‘a people’? When did we stop being one? Or are we in the process of becoming one? (Mohr e Said, 1999: 33-34)⁹

Sliman Mansour e Ismail Shammout, dois dos principais artistas plásticos a narrar a Palestina, sua história, identidade e resistência, procuram responder a Said. Mansour, em *Absent Presence* (2018),¹⁰ a partir do reconhecimento de uma história atravessada pela perda marca essa posição entre a presença e a ausência das palestinianas/os, como corpos rasgados em dois, como uma identidade estilhaçada em permanente re/construção. Uma identidade que se procura afirmar em *Revolution was the Beginning* (2016),¹¹ que funciona como uma *collage* de vários elementos que compõem uma identidade palestina moderna, reconstruída politicamente nos anos posteriores à *Nakba*. Esta é uma identidade que não representa um todo, mas uma coleção de fragmentos:

[...] the story of origins, of home, of nation is underground. When it appears it is broken, often wayward and meandering in the extreme, always coded, usually in outrageous forms –mock-epics, satires, sardonic parables, absurd rituals– that make little sense to an outsider (Mohr e Said, 1999: 20).¹²

exílio, ele responde: Não temos tempo para exercícios de retórica. Portanto, se lhe agrada a retórica, vá para outro lugar.” (Darwich, 2018: 48)

⁹ “Os palestinianos como mercadoria. Produzindo-se a si mesmos como masabih, lâmpadas, tapeçarias, cestos, bordados, bijuterias madreperla são produzidas. Nós transformamo-nos em objetos não para venda, mas para análise. [...] Nós existimos? Que provas temos? Quanto mais nos afastamos da Palestina do nosso passado, mais precário é o nosso estatuto, mais perturbado é o nosso ser, mais intermitente é a nossa presença. Quando é que nos tornamos em ‘um povo’? Quando é que deixamos de ser um? Ou estamos no processo de nos tornarmos um?” (Mohr e Said, 1999: 33-34)

¹⁰ Consultar imagem em: <https://zawyeh.net/sliman-mansour/#Sliman%20Mansour,%20Absent%20Presence,%202018,%20mud%20and%20acrylic%20on%20wood,%2014%20x%2011%20cm>

¹¹ Consultar imagem em: <https://zawyeh.net/sliman-mansour/#Sliman%20Mansour,%20Revolution%20was%20the%20Beginning,%202016,%20oil%20on%20canvas,%2020%20x%2050%20cm>

¹² “[...] a história das origens, do lar, da nação é subterrânea. Quando aparece está despedaçada, normalmente instável e sinuosa ao extremo, sempre codificada, geralmente sob formas ultrajantes –épicos-

Estes fragmentos são recolhidos pelo artista: a bandeira, a chave da casa ocupada, a resistência à ocupação, os refugiados que não podem ser deixados para trás, o simbolismo da oliveira e da laranjeira que, como refere Nasser Abufarha (2008) simbolizam a comunidade, o enraizamento, mas também a perda e o abandono.

Mas é esta identidade reconstruída a partir de um passado rasurado que se arrisca a reproduzir os elementos da nação moderna e tudo o que ela representa. Isso torna-se mais claro nas obras de Ismail Shammout, já que o artista explora a figura feminina como reprodutora da identidade nacional e da comunidade, como elemento que a representa e a perpetua, como corpo-território ou corpo-história. Em *Madonna of the Oranges* (1997)¹³ é possível ver esse corpo-história, repetindo uma ideia que restou do arquivo, representada pela fotografia de Khalil Ra'ad. A Madonna das Laranjas é também a Madonna da Origem Pura, a Madonna do Retorno, corpo-virgem anterior à ocupação, um reprodutor de identidade e de novos filhos da Palestina, que amamenta. Nos trajes tradicionais, esta mulher é apresentada no centro de um laranjal, símbolo da perda e/ou de uma Palestina idílica, de uma identidade ligada ao trabalho da terra pelos *fellahin* (camponesas/es palestinianas/os). Já em *Life Prevails* (1999),¹⁴ o corpo-história é transformado em corpo-território, esse lugar que foi penetrado pelo colonizador, mas onde o retorno e a vida são celebrados e os mártires (representados pelas papoilas vermelhas) são lembrados e chorados. A repetição litúrgica destes elementos, uma e outra vez, faz com que a identidade palestiniana reconstruída se transforme em algo cristalizado, num movimento de homogeneização daquilo que foi quebrado em 1948. Neste movimento e como refere Shahd Wadi, as mulheres palestinianas “herdaram na sua pele uma Palestina, às vezes desejada, outras vezes forçada pelo nacionalismo” (2017: 33).

Ao fazê-lo, esta nova narrativa nacional arrisca-se a repetir os discursos de mito de origem, de autenticidade cultural e a congelar a resistência anticolonial num futuro contaminado pelos fragmentos que restaram de um arquivo destruído. Gayatri Spivak chama a atenção para isto quando refere:

That literature and the arts can support an advanced nationalism is no secret. They join in the task of a massive rememoration project, saying ‘we all suffered this way, you remember, this is what

debochados, sátiras, parábolas sardónicas, rituais absurdos— que fazem pouco sentido para quem está de fora.” (Mohr e Said, 1999: 20)

¹³ Consultar imagem em: <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/ismail-shammout-madonna-of-the-oranges/>

¹⁴ Consultar imagem em: <https://electronicintifada.net/content/gazas-artists-under-fire/7996>

happened, you remember,' so that history is turned into cultural memory. Literature takes it further by suggesting that we have all passed through the same glorious past, the same grand national liberation battles, the same religious tolerance and so on (2015: 19-20).¹⁵

Mas a autora também refere que a língua e a literatura (eu diria todas as expressões culturais e artísticas) têm um potencial des-transcendentalizador se forem reconstruídas e perturbadas, por exemplo, pelo abandono de uma lógica heteronormativa onde a mulher é corpo-símbolo reprodutor da nação biológica e cultural. O acolhimento de várias temporalidades e espacialidades permitem romper a mono-significação de um ventre origem, onde tudo começa (que nos situa no espaço e no tempo), que é passado e futuro da nação.

Em *Vacuum* (2007),¹⁶ Raeda Saadeh aspira o deserto. O seu corpo é um corpo ocupado, assim como o deserto, onde repete uma tarefa interminável. A autora ironiza sobre o papel que lhe é atribuído e o espaço invisível onde foi colocada. No meio de duas meta-narrativas que se defrontam e disputam uma origem pura e o lugar, Saadeh, como outras palestinianas, aparece no centro dessa disputa como corpo instrumentalizado:

The actions of the subject I represent reflect an evaluation of the self and that of the subject's environment, submission and revolt –attempting to live a life alongside the forces of occupation in all its forms, and regardless of its geography. The subject is concerned with issues that 'occupy' her individual spirit and the realities of her daily life, whether political or personal (Saadeh, 2007).¹⁷

A autora procura emancipar-se do papel que lhe é prescrito, assim como outras autoras, que põem em causa uma ideia cristalizada de nação e procuram a mesma emancipação, partilhando discursos pessoais que libertem um potencial discursivo múltiplo. Wadi conta que:

[...] a tarefa de manter a ideia da Palestina viva está ligada às mulheres, através da criação de histórias sobre a sua própria vida [...] oralmente contadas [e onde] as narradoras recorrem a determinados elementos estéticos para as contar, tornando-as assim em algo parecido com *hikaya*, fábula. Por outro lado, os homens contam as suas histórias como *relato* de acontecimentos reais, colocando datas e informações pedidas emprestadas à narrativa nacionalista (Wadi, 2017: 122).

¹⁵ “Que a literatura e as artes podem suportar um nacionalismo avançado não é segredo. Elas juntam-se na missão de um projeto massivo de rememoração, dizendo ‘todos nós sofremos assim, lembram-se, foi isto que aconteceu, lembram-se’, para que a história se transforme em memória cultural. A literatura vai além disso, sugerindo que todos nós passamos pelo mesmo passado glorioso, pelas mesmas grandes batalhas de libertação nacional, pela mesma tolerância religiosa e assim por diante.” (Spivak, 2015: 19-20)

¹⁶ Consultar imagem em: <http://sharjahart.org/sharjah-art-foundation/projects/vacuum>

¹⁷ “As ações do sujeito que represento refletem uma avaliação de si mesmo e daquilo que é o seu ambiente, a sua submissão e a sua revolta –tentando viver uma vida ao lado das forças da ocupação em todas as suas manifestações e independentemente da sua geografia. O sujeito está preocupado com questões que ‘ocupam’ o seu espírito individual e as realidades da sua vida diária, sejam elas políticas ou pessoais.” (Saadeh, 2007)

Esta fabulação parte de uma criatividade que recusa uma devir-nação paralisada num passado que não pode ser reconstruído tal-e-qual existiu. Said (1999) reconhece esse papel esquecido de cada mulher, que recusa a assimilação de uma política masculinizada que lhe atribui o papel de mãe, virgem e mártir.

Said (1999) fala das potencialidades narrativas e mesmo estéticas que ocupam as obras e os textos da literatura palestina e que podem ser identificados em *Wild Thorns* (2011), de Sahar Khalifeh. Neste romance-crônica sobre vida nos Territórios Ocupados da Cisjordânia, a autora põe em causa a narrativa nacional de resistência e abandono de uma experiência individual em prol de um bem comum. Ao narrar a Palestina a partir de dentro Khalifeh conta o desespero, mas também um modo alternativo de resistência a partir do cuidado da comunidade:

Frustration lay thick over everyone [...]. And Adil says there's more than one dimension to the picture. What's he talking about? There's only one dimension, one reality, that of defeat and occupation. But is this occupation or disintegration? Are they both the same for my country? It's the people themselves that defeat me more than Israel. [...] All culture gone! All integrity gone! Sink, Palestine... (Khalifeh, 2011: 69).¹⁸

Esta multidimensionalidade da 'Questão Palestina' é lida na própria construção do texto, onde a figura feminina é simultaneamente secundarizada e exposta como centro da comunidade. A mãe, a filha e a irmã não debatem a resistência ou o futuro da nação, mas sem elas o livro não existe, como uma mensagem entregue às chefias políticas dizendo, 'mais do que ventre, somos o pilar que suporta esta comunidade e sem nós ela já teria deixado de existir.' Quem mantém a estrutura social ligada, mesmo com a ocupação, as prisões aleatórias, as mortes, etc. são essas figuras que sem abraçarem as meta-narrativas permitem que a Palestina caminhe.

Recordar o futuro

Para lá destas vozes femininas que, a partir do seu lugar de fala, procuram colocar em causa a meta-narrativa nacional, outras vozes procuram questionar uma leitura hegemónica do passado, usada de forma instrumental pela classe política para se legitimar aos olhos da população. Abufarha (2008) conta, por exemplo, como Naji al-Ali (1937-

¹⁸ "A frustração pesa sobre todos [...]. E o Adil diz que há mais do que uma dimensão da realidade. Do que ele está a falar? Existe apenas uma dimensão, uma realidade, a da derrota e da ocupação. Mas isto é ocupação ou desintegração? Serão os dois iguais para o meu país? São as próprias pessoas que me deprimem mais do que Israel. [...] Foi-se toda a cultura! Foi-se toda a integridade! Afunda-te Palestina..." (Khalifeh, 2011: 69)

1987), o mais famoso cartoonista palestino, urinou numa laranjeira que ornamentava a casa de um dirigente da Organização para a Libertação da Palestina durante uma reunião da organização. Durante o jantar, o convidado viu a laranjeira neste lugar em particular como símbolo não do retorno, mas da ostentação de líderes que achavam poder recriar a Palestina nos seus apartamentos luxuosos de Beirute. No filme de Atef el-Taieb (1991), com o nome do cartoonista, podemos ver a cena real reproduzida e ouvir al-Ali dizer ‘O quê? Estou a ir longe demais ao mijar no teu pomar?’, ironizando a referida reprodução e debochando de uma memória apropriada como ornamento.

No mesmo sentido, Ghassan Kanafani, um dos líderes da Frente Popular para a Libertação da Palestina (FPLP), chora a perda, simbolizada pelas laranjeiras, mas clama a construção e reinvenção dessas memórias. Em *Land of the Sad Oranges* (1999), o autor começa por se despedir e afirmar uma identidade associada a essa memória:

And all the orange trees that your father has abandoned to the Jews shone in his eyes, all the well-tended Orange trees that he had bought one by one were printed on his face and reflected in the tears that he could not control in front of the officer at the police post. In the afternoon, when we reached Sidon, we had become refugees (Kanafani, 1999: 76).¹⁹

Mais tarde ele confronta-se com uma opção, entre o passado e um recomeço, desde a resistência à ocupação: “When my glance fell on your father’s face, which was twitching with impotent fury, I saw at the same moment the black revolver lying on the low table, and beside it an orange. The orange was dried up and shriveled” (Kanafani, 1999: 80).²⁰ Neste impasse é o revólver que é escolhido, como o autor afirma, mais tarde, em *Returning to Haifa* (2000), o romance onde é clamada a necessidade de libertação em relação a um passado estanque sem, no entanto, esquecer:

For us, you and me, it’s only a search for something buried beneath the dust of memories. And look what we found beneath that dust. Yet more dust. We were mistaken when we thought the homeland was only the past. For Khalid, the homeland is the future (Kanafani, 2000: 187).²¹

O casal que protagoniza a narrativa depara-se com a cidade natal, Haifa, transformada. É o seu filho que fala pela Palestina pré-*Nakba*, um lugar transformado,

¹⁹ “E todas as laranjeiras que o teu pai abandonou para os judeus brilhavam nos olhos dele, todas as laranjeiras bem cuidadas que ele comprou, uma por uma, estavam impressas na cara dele e refletiam nas lágrimas que ele não conseguia parar diante do polícia na esquadra. À tarde, quando chegamos a Sidon, tornamo-nos refugiados.” (Kanafani, 2000: 187)

²⁰ “Quando o meu olhar pousou no rosto do teu pai, que se contorcia com uma fúria impotente, vi imediatamente o revólver preto pousado sobre a mesa baixa e, ao seu lado, uma laranja. A laranja estava seca e murcha.” (Kanafani, 1999:80)

²¹ “Para nós, tu e eu, é apenas uma busca por algo enterrado sob a poeira das memórias. E vê o que encontramos debaixo dessa poeira. Ainda mais poeira. Estávamos enganados quando pensamos que a pátria era apenas o passado. Para o Khalid, a pátria é o futuro.” (Kanafani, 2000: 187)

destruído e reconstruído por quem agora o habita, os israelitas. Assim, Kanafani olha pela primeira vez para a Palestina como lugar de futuro, como o que se será.

Porém, se estes autores ainda pensam esse futuro como um Estado-nação da bandeira e do hino, como corpo de uma ‘comunidade imaginada’ (Anderson, 2012) unida por laços culturais, linguísticos e étnicos –apesar de existir uma clara diferença entre partidos sionistas que veem o Estado de Israel como Estado puramente judaico e partidos como a FPLP ou o Hadash que olham para um futuro Estado como corpo pluriétnico, plurirreligioso, plurilinguístico e pluricultural– outros olham a Palestina afastando-se do lugar e pensando a ‘comunidade imaginada’ de posições críticas em relação a estas categorias encerradas e potencialmente exclusivistas. Em *Reflections on Exile* (2000), Said pensa as potencialidades criativas e os perigos do ser-exílio ou do estar-em-exílio. O autor fala do exílio como lugar invejoso, onde as estruturas de poder são reconstruídas em grupos fechados de solidariedade e onde ‘Outros’ são deixados de fora como consequência do trauma da expulsão. Mas o autor refere também que o exílio, não sendo um privilégio, é uma alternativa às instituições da vida moderna, um estar nas margens e construir a partir delas:

While it perhaps seems peculiar to speak of the pleasures of exile, there are some positive things to be said for a few of its conditions. Seeing ‘the entire world as a foreign land’ makes possible originality of vision. Most people are principally aware of one culture, one setting, one home; exiles are aware of at least two, and this plurality of vision gives rise to an awareness of simultaneous dimensions, an awareness that—to borrow a phrase from music—is contrapuntal (Said, 2000: 186).²²

Aqui Said dialoga com Spivak e com o seu conceito de des-transcendentalização a partir de uma imaginação heterogênea, de contato com outras expressões:

[...] an imagination trained in the play of language(s) may undo the truth-claims of national identity, this unmooring the cultural nationalism that disguises the workings of the state – disguises the loss of civil liberties, for example, in the name of the American ‘nation’ threatened by terror (Spivak, 2015: 48-49).²³

²² “Embora talvez pareça peculiar falar dos prazeres do exílio, há algumas coisas positivas a serem ditas sobre algumas das suas condições. Ver ‘o mundo inteiro como terra estrangeira’ possibilita um olhar original. A maioria das pessoas estão principalmente cientes de uma cultura, um ambiente, um lar; os exilados estão cientes de pelo menos duas, e essa pluralidade de visão dá origem a uma consciência de dimensões simultâneas, uma consciência que –para usar uma expressão da música– é contrapontística.” (Said, 2000: 186)

²³ “[...] uma imaginação treinada no jogo da(s) língua(s) pode desfazer as pretensões -de-verdade da identidade nacional, desamarrando o nacionalismo cultural que disfarça o funcionamento do Estado – disfarça a perda das liberdades civis, por exemplo, em nome da ‘nação’ estadunidense ameaçada pelo terror.” (Spivak, 2015: 48-49)

Em *It Must Be Heaven* (2019),²⁴ Elia Suleiman, questiona o arquivo deixado e pergunta, ‘o que é ser palestiana/o?’ Essa imagem banalizada e naturalizada da/o palestiana/o é articulada com o pensamento de Said:

There are no Palestinians. Who are the Palestinians? ‘The inhabitants of Judea and Samaria.’ Non-Jews. Terrorists. Troublemakers. DPs. Refugees. Names on a card. Numbers on a list. Praised in speeches *el pueblo palestino, il popolo palestino, le peuple palestinien* – but treated as interruptions, intermittent presences (Mohr e Said, 1999: 26).²⁵

No filme, Suleiman questiona mais o conceito genérico de ‘povo palestino’, um conceito ‘elogiado em discursos’, e reivindica um lugar de fala, na mesma posição de todos os outros, um lugar que não tenha de documentar crianças famintas, homens mutilados e mulheres a chorar de desespero. Suleiman reivindica o direito de olhar para o mundo e criticá-lo, afastando os olhares da Palestina, vista como lugar de carrascos ou vítimas. O próprio título do filme ironiza a visão sobre a Palestina a partir de fora, funciona quase como uma provocação, ‘se têm tanta pena de nós é porque a vossa casa deve ser o paraíso!’.

Suleiman refere numa entrevista ao jornal *Público* (2020) que, para além de abstrações, o filme parte de observações do seu dia-a-dia em Nazaré, Paris e Nova Iorque. A caracterização de uma Palestina e das/os palestinianas/os a partir de fora como seres míticos surge numa viagem de táxi, onde o motorista estadunidense afirma que nunca viu um palestino e oferece a ‘corrida’, como se estivesse na presença de um ser sagrado, nascido na terra de Jesus Cristo e super-significado como símbolo de martírio, violência, guerra e resistência (neste diálogo a partir da figura de Yasser Arafat), mas nunca como ser-humano. Daí o realizador ironiza sobre a obrigação das/os palestinianas/os documentarem a ‘Palestina real’ de forma dramática, quando é negado financiamento ao seu novo projeto por este ser ‘pouco palestino’ ou quando Gael Garcia Bernal (interpretando-se a si mesmo) refere à sua esposa que Suleiman faz comédias sobre o Médio Oriente, uma opção por si só apresentada como impossível, extraordinária e/ou ridícula – nestas cenas o realizador critica as vozes ocidentais que acham conhecer tudo sobre o seu contexto e sobre outros contextos, ao mesmo tempo que consideram a crítica feita a partir do ‘Terceiro Mundo’ como despropositada, ou seja, as/os palestinianas/os apenas podem conhecer e falar sobre a Palestina, enquanto, por exemplo, as/os

²⁴ Consultar trechos em: <https://vimeo.com/397182911> e <https://vimeo.com/338456755>

²⁵ “Não existem palestinianos. Quem são os palestinianos? ‘Os habitantes da Judeia e da Samaria.’ Não-judeus. Terroristas. Desordeiros. Pessoas deslocadas. Refugiados. Nomes num papel. Números numa lista. Alvo de elogios em discursos *el Pueblo palestino, il popolo palestino, le peuple palestinien* – mas tratados como interrupções, como presenças intermitentes.” (Mohr e Said, 1999: 26)

francesas/os podem conhecer e falar sobre França, o Vietname ou a Palestina, como estando numa posição de neutralidade e conhecimento próprios do ‘Primeiro Mundo’. Todo o discurso visual de Suleiman parte de uma tentativa de ironizar as/os palestinianas/os como caricaturas e recuperá-las/os como subjetividades do mundo, com o qual dialogam e no qual vivem. Este é, em si, um ato de resistência às descrições da Palestina feitas a partir de fora e que transformam o lugar e os seus habitantes em elementos bidimensionais, sem complexidades e sem contradições –como já referi, da figura da vítima à do terrorista:

[...] há alturas em que sou tratado como um ‘palestiniano falso’, porque a impressão dominante é a de que os palestinianos são vítimas, e tudo o que não seja um retrato compungido da vitimização não é aceitável; temos direito a ser engraçados lá na ‘selva’, mas se saímos da ‘selva’ já não acham tanta graça (Suleiman, 2020).

Ao dialogar com o mundo, Suleiman dialoga também com as/os palestinianas/os e diz que o modelo político colonial-moderno que destruiu a sociedade palestiniana está a destruir, também, o Ocidente. Esta visão é captada em *frames* que apresentam as duas faces da mesma moeda, numa Paris que convive com o luxo e a pobreza extrema, ou de uma Nova Iorque multicultural invadida pela hipervigilância, presente em cada esquina da cidade e inspirada pelos *checkpoints* israelitas na Cisjordânia, que hoje chegam ao interior de cada aeroporto. O que o realizador põe em evidência é que o próprio modelo de Estado-nação encerrado e exclusivista não pode ser combatido pela reprodução de modelos semelhantes. A sua mensagem ecoa na Palestina porque obriga a pensar um futuro pós-resistência, um futuro em que as/os palestinianas/os tenham soberania e se possam governar sem interferência externa. O realizador diz que se isto é o paraíso, o paraíso é um lugar onde impera o desespero, a violência, o controlo, a produção de categorias e estereótipos e a permanente desconfiança do ‘Outro’, ou seja, o paraíso é um lugar onde um desejo-para-lá-do-consumo está ausente e onde imperam a alienação e a frustração.

A Palestina futura é profetizada por um astrólogo que diz a Suleiman: ‘Haverá Palestina.’, não na sua vida, mas um dia. Mas que Palestina haverá? A meu ver, a Palestina de Suleiman aproxima-se dos versos de Suheir Hammad, uma poetisa palestiniana-americana que escreve sobre o hífen da sua identidade, uma identidade “herdada, mas também recriada” (Wadi, 2017: 150), no encontro com outras línguas e com outras identidades, que partilham a violência e a dor, mas também a beleza presente na resistência: “we call back to the *phalasteen* / of folks songs and village dances / the

phalasteen of martyrs and their mothers / the phalasteen bulldozed over in beirut / whose mouth was jammed silent / with food stamps in brooklyn” (Hammad, 2010: 25).²⁶ Em *blood stitched time*, a Palestina está na Cisjordânia e em Gaza, mas também em Beirute e em Brooklyn. Esta resistência partilhada de que fala Hammad aparece a espaços no filme de Suleiman, representada por momentos mundanos, seja num ato de confronto-expressão-celebração de ser-palestiniana/o no Central Park, ou numa cave em Haifa, onde jovens palestinianas/os se misturam, dançam e, acima de tudo, recriam a sua identidade através das artes, construindo uma Palestina viva:

São festivas, são pacifistas, são ativistas, não identificam ‘Palestina’ com uma localização geográfica restrita, mas sabem pô-la em paralelo com todas as outras causas do mundo, têm uma conceção orgânica da sua luta, fazem música, fazem arte, produzem –que vai Israel fazer com eles? Chamar-lhes terroristas porque dançam nas ruas? [E]sta geração mais jovem talvez seja a única esperança subsistente para o mundo, porque ameaçam as posições de autoridade através duma expressão de alegria e festejo: ninguém lhes pode chamar terroristas ou antisemitas, nem outro dos habituais rótulos com o que poder fragmenta todas as tentativas de mobilização (Suleiman, 2020).

Uma das vozes desta nova geração de artistas palestinianas/os é Larissa Sansour, nascida em Jerusalém Oriental e criada em Belém, lugar a partir de onde se expressa. Tal como Suleiman, Sansour procura resgatar as/os palestinianas/os do papel de vítimas: “I attempt to create scenarios where the Palestinian is no longer the victim, but instead enjoys the same power as anyone else in our media-driven, entertainment-led world” (*apud* Gabsi, 2011: 115).²⁷ A escolha da ficção científica contrapõe-se ao registo documental, que domina as produções visuais sobre a Palestina. A autora refere que optou por este género como consequência da situação nos Territórios Ocupados, uma condição de suspensão, onde o presente se encontra num limbo que parece afastar-se da realidade. Essa condição de pós-realidade do que está a acontecer nos Territórios Ocupados da Cisjordânia e da Faixa de Gaza desumaniza as/os palestinianas/os aos olhos do mundo, como refere Sansour:

I often get asked if I needed science fiction to run away from present-day politics. [D]uring question-and-answer sessions with the audiences at film festivals, it became clear to me that people wouldn’t believe that Israel, which is considered by many to be the only democracy in the Middle

²⁶ “chamamos de volta para a phalasteen / das canções populares e danças da aldeia / a phalasteen dos mártires e suas mães / a phalasteen soterrada em beirute / cuja boca tremia em silêncio / com vales-refeição em brooklyn.” (Hammad, 2010: 25)

²⁷ “Eu procuro criar cenários em que o palestiniano já não seja vítima, mas disfrute do mesmo poder que qualquer outra pessoa no nosso mundo movido pelos *media* e pelo entretenimento.” (Sansour *apud* Gabsi, 2011: 115)

East, could be accused of carrying out such human rights violations. People wouldn't believe that something like this could be going on in the 21st century. So, in the end, fact became stranger than fiction (*apud* McNay, 2019).²⁸

A autora diz que o registo documental acaba assim por falhar em dar resposta às condições surreais e absurdas em que vivem as/os palestinianas/os:

[...] a new strategy is needed because audiences worldwide have become immune to information coming out of the region. People are tired of the news that comes out of Palestine and think of it as repetitive and beyond solvable. After all, the problem at hand has been going on for more than 60 years, so it is understandable that there is a general fatigue on the topic. The tragedy is that, due to all this, Palestine has lost its human face (*apud* Buali, 2014).²⁹

Outro dos motivos que levou a autora a recorrer a este tipo de registo emergiu do fato de ele permitir pôr em causa a política do Médio Oriente e as leituras mediáticas elaboradas em seu redor, apresentando a realidade de forma alternativa, assumindo que o apocalipse já chegou e que, por isso, as respostas têm de ser procuradas num cenário pós-apocalíptico. Sansour, ao abordar, por exemplo, questões relacionadas com a 'crise climática' que põe em risco toda a vida no planeta sugere que a Palestina é uma espécie de janela para esse futuro distópico, onde o 'fim dos tempos' é o presente. O recurso à ficção científica permite-lhe pensar um futuro, ausentando-se do registo da realidade para pensar outra Palestina a partir da ficção, escrever o que poderá ser, ou questionar de uma forma potencialmente universalista o que está a acontecer na Palestina, dialogando com outras histórias:

I like this tension between utopia and dystopia. I think it is kind of universal. I try to have this play between locality and universal concerns. It is interesting for me how the post-apocalyptic condition that Palestinians are going through is actually something that we are all worried about. The only thing is that what is happening to Palestine is coming to us before its time, because of political reasons rather than environmental reasons. My work borrows from sci-fi, which deals a lot with the post-apocalyptic condition: what do we do in the future? Obviously this is all informed by what is happening in the present. How do we deal with this condition? What is it going to look like in the future? It feels to me that what is happening in Palestine is like a microcosm of world problems

²⁸ “Muitas vezes perguntam-me se eu preciso da ficção científica para fugir da política atual. [D]urante sessões de debate com o público, em festivais de cinema, ficou claro para mim que as pessoas não acreditavam que Israel, que é considerado por muitos como a única democracia no Médio Oriente, pudesse ser acusado de levar a cabo tamanhas violações dos direitos humanos. As pessoas não acreditavam que algo assim poderia estar a acontecer no século XXI. Desta forma, finalmente, os factos tornaram-se mais estranhos do que a ficção” (*Sansour apud* McNay, 2019).

²⁹ “[...] é necessária uma nova estratégia porque o público em todo o mundo se tornou imune à informação que recebe sobre a região. As pessoas estão cansadas das notícias que saem sobre a Palestina e acham-nas repetitivas e fruto de uma situação insolúvel. Afinal, o problema em questão já se arrasta há mais de 60 anos, então é compreensível que haja um cansaço geral em relação ao assunto. A tragédia é que, graças a tudo isto, a Palestina perdeu o seu rosto humano.” (*Sansour apud* Buali, 2014)

in general. I find it strange when I realize that people don't think that what is happening there is central to world problems (*apud* Buali, 2014).³⁰

Como em outros trabalhos, em *Space Exodus* (2008)³¹ Sansour apresenta as/os palestinianas/os suspensas no espaço-tempo, agora literalmente no cosmos, onde chega a primeira astronauta palestiniana. Esta tensão entre nostalgia e ambições, entre a *Nakba* e um Estado soberano que nunca chega, entre a distopia e a utopia, sempre presente nos vídeos-curtas de Sansour, é também a história do território onde a utopia sionista se materializou como distopia palestiniana, numa sobreposição e sequestro interminável de memórias e símbolos por parte do movimento sionista, que procurou apagar as/os palestinianas/os e que, ao não o conseguir, os suspendeu no tempo, como única população de refugiados a quem não é atribuído um 'direito de retorno' ao seu lugar. Nesta obra, a autora expande a própria noção de Estado-nação na Lua, como expansão de uma cartografia terrestre. Nesse lugar é cravada a bandeira palestiniana, uma vez que a possibilidade de estabelecer um Estado-nação autónomo e soberano reduz-se a cada dia que passa, sendo hoje o território administrado pela Autoridade Palestiniana quase indetectável num mapa. Ao mesmo tempo explora o medo e a ansiedade do não-retorno,³² paralela à sua condição como natural de Jerusalém Oriental a onde não pôde regressar desde a construção do Muro de Separação.

As camadas de significado na obra de Sansour são muitas, mas o questionamento que faz de um nacionalismo mitológico, por oposição a uma realidade material distópica, atravessa-a. Em *Nation Estate* (2013),³³ a autora apresenta o projeto do Estado-nação palestiniano finalizado, como um ponto num mapa, um arranha-céus-prisão como único lugar onde as/os palestinianas/os podem circular 'livremente', revisitando todas as marcas do seu passado e admirando-as: "It's kind of overloaded with symbols you find amongst

³⁰ "Eu gosto desta tensão entre utopia e distopia. Acho que é mais ou menos universal. Tento fazer esse jogo entre o local e as preocupações universais. É interessante para mim como a condição pós-apocalíptica pela qual os palestinianos estão a passar é, na realidade, algo com que estamos todos preocupados. A única diferença é que o que está a acontecer com a Palestina está a chegar a nós antes do seu tempo, mais por razões políticas do que ambientais. O meu trabalho deve muito à ficção científica, que explora a condição pós-apocalíptica: o que faremos no futuro? Obviamente, tudo isto é informado pelo que está a acontecer no presente. Como lidamos com esta condição? Como será no futuro? Parece-me que o que está a acontecer na Palestina é um microcosmo dos problemas do mundo em geral. Acho estranho quando me apercebo que as pessoas não veem o que está a acontecer lá como fundamental para os problemas mundiais." (*Sansour apud* Buali, 2014)

³¹ Consultar trecho em: <https://vimeo.com/5199652>.

³² Numa entrevista concedida a Wafa Gabsi (2011), Sansour afirma que, ao colocar uma astronauta palestiniana na Lua (*Figura 12*), procurou sobrepor ao medo do esquecimento, a confiança de uma tecno-futuridade, apropriando-se dos discursos hegemónicos do Ocidente ao captar e apropriar-se de um momento central da história estadunidense, tida como história universal.

³³ Consultar curta-metragem em: <https://vimeo.com/47817604>.

Palestinians like the key, the *kufiya*, the folk dresses, and all these [others] that are becoming more like artefacts for a museum than real things” (*apud* Abdeljawad, 2016).³⁴ Os símbolos viraram artefactos na construção do Estado-feito-prédio, deixaram de ter uma função, a imagem de Khalil Ra’ad transformou-se na única coisa que restou, uma memória materializada em objeto de museu. A autora questiona, numa entrevista concedida a Sheyma Buali (2014), se as discussões sobre um ou dois Estados fazem sentido, num contexto onde qualquer espaço é negado às/aos palestinianas/os. Olhando para Israel e para a sua estrutura de ocupação, Sansour pensa o mito como força motriz por detrás dos ‘fatos consumados’. No caso palestiniano os mitos nasceram do estabelecimento de Israel, a *Nakba* nasce como realidade material e vai ganhando uma aura de mito progressivamente, até se transformar numa imagem paralisada pendurada numa parede, para ser visitada. Ao confrontar o espectador com estas imagens, Sansour consegue transformar a realidade ignorada numa chamada de atenção, questionando também elementos transversais ao Ocidente, como a cultura do turismo e o afastamento dos habitantes locais por uma subversão daquilo que é o ‘direito à cidade’ como lugar com vida –ao mesmo tempo que põe em causa uma ‘disneyficação’ da história, não debatida, não questionada e que passou a ser um produto de consumo em vez de um lugar de disputa vivo. Tal como Said (1999), que refere que um europeu ou um japonês têm acesso a uma casa onde não pode entrar, e como Suleiman (2019), que filma esse paralelismo entre a invasão neoliberal do espaço urbano transformado em museu e a exclusão dos habitantes locais, obrigados a dormir na rua porque não conseguem suportar o custo de vida dentro desse museu, Sansour reconstrói as cidades palestinianas como souvenirs isolados em pisos do arranha-céus.

Já no vídeo-curta *In the Future, They Ate from the Finest Porcelain* (2017),³⁵ Sansour aprofunda a questão da memória histórica e apropria-se dela como perigosa ferramenta de legitimação. A autora pensa, agora de outra forma, um futuro Estado-nação palestiniano no meio de uma paisagem apocalíptica. Sansour revisita o arquivo em cinzas da Palestina e monta-o como *collage*, onde refugiados, resistência e passado pré-*Nakba* se sobrepõem, recorrendo até a algumas imagens de Khalil Ra’ad. Fazendo-o, ela usa essas imagens de modo instrumental e revê a história agora com proveito material para

³⁴ “É meio que sobrecarregado com símbolos que encontras entre os palestinianos, como a chave, a *kufiya*, os vestidos tradicionais e todos os [outros] que se estão a tornar mais artefactos para um museu do que coisas reais.” (Sansour *apud* Abdeljawad, 2016)

³⁵ Consultar trecho em: <https://vimeo.com/148158228>

as/os palestinianas/os. Em vez de se centrar no mito como imaterialidade, Sansour assume a ausência de reconhecimento de um ‘povo’ palestino como realidade e implanta genes palestinos e peças-artefactos de porcelana no deserto, apropriando-se da mitologia sionista e subvertendo-a, agora com o propósito de salvar as/os palestinianas/os. A ideia de Sansour é que, num futuro incerto e atemporal, a Palestina exista e as/os palestinianas/os sejam reconhecidas/os quando arqueólogos escavarem essas peças, assim como o governo de Israel empreende grandes escavações para promover a ideia de que os judeus são os habitantes ancestrais daquele lugar. Este trabalho em particular é um debate sobre o arquivo e a história, sobre como o mito e a ficção são partes estruturantes no estabelecimento de um Estado-nação e questiona as grandes narrativas históricas. Funciona ainda como crítica à arqueologia como ciência, como prova forense da presença judaica no lugar, numa narrativa que simultaneamente nega o acesso ao território às/aos palestinianas/os, num ‘jogo’ de soma-zero, onde os mitos constroem os factos e os factos comprovam os mitos e criam mitos que construirão novos factos –e onde impera a busca por uma origem pura e se nega uma história feita de contaminações e trocas. Num diálogo entre a personagem principal (uma rebelde/resistente) e o seu psiquiatra é possível ler a circularidade que a ocupação impõe e essa tensão entre legitimidade e ciência:

[Psychiatrist:] Wouldn't claims made by flesh-and-blood descendants of the existing population... be more legitimate? / [Rebel:] It was never a question of legitimacy. Our rulers have long since removed us from the equation. I am adding new numbers, messing with their maths. / [Psychiatrist:] But by giving rise to this counterfeit people, aren't you accepting the erasure of your own? / [Rebel:] Quite the opposite. They are us, and we are them. They will claim the land on our behalf (Lind e Sansour, 2017).³⁶

Por fim, em *In Vitro* (2019),³⁷ Sansour faz uma crítica incisiva ao conceito de nacionalismo e a partir do contexto palestino procura universalizar essa crítica. Aqui, o apocalipse é diretamente relacionado com a crise gerada pelas alterações climáticas na era do Antropoceno, já que Belém é invadida por uma matéria negra que consome a cidade –matéria negra que pode metaforicamente ser lida como a ocupação israelita que consome as vidas palestinianas e cerca a cidade.

[Alia (daughter):] This place is your exile, not mine. / [Dunia (mother):] Soon, what we have achieved here will create a myth of its own. / [Alia (daughter):] I don't care about your nations.

³⁶ “[Psiquiatra:] Não seriam as afirmações feitas por descendentes de carne-e-osso da população existente mais legítimas? / [Rebelde:] Nunca foi uma questão de legitimidade. Os nossos governantes há muito que nos removeram da equação. Estou a adicionar novos números, a bagunçar a matemática deles. / [Psiquiatra:] Mas, ao dar origem a este povo contrafeito, não estás a aceitar a eliminação do teu? / [Rebelde:] Muito pelo contrário. Eles são nós e nós somos eles. Eles reivindicarão a terra em nosso nome.” (Lind e Sansour, 2017)

³⁷ Consultar trecho em: <https://vimeo.com/346380549>.

These scents, this fabric, this history reduced to symbols and iconography. A liturgy chronocling our losses. These plagues. These disasters. This exodus. / [Dunia (mother):] And every exodus before that (Lind e Sansour, 2019).³⁸

A discussão entre Dunia e Alia coloca no centro do trabalho a relação das/os palestinianas/os com a *Nakba* e de que forma esse passado é transmitido como memória a gerações que não o viveram, perguntando-se o que poderão as novas gerações fazer com ele. Alia, um clone da falecida filha de Dunia, apenas existe através das memórias da mãe que lhe foram implantadas:

It's about people who carry their ancestors' wishes and memories without having lived them. In this way, it's addressing the trauma of Palestinians when they were kicked out of their country in 1948. How has this trauma defined the existence and identity of Palestinians today? It's about holding on to trauma from the past and constantly projecting towards the future, thereby living in a limbo where the present is not really there (Sansour *apud* McNay, 2019).³⁹

A autora imagina um futuro Estado-nação palestino e o que ele poderá significar. As duas personagens encontram-se num *bunker* subterrâneo, onde um mundo alternativo foi construído a partir das memórias da geração de Dunia e nesse mundo serão concebidas (clonadas) as novas gerações com memórias implantadas. A protagonista, Alia, pergunta-se se esse novo mundo, baseado em memórias do velho, não será uma repetição que impede as novas gerações de construir algo para lá das aspirações dos seus pais e avós:

[Alia (daughter):] Perhaps a loss of memories is essential to starting over? / [Dunia (mother):] Forgetting makes you vulnerable to mistakes you already made once. / [Alia (daughter):] Maybe next time they won't be mistakes. / [Dunia (mother):] Maybe not. But you will have the information to make that decision (Lind e Sansour, 2019).⁴⁰

O medo de perder tudo o que resta como memória, de construir um Estado-nação baseado em mitos, e as potencialidades perdidas por se transformar o passado em imagens estanques são questões que estão no centro do que é ser palestiniana/o desde 1948 e que

³⁸ “[Alia (filha):] Este lugar é o teu exílio, não o meu. / [Dunia (mãe):] Em breve o que conseguimos aqui criará um mito por si só. / [Alia (filha):] Eu não me importo com as tuas nações. Estes cheiros, este tecido, esta história reduzida a símbolos e iconografia. Uma liturgia que regista as nossas perdas. Estas pragas. Estes desastres. Este êxodo. / [Dunia (mãe):] E todos os êxodos antes desse.” (Lind e Sansour, 2019)

³⁹ “É sobre pessoas que carregam os desejos e as memórias dos seus antepassados sem as terem vivido. Desta forma, aborda o trauma dos palestinianos que foram expulsos do seu país em 1948. Como esse trauma definiu a existência e a identidade dos palestinianos hoje? É sobre agarramo-nos ao trauma do passado e projetá-lo constantemente para o futuro, vivendo assim num limbo onde o presente não está realmente lá.” (Sansour *apud* McNay, 2019)

⁴⁰ “[Alia (filha):] Talvez a perda de memórias seja essencial para recomeçar? / [Dunia (mãe):] O esquecimento torna-te vulnerável a erros que já cometeste. / [Alia (filha):] Talvez da próxima vez não sejam erros. / [Dunia (mãe):] Talvez não. Mas terás as informações para tomar essa decisão.” (Lind e Sansour, 2019)

assombram as personagens que se refletem como espelhos –será que a/o israelita quando olha a/o palestiana/o se vê no passado? E a/o palestiana/o, será que ao olhar o israelita se vê no futuro? – neste vídeo-curta: “Does the vocabulary that we have or that we use for our nation-building or national identity really matter anymore? Has it become obsolete as a result of the biggest disaster that could ever happen?” (Sansour *apud* McNay, 2019).⁴¹ Esta obra de Sansour não dá respostas, mas joga com os conceitos que perturbam um ser-palestiana/o e projeta, num futuro onde diferentes possibilidades são apresentadas, qual poderá ser o destino da Palestina e das/os palestinianas/os. Haverá Palestina! Mas que Palestina? A leitura de Sansour enquadra-se nas previsões do astrólogo que lê o futuro a Suleiman e alerta para os riscos de uma repetição baseada nos mitos fundadores do Estado-nação:

The infamous saying, ‘A land without a people for a people without a land’ was the greatest myth. But actions on the ground mimicked this myth and Israel continued over many years to shove Palestinians off the land and replace their villages and farmlands with illegal settlements for Israelis only. If Israel is ever forced to evacuate and remove these settlements, then Israel for sure would recreate this event as an Israeli tragedy (Sansour *apud* Buali, 2014).⁴²

Considerações finais

Evitaste definir uma coisa pelo seu contrário, porque nem sempre o contrário do erro é o acerto. Nem sempre a pátria é o dia. Nem o exílio a noite (Darwich, 2018: 40).

Uma comunidade reinventada e reconstruída no exílio é, como repete Said (1999), heterogénea, em-trânsito, descentrada, que se refaz absorvendo e transformando o espaço em seu redor. Este talvez seja o projeto da resistência palestiniana, construir espaços de liberdade, de contato, que ponham em causa o próprio conceito de Estado-nação e que nos alertem para a deterioração do nosso mundo. A Palestina, mais do que uma entidade material é algo que habita a pele de cada palestiniana/o e algo que pode ser visitado a partir da solidariedade para com uma causa, de Coimbra a Nova Iorque. Fora do território palestiniano as/os palestinianas/os transportam o lugar e o seu arquivo em cinzas. Esse

⁴¹ “Será que o vocabulário que temos ou que usamos para a construção da nação ou da identidade nacional ainda importa realmente? Tornou-se obsoleto como resultado do maior desastre que poderia acontecer?” (Sansour *apud* McNay, 2019)

⁴² “O famoso ditado, ‘Uma terra sem povo para um povo sem terra’ foi o maior mito. Mas as ações consumadas imitaram esse mito e Israel continuou por muitos anos a expulsar os palestinianos das suas terras e a substituir as suas aldeias e terras agrícolas por colonatos ilegais exclusivamente para israelitas. Se Israel for forçado a evacuar e a retirar esses colonatos, então Israel com certeza irá rever esse evento como uma tragédia israelita.” (Sansour *apud* Buali, 2014)

arquivo não é apenas uma materialidade expressa em imagens e artefactos, é a memória de uma sociedade heterogênea e feita de múltiplas experiências:

Palestine is and has always been a land of many histories [...]. While the Jewish presence is longstanding, it is by no means the main one. Other tenants have included Canaanites, Moabites, Jebusites and Philistines in ancient times, and Romans, Ottomans, Byzantines and Crusaders in the modern ages. Palestine is multicultural, multiethnic, multireligious. There is as little historical justification for homogeneity as there is for notions of national or ethnic and religious purity today (Said, 1999).⁴³

Com isto não quero romantizar um exílio bem real e atravessado por sofrimento e violência, mas ao descentrar-me da imagem da vítima indefesa, uma imagem rejeitada por todas/os palestinianas/os que conheço e com quem falei, procurei também abrir interpretações alternativas sobre um ser-palestiniana/o no exílio, porque como refere Wadi: “O povo palestino é deslocado, em casa ou fora de casa, o povo palestino é ‘ausente-presente’ na casa e no exílio.” (2017: 75) Apresentei interpretações de um arquivo fragmentado, que são apenas uma pequena porção das tantas que acompanham os múltiplos fragmentos existentes, fragmentos que dificilmente podem ser organizados de forma cronológica e/ou cartografados, porque experiências de vida não são catalogáveis e conversam entre si, misturam-se, cruzando fronteiras e viajando entre diferentes espaços-tempos.

Pensar a Palestina e um ser-palestiniana/o é um caminho não-linear, de onde nascem novos caminhos, que por sua vez dão lugar a mais e mais caminhos. Assim, esta conclusão não serve para encerrar um trabalho que se abre para o diálogo com estes imaginários múltiplos e heterogêneos. Procuo antes prolongá-lo ao não responder a uma pergunta repetida vezes sem conta: Qual será o futuro de uma Palestina livre? Quem a coloca olha para a Palestina apenas como materialidade e não consegue ver e ouvir as potencialidades oraculares da resistência e criação palestinianas. A partir delas as/os palestinianas/os procuram abrir brechas para temporalidades e espacialidades alternativas, revisitando um arquivo em cinzas e olhando-nos de volta. Obras como a de Larissa Sansour (2008; 2013; 2017; 2019) questionam o próprio conceito de espaço-tempo e propõem uma existência que concentre passado, presente e futuro num agora, onde várias dimensões espaço-temporais se encontram –como universos paralelos que

⁴³ “A Palestina é e sempre foi uma terra de muitas histórias [...]. Embora a presença judaica seja antiga, não é de forma alguma a principal. Outros inquilinos incluem cananeus, moabitas, jebuseus e filisteus na antiguidade, e romanos, otomanos, bizantinos e cruzados na era moderna. A Palestina é multicultural, multiétnica, multireligiosa. Hoje há tão pouca justificação histórica para a homogeneidade como para as noções de pureza nacional ou étnica e religiosa.” (Said, 1999)

coexistem. Ao ver no presente palestino o futuro do mundo, a autora alerta-nos que o caminhar linear do progresso não é mais do que uma ficção e que convivemos com experiências simultâneas de contemporaneidade que nos podem servir como alerta. Ela e outras/os autoras/es olham para o nosso caminhar e perguntam-se: “Deveria o nosso futuro reproduzir o vosso ‘paraíso’? Se é para aí que se dirige a caminhada mais vale procurar uma interrupção por onde desertar.”

Referências

- Abdeljawad, Abdellatif R. (2016), “Unbreakable”, *REORIENT - Middle Eastern Arts and Culture Magazine* (blog), Consultado a 12.07.2020, em <http://www.reorientmag.com/2016/02/larissa-sansour/>.
- Abdelrazaq, Leila (2020), “Disappearing in high definition: on archival photography and Palestinian national imaginaries”, *The Funambulist*, 29, 8-11.
- Abufarha, Nasser (2008), “Land of symbols: cactus, poppies, orange and olive trees in Palestine”, *Identities*, 15(3), 343–368.
- Anderson, Benedict (2012), *Comunidades Imaginadas*. Tradução de Catarina Mira. Lisboa: Edições 70.
- Buali, Sheyma (2014), “The State of a Nation”, *Ibraaz*, Consultado a 03.07.2020 em <https://www.ibraaz.org/interviews/125>.
- Darwich, Mahmoud (2018), *Na Presença da Ausência*. Tradução de Manuel Alberto Vieira. Porto: Flâneur.
- Didi-Huberman, Georges (2012), “Quando as imagens tocam o real”, *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, 2(4), 206–219.
- El-Taieb, Atef (1991), *Naji al-Ali*. Biografia, Drama, História.
- Gabsi, Wafa (2012), “‘Fiction and Art practice’ Interview with Larissa Sansour ‘A Space Exodus’”, *Contemporary Practices*, 10, 114-119.
- Godard, Jean-Luc (2004), *Notre musique*. Drama. Avventura Films, Les Films Alain Sarde, Périphéria.
- Hammad, Suheir (2010), *Born palestinian, born Black*. New York: UpSet Press.
- Kanafani, Ghassan (1999), *Men in the sun & other Palestinian stories*. Tradução de Hilary Kilpatrick. Boulder: Lynne Rienner.
- Kanafani, Ghassan (2000), *Palestine’s children: Returning to Haifa and other stories*. Tradução de Barbara Harlow e Karen E. Riley. Boulder: Lynne Rienner Publishers.

- Khalifeh, Sahar (2011), *Wild thorns*. Tradução de Trevor Le Gassick e Elizabeth Warnock Fernea. Northampton: Interlink Books.
- Lind, Søren; Sansour, Larissa (2017), *In the Future, They Ate from the Finest Porcelain*. Curta, Ficção Científica. Spike Film and Video.
- Lind, Søren; Sansour, Larissa (2019), *In Vitro*. Curta, Ficção Científica. Spike Island.
- McNay, Anna (2019), “Larissa Sansour – interview: ‘That is often what identity and trauma does to you: you become stuck in an idea that you can’t get out of without losing yourself’”, *Studio International - Visual Arts, Design and Architecture*, Consultado a 10.07.2020 em <https://www.studiointernational.com/index.php/larissa-sansour-interview-danish-pavilion-venice-biennale-2019>.
- Mohr, Jean; Said, Edward W. (1999), *After the last sky: Palestinian lives*. New York: Columbia University Press.
- Oliveira, Luís Miguel (2020), “O mundo como espelho da Palestina, pelos olhos de um ‘clown’: Elia Suleiman”, *Público*, Consultado a 05.07.2020 em <https://www.publico.pt/2020/06/26/culturaipilon/noticia/mundo-espelho-palestina-olhos-clown-elia-suleiman-1921697>.
- Said, Edward W. (2012), *Reflections on exile and other essays*, London: Granta Books.
- Said, Edward W. (1999), “The One-State Solution”, *The New York Times*, Consultado a 02.07.2020 em <https://www.nytimes.com/1999/01/10/magazine/the-one-state-solution.html>.
- Said, Edward W. (1980), *The Question of Palestine*. New York: Vintage Books.
- Sansour, Larissa (2008), *A Space Exodus*. Documentário, Curta, Aventura.
- Sansour, Larissa (2008), *Nation Estate*. Curta, Drama, Ficção Científica.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2015), *Nationalism and the imagination*. London: Seagull.
- Suleiman, Elia (2019), *It Must Be Heaven*. Comédia. Rectangle Productions, Nazira Films, Pallas Film.
- UNRWA (2019), “Palestine refugees”, *UNRWA*, Consultado a 23.12.2019 em <https://www.unrwa.org/palestine-refugees>.
- Wadi, Shahd (2017), *Corpos na trouxa: histórias-artísticas-de-vida de mulheres palestinianas no exílio*. Coimbra: Almedina - CES.