



Shahd Wadi

CORPOS NA TROUPA

Histórias-artísticas-de-vida de mulheres palestinianas
no exílio

Tese de Doutoramento em Estudos Feministas
orientada por Professora Doutora Adriana Bebiano e Professora Doutora Maria Irene Ramalho
apresentada à Faculdade de Letras de Universidade de Coimbra

30 Setembro 2013



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

*Tese de Doutoramento em Estudos Feministas
orientada por Professora Doutora Adriana Bebiano
e Professora Doutora Maria Irene Ramalho
apresentada à Faculdade de Letras de Universidade
de Coimbra*

Ficha Técnica

Autora: Shahd Wadi

Título: Corpos na trouxa

Histórias-artísticas-de-vida de mulheres palestianas no exílio

Capa: Bruno Neto e Shahd Wadi

Composição gráfica: Pedro Santos

© Shahd Wadi

CORPOS NA TROUXA

Histórias-artísticas-de-vida de mulheres palestinianas
no exílio

Shahd Wadi

30 Setembro 2013



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

dedicatória corpo palestina chave
autobiografia lugar habibi
inspiração lisboa exílio
sadiqa susana سيرة portugal
mariana lisboa hebron حضن
rita mona alfornelos teresa
mama casa بحر não-lugar مكان
cristina abraço ana amigo
دفتر tramagal resistência
baba جسد manhal قصص
cinema leila boicote نشوة
atravesadas escrita sanaa
hureya bruno skype كرامة
matilde مفتاح hiperligação
وطن rafeef manuela Ramallah
حرية minh-ha مخيم rafif
feminismo adriana حجر
resistência fred salomé art
annemarie natalia falastin
بيتي awdeh مقاومة inês randa
cesaltina suheir cru almizera
segredo carol حلم útero iman
francisca cherien abir elsa
mulher bo'jeh لحظة saif tuani
أم cinema joão fronteiras أم
سيدو jasad حدود cláudia سيدو
dança نسويات safara maria-
irene história zé-abrito bahr
بفجة teresa wadi cheiro بفجة
mar huzama حجة return júlia
دمشق amiga sangue
ordeneyeh anan قصة oxford
logha شتات muna nahwa
racha raeda língua langugae
tarjameh safaa فلسطين ziyaad
avós ماما farouq coimbra
nassim فكرة nidal eskenderya
ansaf liberdade muna sadiq
رحلة deidré 3amman amor يوم
nablus poesia وشم facebook
conversa zain abdelal بكرة
thawrah revolution
resistência ثورة revolução
trouxa

ÍNDICE

RESUMO	10
SER	
EM JEITO DE INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1948 - ANEXOS	
O CORPO NA TROUXA:	
INTERRUPÇÕES ARTÍSTICAS	22
METODOLOGIAS: ABRIR AS TROUPAS EM FRENTE DO ESPELHO.....	24
OBJETOS DE ESTUDO: ESCOLHER AS TROUPAS	26
CORPOS NAS TROUPAS	31
(DES)ENCHER AS TROUPAS:.....	34
<i>Mona Hatoum, (longe) de medir a distância.....</i>	<i>34</i>
<i>Raeda Saadeh e o peso da última gota</i>	<i>39</i>
<i>Arapyat sem paragem no paca paca</i>	<i>41</i>
<i>Sabreena da Witch: a voz do silêncio</i>	<i>44</i>
<i>Suheir Hammad numa trouxa de Zaatar.....</i>	<i>46</i>
<i>Annemarie Jacir num mar palestiniiano salgado.....</i>	<i>51</i>
<i>Cherien Dabis e o caminho para o “sonho americano”</i>	<i>54</i>
<i>Rafeef Ziadah num massacre televisionado</i>	<i>56</i>
<i>Huzama Habayeb adormece a rainha</i>	<i>59</i>
<i>Leila Hourani revela-se</i>	<i>64</i>
1948.....	68
CAPÍTULO II	
CORPOS QUE ACONTECEM NA FRONTEIRA:	
AS ARTES DO EXÍLIO	70
A FRONTEIRA HABITADA	74
A FRONTEIRA: TRAUMA ALTERNATIVO	76
ULTRAPASSAR AS FRONTEIRAS:.....	81
<i>A fronteira do mar.....</i>	<i>81</i>
<i>Um encontro na fronteira do beijo</i>	<i>86</i>
<i>A fronteira de falafel e hambúrguer</i>	<i>91</i>
<i>Levar a casa para fora da fronteira.....</i>	<i>95</i>
<i>Traduzir a fronteira.....</i>	<i>99</i>
<i>Romper a fronteira com raiva</i>	<i>103</i>
<i>O ritmo da fronteira afro-palestinianas.....</i>	<i>105</i>
<i>A fronteira desfigura um corpo.....</i>	<i>110</i>
<i>Fazer amor na fronteira.....</i>	<i>114</i>
MOVIMENTO ARTÍSTICO DA FRONTEIRA	117

CAPÍTULO III

HISTÓRIAS-ARTÍSTICAS-DE-VIDA:

ENTRE AS CUSQUICES E OS RABISCOS	120
A HISTÓRIA DAS HISTÓRIAS DE VIDA NA PALESTINA	122
SABER OU SER HISTÓRIA DE VIDA?	127
POSSÍVEIS HISTÓRIAS-ARTÍSTICAS-DE-VIDA?	134
AS HISTÓRIAS.....	135
<i>Uma história contada à distância.....</i>	<i>135</i>
<i>Contos de fada, contos de vida.....</i>	<i>140</i>
<i>Um filme que diz memória</i>	<i>144</i>
<i>O mar da vida.....</i>	<i>146</i>
<i>Tossir a história num poema.....</i>	<i>149</i>
<i>Uma história colonizada.....</i>	<i>152</i>
<i>O ritmo da vida.....</i>	<i>155</i>
<i>Romancear uma vida.....</i>	<i>160</i>
A VIDA NUMA GHINNÁWA	166
A VIDA COMO UM ATO	168
O SER DAS CUSQUICES E DOS RABISCOS	171

CAPÍTULO IV

:RESISTÊNCIAS:.....	174
ISRAEL: O MACHO “RETROSSEXUAL”	177
PALESTINA: UMA MULHER	185
“REMAPPING”: NOVAS CARTOGRAFIAS	192
“DES-TRANSCENDENTAL-IZANDO”	195
RESISTÊNCIAS ARTÍSTICAS:	
<i>Lavar mapas com sabão.....</i>	<i>199</i>
<i>Mona-Lisando a Palestina.....</i>	<i>203</i>
<i>As laranjas do mar.....</i>	<i>206</i>
<i>O corpo “arabish”</i>	<i>211</i>
<i>ana body wa translation.....</i>	<i>215</i>
<i>اسمحوا لي أن أتكلم بلساني العربي قبل أن يحتلوا لغتي أيضاً.....</i>	<i>222</i>
<i>Intifada de uma bruxa paciente.....</i>	<i>225</i>
<i>Batalhando pela liberdade.....</i>	<i>228</i>
<i>Jihad, o homem da casa</i>	<i>231</i>
<i>O pai palestina.....</i>	<i>235</i>
RESISTÊNCIAS?	240
REGRESSO	
CONCLUSÃO	242
BIBLIOGRAFIA	250

RESUMO

Neste trabalho, defendo que os corpos reconfigurados nas artes das mulheres palestianas no exílio são o lugar central de uma resistência feminista, política e palestina. A minha problematização parte das seguintes perguntas: será que as artistas palestianas contemporâneas constituem uma voz artística que resiste, simultaneamente, à ocupação israelita e à sua narrativa hegemônica, e à narrativa patriarcal palestina? Até que ponto é que a criação das artistas palestianas contemporâneas no exílio assente nos seus corpos, não é senão uma voz de um movimento de resistência feminista palestina informal?

Corpos-na-trouxa são as histórias-artísticas-de-vida de mulheres palestianas no exílio. Recorro aqui à centralidade do objeto “trouxa” no exílio palestino e uso-o como metáfora para a criação artística que inclui as memórias herdadas da Palestina e as histórias de vida na fronteira das artistas. Abrir as trouxas é criar arte que conta a história do exílio e a *Nakba*; desatar as trouxas resulta da interrupção política (Ramalho, 2000) que acontece na vida palestina; abrir as trouxas é sobretudo um ato de resistência exercido através do corpo das palestinas contra as diferentes opressões: a ocupação e o sexismo.

Tomo por objeto do estudo produções artísticas de palestinas que nasceram no exílio após a catástrofe de 1948, a *Nakba*. As obras aqui estudadas são de exiladas fora da Palestina e de exiladas no interior dos territórios ocupados em 1948, uma vez que defendo, com Schulz (2003), que qualquer pessoa palestina é, de uma forma ou de outra, exilada.

Refletindo sobre os lugares que ocupam os corpos palestinos que residem simbolicamente na fronteira, abordo a narrativa incorporada (Grosz, 1994) nas obras e vidas de duas poetisas (Suheir Hammad e Rafeef Ziadah), duas romancistas (Huzama Habayeb e Leila Hourani), duas realizadoras (Annemarie Jacir e Cherien Dabis), duas artistas visuais (Raeda Saadeh e Muna Hatoum) e duas bandas *hip-hop* (Arapyat e Sabreena da Witch). Recorro à metodologia de Trinh (1989) que defende a procura de um diálogo entre a investigadora e os objetos de estudo sem lhes impor um significado único, apoiando-me ainda na ideia de que o corpo e lugar se constroem mutuamente (Grosz, 1994).

Sustentada pelas teorias sobre o exílio e a fronteira (Said, 1994; Anzaldúa, 1987), defendo que a identidade construída no exílio, uma identidade de fronteira, é um lugar desconfortável e inseguro, mas que, paradoxalmente, oferece espaço, instrumentos e mesmo uma linguagem para a criação e a resistência (Pollock, 2010).

Partindo da ideia da dimensão artística das narrativas de vida orais tradicionais das mulheres palestianas (Syigh, 2007; Plummer, 2001; Hoskins, 1998), exploro a continuidade entre estas e as reconfigurações contemporâneas que, recorrendo a outras linguagens – romance, poema, música, performance, instalação – e respetivas convenções, narram a vida individual e coletiva das mulheres palestianas.

O discurso da ocupação israelita e o discurso hegemónico palestiano são ambos nacionalistas, chauvinistas e “masculinos”. Em ambos, Israel é representado como um homem viril e a Palestina como uma mulher, geralmente dócil ou vítima (Amireh, 2013). Ao longo desta tese, analiso a complexidade dos sistemas de poder e de resistência e as relações complexas entre um e outro (Foucault, 1978; Abu-Lughod, 1990). Nas artes das mulheres palestianas no exílio os corpos fazem também parte dos sistemas de poder contra os quais elas resistem. Todavia, através da re-cartografia do corpo/terra (Nash, 1994) e da des-transcendentalização da língua e do imaginário nacionalistas (Spivak, 2010), defendo que estas artistas adotam estrategicamente uma parte das representações presentes nos discursos do poder, de forma a criar alternativas emancipatórias, questão particularmente relevante na figuração dos corpos.

Ao longo desta dissertação argumento que as artistas palestianas constroem uma identidade que faz dos seus corpos palestianos de fronteira a sua referência identitária. Embora as diferentes artistas não estejam organizadas em movimentos formais, das suas obras, tal como aqui as analiso, emerge um conjunto de estratégias e uma linguagem comum, que resulta naquilo a que eu chamo um movimento palestiano e feminista.

Palavras-Chave: feminismo; corpo; Palestina; exílio; fronteira; histórias-artísticas-de-vida.

ABSTRACT

In the present study, I argue that the reconfigured bodies in the art of Palestinian women in exile are a central place of Palestinian political and feminist resistance. My argument starts with the following questions: Do Palestinian contemporary women artists give shape to an artistic voice that resists the Israeli occupation and its hegemonic narrative, as well as the patriarchal Palestinian narrative? Are the artistic creations of Palestinian women in exile – which is expressed through their bodies – the voice of an informal Palestinian feminist resistance movement?

Bodies-in-a-bundle are the artistic-life-stories of Palestinian women in exile. I make use here of the centrality of the “bundle” in the Palestinian exile and bring into play this object as a metaphor for the art creation which includes both the inherited Palestinian memory and the life stories of the artists who inhabit at the borders. Creating art is like opening up the bundle which tells the story of exile and the *Nakba*; untying the bundle emerges from the political interruption (Ramalho: 2000) that happens in the life of Palestinians; opening up the bundle is, above all, an act of resistance exercised through the body of the Palestinian women against the different oppressions: the occupation and sexism.

My objects of study are the artistic productions of Palestinian women born in exile after the Palestinian catastrophe –*Nakba*, in 1948. I study the art of women exiled outside Palestine, as well as those exiled inside the occupied territories in 1948. Like Schulz (2003), I argue that every Palestinian, in one way or another, is in fact, exiled.

While reflecting on the concept of borders as a space occupied symbolically by Palestinian bodies, I analyse the embodied narrative (Grosz, 1994) in the production of two poets (Suheir Hammad and Rafeef Ziadah), two novelists (Huzama Habayeb and Leila Hourani), two directors (Annemarie Jacir and Cherien Dabis), two visual artists (Raeda Saadeh and Muna Hatoum) and two *hip-hop* bands (Arapyat and Sabreena da Witch). I resort to the methodology of Trinh (1989) which proposes a dialogue between the researcher and the objects of study without enforcing on the latter one single meaning, further sustained by the idea that body and place are mutually constructed (Grosz, 1994).

Based on different theories regarding exile and borders (Said, 1994; Anzaldúa, 1987), I argue that the border identity constructed in exile is uncomfortable and insecure; yet, paradoxically, it offers space, tools, and even a language for creation and resistance (Pollock, 2010).

Taking into consideration the artistic dimension of the traditional oral life narratives of Palestinian women (Sayigh, 2007; Plummer, 2001; Hoskins, 1998), I explore their continuity in contemporary reconfigurations. By using other languages – novels, poems, music, performance, and installations – and their conventions, these artists narrate the individual and collective lives of Palestinian women.

Both the discourse of Israeli occupation and Palestinian hegemonic discourse are nationalist, chauvinistic and “masculine”. In both Israel is presented as a virile man and Palestine as a woman, usually docile or victim (Amireh, 2013). In this thesis, I analyze the complexity of the systems of power and resistance, and the complex relation between them (Foucault, 1978; Abu-Lughod, 1990). In the art of Palestinian women in exile bodies are also part of the power systems against which they resist. However, by re-mapping the body/land (Nash, 1994) and by de-transcendentalizing the nationalist language and imagination (Spivak, 2010), I argue that the artists strategically adopt part of the representations of the discourse of power as a means to create emancipatory alternatives, particularly relevant in body politics.

Key words: feminism; body; Palestine; exile, borders, artistic-life-stories.

SER

EM JEITO DE INTRODUÇÃO

I am become a Palestinian

June Jordan

Sou palestina, foi-me dito.

Nascida no Egito, era ainda criança, a viver na Jordânia, quando me disseram que era palestina. Sussurraram aos meus ouvidos a minha história palestina. Contaram-me que, sim, sou palestina, porque a minha família foi obrigada a um exílio em 1948 depois da *Nakba*.¹ Al-Muzayri'a, a nossa vila, foi esvaziada da sua vida e até da sua existência no mapa.² Durante nove meses, os corpos da minha família foram arrastados numa caminhada para o exílio até chegarem a Ramallah. Foram os mesmos nove meses que o corpo da minha avó inchado com a derrota levou para dar à luz o seu nono filho, o primeiro e último filho do exílio: o meu pai. Será que tenho o destino de ser a filha da última pessoa concebida em Al-Muzayri'a antes da partida? Será que é por isso que conheço o cheiro de uma terra onde nunca fui? Ou será que sou apenas a filha de um palestino que deu início à geração de Al-Muzayri'a nascida no exílio? Um exílio que será eternamente também meu.

¹ *Nakba* é um termo árabe que significa "catástrofe", e é utilizado normalmente para referir ao êxodo palestino, depois da destruição de mais de 530 cidades, vilas e aldeias palestinas e da expulsão de mais de dois terços da população palestina da sua terra; 774 cidades e vilas ficaram controladas pelas forças israelitas e muitas famílias foram forçadas a deixar as suas residências na Palestina. As atrocidades das forças israelitas incluíram mais de 70 massacres, com mais de 15,000 pessoas palestinas massacradas. O dia de *Nakba* é o dia em que Israel anunciou a fundação do "estado israelita". Na cultura palestina, este termo está muito ligado à tristeza, sentimentos de perda, traição e tragédia. O relatório de *Palestinian Central Bureau of Statistics* (2012) mostra que 1,4 milhão de pessoas viviam na Palestina histórica em 1948, aproximadamente 800.000 foram expulsas da sua terra natal. Até 2012, 5,1 milhão de refugiados foram registados na UNRWA - A Agência das Nações Unidas de Assistência aos Refugiados da Palestina no Próximo Oriente. Esta é apenas uma estimativa que não representa o número certo de refugiados, dada a presença de refugiados não-registados, como por exemplo as famílias que não são consideradas aptas para receber a ajuda da UNRWA, ou as famílias que se tornaram refugiadas depois de 1948.

² Al-Muzayri'a é a vila de origem da minha família, situada no distrito de al-Ramla. A vila foi completamente limpa etnicamente pelas tropas terroristas judaicas, como parte da operação Dani em 12 de Julho de 1948 (para mais informações sobre a vila veja-se www.palestineremembered.com/al-Ramla/al-Muzayri'a/index.html). Numa entrevista realizada com meu tio Suleiman Wadi, este informou-me que a minha família deixou a vila com o resto das habitantes após a morte de dois homens da vila que faziam parte do grupo da resistência. A população também deixou a vila depois de ouvir os rumores sobre violações que aconteceram na vila de Deir Yassin. A família levou um colchão e partiu, pensando que iam deixar a vila apenas por alguns dias; até hoje nunca mais conseguiram voltar.

Um segundo exílio fora da Palestina foi o destino da minha família em 1967, quando se instalou na Jordânia.³ Durante anos, a minha família andou com a sua trouxa do exílio, a qual se tornou, quisesse eu ou não, minha também. Eu, que conhecia a Palestina de a ver apenas nos corpos feitos de muitas saudades.

Apesar do reencontro do meu pai com a Palestina trinta anos depois da sua ausência do lugar,⁴ depois de 1967, as saudades agarraram-se ao corpo do meu pai, resistiram e recusaram partir: “Voltei finalmente ao lugar, mas o lugar não voltou para mim,” escreveu ele no seu livro *Homes of the Heart* (2007:104).⁵ Uma única coisa, uma única coisa conseguiu ele levar naquele corpo de nostalgia palestina, uma única coisa, que ficou intocável e imutável, o meu pai abraçou, a chuva: “chuva como nenhuma outra chuva, Ramallah tem as suas próprias trovoadas, os seus relâmpagos, e a sua chuva.” (2007: 106). E, assim, corri também eu para me encontrar com o lugar, o lugar que já abracei nas palavras do meu pai, um lugar ao que me disseram que pertença.

Durante o meu primeiro regresso a uma terra que nunca conheci, tive a oportunidade de visitar uma vila de uma amiga muito perto da Ramallah. Khalto Ansaf apontou para uma montanha ao fundo mostrando-me a minha vila, al-Muzayri’a, e disse-me: “a tua vila é o início da *‘fronteira deles’*. Aquela vila que nunca vi, mas sempre tinha sonhado em abraçar como minha, estava lá. “Lá” estava muito perto para quem passou a vida a ver al-Muzayri’a em abstrato. Do nosso lado saiu um carro de um colonato buzinando, como um berro, a avisar que a nossa existência perturba os colonos. O carro passou ao meu lado e dirigiu-se para *minha*

³ A segunda perda da Palestina é em 1967. É designada por *Naksa* e refere o resultado da designada “Guerra dos seis dias” entre alguns países árabes e Israel, e que resultou na ocupação completa da Palestina e que trouxe mais tragédia ao povo palestino. *Naksa* significa “a recaída”. É um termo utilizado, por exemplo, quando uma pessoa volta a adoecer. No caso coletivo palestino, a *Naksa* é a recaída após a *Nakba*.

⁴ Depois dos Acordos de Oslo em 1993, cerca de 200 mil palestinos foram autorizados a “voltar” à Cisjordânia com bilhetes de identidade palestinos (Hawiya). Este grupo que voltou foi autorizado a entrar apenas na Cisjordânia. O meu pai poderia voltar à cidade natal dele, mas nunca à sua vila de origem, ocupada em 1948. Apesar de ser ferozmente crítico dos Acordos de Oslo, o seu desejo de voltar às “casas do coração” – como lhes chama no seu livro – obrigou-o a aceitar um regresso condicional. Os Acordos de Oslo não beneficiam os palestinos e foram enganosos, pois ficou claro que as autoridades israelitas ficaram a controlar quase todos os aspetos, incluindo o regresso da minha família. Os bilhetes de identidade verdes são emitidos pelas autoridades palestinas, mas sujeitos à aprovação israelita. Tanto os meus pais como eu fomos autorizados a ter o bilhete de identidade, mas não o meu irmão, e assim o regresso da família não foi completo, e limitado a visitas ocasionais, das quais o meu irmão foi sempre excluído.

⁵ Neste trabalho, esta e todas as outras traduções do árabe para o português são da minha responsabilidade.

al-Muzayri'a. Enquanto eu me deixei ficar onde estava. Naquele momento e com o corpo paralisado, consegui, sim, passar a fronteira e chegar à minha vila, mesmo estando paralisada. Percebi, senti e decidi: sou palestiana.

No meu primeiro regresso a uma terra que nunca conheci, fiz uma visita ilegal, mas que defendo ser direito meu, ao mar de Haifa ocupado em 1948, o mar de onde vem a chuva do meu pai, a chuva-como-nenhuma-chuva. Senti as ondas roubadas pela ocupação a apertar o meu corpo pela primeira e muito provavelmente pela última vez, e senti o sangue a escorregar por entre as minhas pernas. Não foi a primeira vez que vi sangue a sair de mim, já me tinham dito há alguns anos que me tinha tornado uma mulher, mas foi só naquele momento que senti o mar e o sangue, e percebi, senti e decidi: um corpo.

Em 1998, cinquenta anos após a *Nakba*, numa montanha ao pé de al-Muzayri'a e num mar que manda o seu perfume para a minha vila, senti a *Nakba* que o meu corpo carrega numa trouxa. A *Nakba* estava adormecida num corpo carregado de memórias e cicatrizes do exílio. Um corpo numa trouxa cheia de saudades de uma casa que nunca conheceu: a Palestina. A minha relação com a Palestina é uma relação corporal, foi o quase-encontro do meu corpo com al-Muzayri'a e com o seu mar, que me fez entender que este encontro ainda não se realizou. Numa terra e num mar que sempre me pertenceram e nunca me pertenceram, tornei-me num corpo palestiano.

Esta tese é o meu corpo na trouxa do exílio e é o meu corpo na trouxa do regresso, espero. A minha dissertação de mestrado *Feminismos de corpos ocupados: as mulheres palestinianas entre duas resistências* (2010)⁶ foi o início de um processo de desatar as minhas trouxas palestinianas. Abordei as memórias, corpos e narrativas das mulheres palestinianas na Cisjordânia, de uma geração mais velha na sua maioria. Por outras palavras, estudei um grupo de mulheres onde eu e muitas mulheres mais novas do exílio não estamos incluídas, especialmente por não sermos, por vezes, consideradas “completamente palestinianas”. Através da minha dissertação de mestrado e do meu encontro – mesmo estando no exílio – com outras mulheres palestinianas foi o início de uma autodescoberta. Mas uma questão persistiu e não parou de bater-me à porta: será que não sou também uma

⁶ Mestrado em Estudos Feministas, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

mulher palestina, mesmo estando no exílio? Será que participo em manter a ideia da Palestina viva? Será que conto a minha história que é, de certa forma, a história palestina? Como é que a nova geração do exílio dá voz à memória herdada da *Nakba*? O que é que acontece quando as narrativas (de vida) vivem na fronteira? Será que estando no exílio produzo com outras investigadoras, artistas, escritoras, poetisas, cantoras, realizadoras, bailarinas e outras palestinas uma narrativa palestina dos nossos corpos? Ou até um feminismo palestino?

Neste trabalho tenciono analisar a possibilidade de um ativismo político feminista através da narrativa do corpo no trabalho das artistas palestinas do exílio. Procuo visitar as suas narrativas artísticas, e pergunto-me: será que as artistas palestinas formam uma voz artística que resiste à ocupação israelita e à sua narrativa hegemónica, tal como à narrativa patriarcal palestina? Até que ponto que a criação artística das mulheres palestinas no exílio que parte dos seus corpos não é senão uma voz de um movimento de resistência feminista palestina não assumido?

Procuo neste trabalho, estudar as representações dos corpos de mulheres palestinas em objetos artísticos e culturais contemporâneos produzidos no exílio e analisar as “resistências” exercidas através do corpo nas suas criações. Até que ponto, e de que forma, as mulheres palestinas utilizam as suas artes como narrativa sobre o corpo e a Palestina e como uma continuação da memória em uma linguagem de resistência?

Para responder às minhas questões, abordei neste trabalho algumas criações artísticas de mulheres palestinas no exílio. São criações que apareceram no meu caminho e onde encontrei a história do exílio das mulheres palestinas que quero contar, mas também onde vi refletida a minha história palestina. Escolhi as artes especificamente das “mulheres palestinas do exílio”, apesar de defender que estas categorias não contêm componentes essencialistas que permitam a sua identificação. Trata-se de um grupo com certas afinidades políticas, um movimento com alguns aspetos comuns. As categorias são utilizadas para reclamar e resistir.

Os “objetos de estudo” neste trabalho são artefactos artísticos: filmes, ficções, música, poesia e arte visual. Muitos destes objetos têm um carácter híbrido.

As criações são de palestinianas exiladas ou, como defenderei, da fronteira. Todas as artistas nasceram “na fronteira” após a *Nakba*, pertencendo às gerações palestinianas do exílio, isto é, nascidas depois de 1948. Abordei as obras e as vidas de duas poetisas, duas romancistas, duas realizadoras, duas artistas visuais e duas bandas.

Aqui, sentada na minha casa em Lisboa, consegui obter conhecimentos e experienciar as criações das minhas artistas, credora, sobretudo, da internet, que disponibiliza a voz destas mulheres e que permite uma ligação com elas. Tive a oportunidade de ler, ver, ouvir e experienciar as suas criações no *YouTube*, *MySpace*, jornais e revistas *on-line*, *blogs* e livros eletrónicos. Depois, procurei seguir as artistas na rede social *Facebook*. Finalmente, conversei com elas através da *software* de comunicação *skype* e trocámos e-mails. Por outras palavras, sem a internet, este trabalho teria sido outro.

Como tentativa de seguir uma forma mais democrática de apresentação e de apagar as hierarquias entre texto, imagem, vídeo, música e hiperligações, segui a estratégia de colocá-los no corpo do texto. Não são apenas “notas” ou “anexos”, mas sim parte integrante do trabalho. São discursos legítimos e de tanta importância como a teoria e outros discursos escritos. Colocando-os no texto, dou mais espaço e voz às criações artísticas palestinianas, sendo que, sem eles, esta tese não teria sido possível. Entender a partir de que objetos falo, ou pelo menos dar a corda à imaginação sobre os objetos de que me sirvo, é fundamental.⁷ Esta escolha parte também do princípio de que a academia não deve limitar-se à escrita convencional, mas que as diferentes artes e a performance em si também têm lugar no seio da academia. O estilo e a organização desta dissertação é parte integrante das minhas ideias, pois argumento que a criação artística das mulheres palestinianas no exílio é um manifesto político feminista de resistência às diferentes opressões.

Esta tese é construída por trouxas, cada trouxa se abre para encontrar uma outra trouxa. Desembrulho a primeira trouxa com o primeiro capítulo-anexo, “O corpo na trouxa: Interrupções artísticas”. Optei para colocar o número 1948, em vez do número I, uma vez que 1948 é o primeiro capítulo da vida do exílio

⁷ Para mais sobre os discursos e aspetos das narrativas eletrónicas veja-se Portela (2003).

palestiniano, e da minha própria vida, é o ano de agarrar as trouxas do exílio e começar a vida eternamente temporária na fronteira.

Este primeiro capítulo (1948), é uma fusão entre capítulo e anexos, conforme as convenções acadêmicas. Por isso, apresentei nesta parte as artistas palestianas e as criações que abordo ao longo da tese. Este capítulo-anexos também explica a metodologia seguida neste trabalho, além de explicar a metodologia da escolha dos “objetos de estudo” e da teoria utilizada para os abordar.

A trouxa, neste capítulo-anexos, é uma metáfora da criação artística das palestianas do exílio. Sustento, neste capítulo, que criar arte é como abrir as trouxas que contam a história do exílio e a memória herdada da *Nakba*. Desatar as trouxas é um ato que resulta da interrupção política que acontece na vida palestiana. Mantenho que abrir as trouxas é sobretudo um meio de resistência exercido através do corpo das palestianas contra as diferentes opressões: a ocupação e o sexismo. Neste capítulo-anexos pergunto-me: será que a Palestina existe apenas na trouxa? Ou será que as trouxas das palestianas estão abertas a outras possibilidades? Que expressão estética sai quando se abre esta trouxa? Será que as trouxas das artistas palestianas do exílio se abrem ao seu próprio corpo? O que é que este corpo-trouxa diz?

No segundo capítulo, “Corpos que acontecem na fronteira: as artes do exílio”, tento redefinir o conceito de exílio palestiano e abordar as razões pela qual utilizo este conceito. Falar de exílio, quando se fala de artes de mulheres palestianas, é incontornável. Mantenho que qualquer pessoa palestiana vive num estado de exílio de uma forma ou de outra; as artistas são todas exiladas. Neste trabalho, escolhi debruçar-me sobre as criações artísticas das palestianas exiladas no interior dos territórios ocupados em 1948 (considerados hoje “Israel”) e as palestianas exiladas fora da Palestina. São estas duas categorias que muitas vezes são vistas como “pouco palestianas”.

Mantenho que estas mulheres, apesar de sofrerem o trauma do exílio, têm o privilégio de ter alternativas no acesso ao conhecimento e à prática artística. A identidade delas, que é também uma identidade de fronteira, é um lugar desconfortável e inseguro; todavia oferece espaço para a criação, de potencial criativo e de resistência. Argumento que os corpos nas criações artísticas que

estudo resistem à noção de um território fixo e procuram criar um lugar na própria fronteira entre a nova casa do exílio e a casa na Palestina. Pergunto-me: como é que a geração de mulheres nascidas e educadas em exílios incorpora a vida na fronteira entre o exílio e a casa? Como é que se faz o processo de tradução da arte, mas também do corpo, no novo lar chamado “fronteira”? Será que podemos considerar a voz artística das palestinianas no exílio como um movimento de resistência palestina e feminista?

O terceiro capítulo, “Histórias-artísticas-de-vida, entre as cusquices e os rabiscos”, aborda as linguagens possíveis para contar histórias de vida de mulheres palestinianas do exílio e da possibilidade de considerar as artes e os corpos como formas de refletir vidas. O povo palestino sempre resistiu para manter a memória coletiva que confirma uma identidade e uma existência. As mulheres palestinianas foram contando a história do povo e da terra através da narração das suas histórias de vida, e assim foram as responsáveis por manter a ideia da Palestina viva. Também a nova geração, especialmente no exílio, fez com que esta ideia continuasse viva e presente, desta vez utilizando a produção artística como extensão da memória palestina e ferramenta para narrar vidas.

Defendo que estas novas narrativas são uma continuação da tradição oral, embora reconfiguradas em novas molduras e traduzidas noutras linguagens artísticas. Utilizo o termo histórias-artísticas-de-vida para referir os trabalhos ficcionais e artísticos que refletem, e em si encerram, a vida das mulheres palestinianas que os inventam e narram. Pergunto-me: será que podemos considerar os objetos artísticos como ferramentas que refletem histórias de vida?

No último capítulo, “:resistências:”, analiso as complexidades dos sistemas de poder e de resistência e das relações entre eles. Abordo os corpos nas artes das mulheres palestinianas como diagnóstico das formas de exercício do poder e das contradições existentes dentro da própria resistência. Debrucei-me, por um lado, sobre o discurso da ocupação israelita, que é colonial, nacionalista, chauvinista e “masculino”; e, por outro lado, sobre o discurso palestino hegemónico que, apesar de ser resistente à ocupação, é igualmente nacionalista chauvinista e “masculino”. Ambos os discursos são de grande teor sexual, e em ambos a Palestina é metaforicamente uma mulher vulnerável, enquanto Israel é um homem viril.

Sustento que as artes das mulheres palestianas no exílio fazem também parte dos sistemas de poder contra os quais resistem. No entanto, a adoção de uma parte das representações dos sistemas de poder é escolhida estrategicamente, como uma forma de resistência. Pergunto-me: como podem as artistas palestianas resistir às representações das mulheres nos discursos nacionalistas masculinos sem apagar os símbolos palestinos importantes para a resistência? Como podem exigir uma liberdade sexual sem serem acusadas de adotar o discurso da ocupação? Quais são as dinâmicas de resistência por detrás dos corpos nas artes?

Proponho, neste trabalho, que os corpos refletidos nas artes das mulheres palestianas no exílio são o lugar central de resistência feminista, política e palestina. Recorro aos diferentes objetos artísticos para questionar os lugares que ocupam os corpos palestinos que residem simbolicamente na fronteira entre a nova casa no exílio e a Palestina. Pergunto-me: será que estes corpos são um reflexo das consequências do exílio palestino em 1948 – a *Nakba*? Será que podemos recriar nos corpos e na arte o nosso lugar perdido e a nossa base de resistência?

**O CORPO NA TROUXA:
INTERRUPÇÕES ARTÍSTICAS**

آه يا جرحي المكابر
وطني ليس حقيبة
وأنا لست مسافر
محمود درويش

*Ah my intractable wound
My country is not a suitcase
I am not a traveler
Mahmoud Darwish*

<https://www.youtube.com/watch?v=OQUYshU5mXc>
Will we meet – Reema Abbas Al-Tawil

Ambas as epígrafes, os versos de Mahmoud Darwish e a curta-metragem de Reema Al-Tawil, negam e ao mesmo tempo afirmam: a Palestina é uma “trouxa”. *Nakba*, a catástrofe da ocupação israelita da Palestina em 1948, resultou no exílio forçado da sua população. *Bo’aje* (ou *boukje*), a palavra que significa no dialeto palestino “trouxa”, está muito ligada à vida e à cultura palestinas, agora particularmente à do povo palestino na diáspora. Antes do exílio, na tradição palestina a trouxa era sobretudo um objeto ligado às mulheres, mais especificamente às noivas, que levavam as suas coisas para a casa do marido numa *bo’aje*. Depois do exílio, a *bo’aje*, ou a trouxa, começou a ganhar outro significado, não só porque as pessoas levaram os seus pertences em trouxas para o exílio, mas também porque cada família palestina nos campos de refugiados recebia uma trouxa, um saco cheio de roupa em segunda mão com tamanhos e estilos aleatórios.⁸ Nunca se adivinhava o que haveria na trouxa até o momento de a abrir, e lá se encontrava roupa em segunda mão de pessoas desconhecidas. Assim, a trouxa é, de uma forma ou outra, uma metáfora do destino desconhecido no exílio. Utilizar a roupa de outras pessoas é viver uma vida em segunda mão de outras

⁸ Estas trouxas eram oferecidas pela UNRWA – A Agência das Nações Unidas de Assistência aos Refugiados da Palestina no Próximo Oriente.

culturas, línguas, identidades e em outros lugares; o conteúdo desconhecido em segunda mão torna-se também numa nova propriedade das pessoas exiladas.

A curta-metragem da epígrafe começa pela pergunta: “quando voltamos?”⁹ Uma mulher abre uma trouxa, para encontrar outra lá dentro, e ainda outra e outra, diferindo apenas nas cores e no volume, numa lógica que se prolonga indefinidamente, que é como quem descreve a vida nos diferentes lugares de exílio: muda de cor e volume, mas permanece uma trouxa, ou seja um exílio. Vez após vez, as mãos e o corpo batalham com uma trouxa muito bem atada, só para encontrar uma outra trouxa. Durante perto de 5 minutos, esta curta-metragem conta “apenas” a história das trouxas atadas a serem abertas. A realizadora não coloca a questão do regresso como hipótese, mas pergunta “quando voltaremos?”¹⁰ pressupondo a certeza do regresso, exigindo uma resposta e um final ao processo de abrir as trouxas, que é como quem diz: vamos abrir as trouxas, vamos abrir as trouxas mesmo que elas estejam bem atadas, e voltaremos.

Com uma voz semelhante, Mahmoud Darwish afirma: “o meu país não é uma mala, eu não sou viajante”.¹¹ Mesmo que, na situação do exílio, a Palestina pareça uma mala (ou uma trouxa), este não é o seu destino, segundo o poeta.

Este capítulo “1948 – Anexos” é a trouxa dentro do conjunto de trouxas desta dissertação, onde coloco e vou tirando os “anexos”: as artes das mulheres palestinianas que irei apresentar e discutir. Opto pela fusão, convencional em trabalhos académicos, entre o conceito de “capítulo” e de “anexos”.¹² Sem esta trouxa de anexos, esta dissertação não existiria, pelo que repenso e subverto a convenção de colocar os anexos no final: coloco-os aqui no início, em forma de fusão de vozes, a minha voz misturada com as criações artísticas das minhas autoras.

A (nossa) vida de exílio começa em 1948. Por esta razão, este capítulo-trouxa-com-anexos tem este número. A vida de qualquer pessoa palestiniana na

⁹ Esta curta-metragem ganhou a competição da UNRWA organizada por ocasião do Dia Internacional do Refugiado em 2010.

¹⁰ O título original da competição é “Will we meet?”, mas a realizadora resiste a este título, colocando o subtítulo/tradução em árabe como “mata sana’oud?” (quando voltaremos?).

¹¹ Esta e todas as outras traduções do árabe para o português são da minha responsabilidade.

¹² Sendo impossível colocar aqui os objetos de estudo em “anexos crus”, já que são constituídos por instalações de arte, romances, filmes, música e performance, resolvi entretanto iniciar uma conversa e expor os objetos da maneira como os leio e no lugar onde os vejo: na trouxa palestiniana do exílio. Irei voltar a discutir todos os objetos mais adiante nesta dissertação.

diáspora – em resultado daquele exílio inicial – começa em 1948, seja qual for a data do seu nascimento. O ano da *Nakba* é o ano zero no contexto palestino, é o ano e o ponto da partida para o exílio ou para a vida sob a ocupação. 1948 é o ano de agarrar as trouxas do exílio. Concebo a minha dissertação com uma trouxa com muitas outras trouxas dentro dela: cada capítulo é uma trouxa dentro da trouxa; por isso abro esta minha trouxa, na forma de dissertação, com o capítulo 1948.

Considero aqui a trouxa como metáfora para a criação artística das mulheres palestinianas. Ao produzir uma criação artística que narra o exílio e a memória herdada da *Nakba*, elas estão a abrir as trouxas atadas do exílio. Mantenho neste capítulo que o ato de abrir a trouxa é um ato que resulta da interrupção causada pela realidade política que estas palestinianas vivem, e ainda que a abertura da trouxa é sobretudo um meio de resistência exercido através do corpo das mulheres palestinianas contra as diferentes dominações: ocupação e sexismo. O exílio funciona, assim, como fonte de opressão mas também de resistência.

Pergunto: Será que a Palestina existe apenas na trouxa? Ou será que as trouxas das palestinianas estão abertas a outras possibilidades? Que expressão estética sai quando se abre esta trouxa? Será que as trouxas das artistas palestinianas do exílio se abrem ao seu próprio corpo? O que é que este corpo-trouxa diz?

Metodologias: abrir as trouxas em frente do espelho

Este espaço de reflexão é um lugar de encontro com a história dos corpos que habitam a fronteira entre o exílio e a Palestina, na verdade, uma história que é também a minha: analisar as criações artísticas será algo como abrir as trouxas em frente do espelho, ou, dada a sua refração e multiplicidade, numa casa de espelhos.

Não vou falar *sobre* “os objetos de estudo”, mas *perto* destes, seguindo o método usado pela teórica feminista e etnógrafa Trinh T. Minh-ha. Em *Reassemblage: From the Firelight to the Screen* (1982),¹³ um documentário que

¹³ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=Cc5G2-rTKis>.

resultou do seu trabalho de campo no Senegal, Trinh¹⁴ expressa no *voice-over* a sua metodologia de estudo: "I do not intend to speak about/Just speak near by". O seu "não/documentário", como Trinh o preferiria designar,¹⁵ contém imagens de uma comunidade do Senegal e tem muito poucos comentários na forma convencional de uma voz "científica" que explique os significados do "outro". Às vezes há música, outras vezes o som é simplesmente cortado, ou até a imagem desaparece; Trinh tenta não atribuir significados fixos às cenas, mas apresentar uma leitura flexível; é uma tentativa de deixar as imagens falarem por si, ou seja, juntar outras vozes à sua própria voz. Ao usar esta metodologia, Trinh cria um diálogo com os assuntos que estuda, sem tentar impor um significado único. É isto o que pretendo fazer com as criações artísticas de que adiante falo: dialogar.

Esta tentativa de manter a obra aberta à significação também surge na sua escrita, que John Longballa (2001) designa como "flat text", já que, na forma de apresentar o texto, a autora se abstém de empregar as convenções académicas deixando o texto "flat". Segundo Longballa, quem lê o texto não segue um processo de "recolha e arquivo" dos pontos principais: pelo contrário, a "flatness" ou planura do texto obriga a entrar por inteiro nele, o que impede quem lê de ficar estabelecido numa "verdade" estática:

The transient nature of Trinh's textual subjects refrains from employing the conventions of traditional cultural and literary theorists in order to leave the reader or viewer with a "flat" text, one in which the consumer can not gather up the few main "points" and file them away. Instead, the flatness forces the reader to walk through the entirety, noticing each and every step, rather than focusing on a few high points. In crafting a text in this manner, Trinh avoids building up a monumental argument against any particular thought, and thus keeps the dialectical swing in motion. In doing so, Trinh discourages readers from becoming attached to any new coordinate, an attachment which would prevent the swing from eventually settling into "true," socially-dictated stasis. To hold fast to a feminist ideal would be almost as damaging as remaining within the original misogynistic rhetoric.

¹⁴ Trinh é o nome de família, que no Vietname surge em primeiro lugar.

¹⁵ Como está expresso no seu ensaio "Documentary Is/Not a Name" (1990).

Longballa acredita que Trinh evita agarrar-se a um “ideal” feminista porque isso seria quase tão prejudicial como permanecer dentro de uma retórica misógina. É justamente a opção por um argumento sempre em progresso que me é próxima e que considero adequada a um material, posicionamento e reflexão que se assumem como instáveis e sempre “em caminho”. Utilizando as minhas palavras para falar das artes dos corpos das palestinianas, tentarei seguir o método de Trinh, expresso no seu livro *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism* da seguinte forma:

A writing for the people, by the people, and from the people is, literally, a multipolar reflecting reflection that remains free from the conditions of subjectivity and objectivity and yet reveals them both. I write to show myself showing people who show me my own showing (1989:22)

Trinh utiliza a metáfora dos espelhos que capturam a imagem de outros espelhos de forma que dificilmente se sabe qual é o original. É justamente esta relação que eu gostaria de ter com os “objetos de estudo”, num jogo de intersubjetividades que recusa ou supera a hierarquia entre quem estuda e quem é “estudado”: “In this unwonted spectacle made of reality and fiction, where redoubled images form and reform, neither I nor you come first” (1989:22). A minha vida e as artes que estudo estão refletidas aqui neste jogo de espelhos que refletem outros espelhos, no que não pode deixar de ser uma refração. Estou, apesar disso, consciente que os espelhos raramente estão vazios, completamente limpos ou sem rachadelas.

Objetos de estudo: escolher as trouxas

O termo “objetos de estudo” soa-me como uma expressão violenta, especialmente porque neste trabalho reflito sobre a ligação destes objetos com o corpo e as histórias de corpo e de vida das suas criadoras. Igualmente, reflito ao nível pessoal assumindo a dimensão subjetiva que todo o trabalho científico tem, sobre a ligação destas artes com minha própria vida e o meu próprio corpo como mulher palestiniana refugiada no exílio. Parece-me que o termo “objeto” resulta na objetivação, ou reificação, tornando fixo e passivo algo que concebo como reflexo

das nossas próprias vidas e corpos em movimento, seja como criadoras, seja como qualquer pessoa que “assista” a objetos artísticos e neles encontra um ponto comum de encontro, que reflita um aspecto da sua vida. Por esta razão, coloco o termo entre aspas. Os chamados “objetos de estudo” também têm outro nome e ocupam outro lugar: nós, a nossa história e os nossos corpos.

Escrevo, tentando afastar o mais possível uma voz que *domine* os objetos. Tento refletir sobre o que os objetos de arte me dizem e como estes também refletem o que eu quero dizer. Este trabalho é coletivo, pois é escrito também pelos objetos e pelas histórias, cheiros, corpos, pessoas, memórias, barulhos, imagens que me interromperam.

O meu desejo seria colocar aqui todos os meus “objetos de estudo” para constituirmos *o corpo* deste trabalho, numa *assemblage* ou *collage*, ela própria entre a arte e o ensaio académico; na impossibilidade de fazer isso, coloco neste capítulo relances de alguns dos meus “objetos de estudo”, e conto aqui a minha versão da sua história, da história das suas criadoras, e a minha própria história, que neles é vista e contada.¹⁶ Igualmente, a minha vontade seria visitar massivamente e de uma forma aleatória, ditada pelo acaso de uma deambulação, as obras das artistas palestinianas. Na verdade, é desta forma que elas aparecem no meu caminho e na minha vida, para além do facto de eu ver as diferentes obras como uma rede entrelaçada que forma em conjunto, uma narrativa artística, feminista, palestiniana e resistente.¹⁷

Mais uma vez, a impossibilidade de assim proceder leva-me a concentrar-me mais em algumas narrativas artísticas de algumas artistas palestinianas. Por isso apresento aqui os chamados “objetos de estudo” que para mim, são objetos-mais-que-objetos que passaram por mim, interromperam um fluxo e conversaram com esta minha vida. Assim, destacarei duas poetisas, duas romancistas, duas realizadoras, duas artistas visuais e duas bandas de cantoras, que durante os últimos anos me foram dados conhecer. Este conhecimento foi realizado principalmente através de ler e de experienciar as suas criações; mas também procurei seguir as artistas nas redes sociais, conversar com elas através dos

¹⁶ Digo a minha versão porque acredito que estas artes não existem aqui no abstrato, mas apenas na minha maneira de as ver/ler, num trabalho que é interpretação e tradução.

¹⁷ Acredito que as artes têm vindo a criar uma rede ou um movimento artístico de resistência palestiniano feminista. Discutirei mais profundamente esta ideia-chave adiante.

softwares de comunicação (*skype* e *facebook*), trocar e-mails, visitá-las em casa, ou encontrar-me com elas para longas conversas no café como se fôssemos amigas de longa data. Algumas dessas comunicações diretas com as criadoras nunca chegaram a acontecer, outras foram gravadas, outras vezes optei por deixar o momento inscrever-se de outra forma, em mim e no meu texto.

Todas as criações são de uma forma ou outra de palestianas exiladas ou, como defenderei, da/na fronteira. Annemarie Jacir, realizadora do filme *Melhatha Al-Bahr (O Sal deste Mar)* (2008), por exemplo, nasceu na Arábia Saudita, cresceu nos Estados Unidos e vive atualmente na Jordânia, depois de algumas tentativas falhadas de viver na Palestina. Cherien Dabis, realizadora do filme *Amreeka* (2009), nasceu nos Estados Unidos e cresceu entre este país e a Jordânia. A poeta Suheir Hammad nasceu na Jordânia e cresceu nos Estados Unidos. A poeta Rafeef Ziadah nasceu no Líbano e viveu na Tunísia, Grécia, Estados Unidos, Canadá e Inglaterra. Leila Hourani, a autora do romance *Bawh (Revelação)*(2009), nasceu na Síria e viveu no Líbano, Chipre e Rússia. Huzama Habayeb, autora do romance *Qabla an tanam Al-Malika (Antes que a rainha adormeça)* (2011), nasceu no Kuwait e viveu também na Jordânia e nos Emirados Árabes Unidos. A artista Mona Hatoum nasceu no Líbano e foi re-exilada para Londres em 1975 após a guerra civil no Líbano, vivendo atualmente entre a Inglaterra e a Alemanha. A artista Raeda Saadeh e as cantoras hip-hop Safa Hathoot e Nahwa Abedelal, da banda Arapyat,¹⁸ e Abir Alzinyaty, conhecida por Sabreena da Witch, são designadas como “exiladas em casa”, ou “exiladas no seu país”, pois fazem parte da população palestina que nasceu no que hoje se chama Israel, vivem lá e têm a cidadania israelita; Abir Alzinyaty vive atualmente nos Estados Unidos.

Todas as artistas nasceram “na fronteira” após a *Nakba*,¹⁹ pertencendo às gerações palestinas do exílio, isto é, nascidas depois de 1948, nas décadas de 1950, 1960, 1970 e 1980. Defendo que entre estas gerações se encontra uma onda artística, feminista e palestina única. As mais novas são as cantoras de hip-hop. Abir Al-zinyaty, conhecida por Sabreena da Witch, que nasceu em 1984; Safaa

¹⁸ O nome da banda aparece com transcrições diferentes, optei por esta transcrição que me foi indicada pelas próprias cantoras.

¹⁹ Esta dissertação trata dos diferentes tipos de exílios palestinos, inclusive o exílio na própria casa (as pessoas palestinas que vivem em Israel). Todas as artistas de que falo nesta dissertação são exiladas, vivem num estado de *in-betweenness*, portanto, vivem na fronteira entre uma Palestina imaginária e um exílio real. Estes assuntos serão tratados em profundidade no capítulo II.

Hathot, da banda Arapyat, nasceu em 1986 e a sua parceira, Nahwa Abdelal, em 1983. A maior parte nasceu nos anos setenta: por exemplo, Hourani 1970; Hammad 1973; Jacir 1974; Dabis 1976; Saadeh 1977; Ziadah 1979. A escritora Habayeb nasceu em 1965.

Mona Hatoum, que é a mais velha, nasceu em 1952. O trabalho dela, aqui mencionado, também sai um bocadinho da época das obras do resto das artistas, cujas obras são na sua maior parte criadas no século XXI, mas o manifesto político e artístico contemporâneo que interessa ao meu trabalho está presente nestas obras de Mona Hatoum desde 1988. De alguma forma, o seu trabalho parece acompanhar e refletir-se nas outras obras, criadas muitos anos depois.

Defendo que todas estas artistas e todas suas criações-narrativas estão interligadas: as obras de cada uma não são individualizadas, antes constituem em conjunto a narrativa de cada artista. Por isso, apesar de na discussão que se segue e centrar numa obra, acabo por falar das suas obras como um todo.

Por esta razão, falarei de várias criações de cada artista. Muitas delas são versões diferentes da mesma criação, uma vez que é difícil separar estas criações em categorias estéticas estanques. No caso dos filmes, ambos se tratam da primeira longa-metragem das realizadoras; o romance de Hourani é o primeiro e único; o de Habayeb é o segundo dos seus dois romances até à data.

Os “objetos de estudo” neste trabalho são artefactos artísticos: filmes, ficções, música, poesia e arte visual. Apesar de ter algumas reservas quanto às categorias das artes que vão acompanhar este trabalho – dado o carácter híbrido de muitos destes objetos – optei por usar as categorias que as criadoras escolheram para descrever o seu próprio trabalho, embora ache importante salientar que os estudos críticos sobre muitas das obras aqui colocadas não concordam com as categorias escolhidas pelas criadoras.

Por exemplo: a obra de Mona Hatoum, *Measures of Distance* (1988), colocada nas galerias de arte e considerada uma instalação de arte ou vídeo-instalação, é também considerada um filme (Marks & Polan 2000, Shohat 1997). Mona Hatoum é considerada artista, fotógrafa e performer. Ambos os livros discutidos neste trabalho que mantêm na sua capa a categoria *riuaia*, traduzida normalmente por romance, são considerados como algo mais parecido com

autobiografia (Wadi 2011, Salama 2011, Darraj 2010).²⁰ O trabalho de Suheir Hammad é definido por ela e pelas críticas umas vezes como poesia, outras, como música hip-hop, *spoken words*, performance ou algo entre estas categorias (Knopf-Newman 2006, Pickens 2009, Feldman 2011). Aliás, a sigla RAP significa *Rythm and Poetry* (ritmo e poesia), esbatendo as fronteiras (modernas e ocidentais) entre música, dança e palavra.²¹ Suheir Hammad é designada como poeta, cantora, performer, mas também é atriz. Annemarie Jacir é realizadora mas também é poeta, e a sua curta-metragem, *Like Twenty Impossible* (2003), é descrita pela própria produção como poema visual. O trabalho da artista Raeda Saadeh é muitas vezes designado como fotografia, arte visual, dança, performance ou filme (Issa 2012).

O desaparecimento das categorias inequívocas e de fronteiras claras nos objetos de arte contemporâneos explica a minha decisão de incluir neste trabalho produtos de vários tipos e em vários suportes. Esta “(não)categoria” dos objetos artísticos, neste caso de autoria das mulheres palestinianas do exílio, reflete justamente a circunstância de elas habitarem as fronteiras, sejam fronteiras de categorias estéticas, fronteiras entre arte ficcional e vida ou fronteiras geográficas e imaginárias entre exílio e casa/pátria. Defendo igualmente que a categoria “mulheres palestinianas exiladas” não contém componentes essencialistas ou naturais que permitam a sua identificação; trata-se de um grupo com afinidades políticas. É uma categoria utilizada para reclamar direitos e para produzir uma revolução; a sua identidade comum reside na vontade de resistência às injustiças que estas (não) categorias lhes causam. Esta hibridização de categorias – forçada ou conscientemente adotada –, seja nas artes, nos espaços geográficos, ou nas categorias sociais, sexuais ou políticas, tem vindo a tornar-se um estilo de vida de muitas pessoas no mundo. Daí que esta dissertação e os seus objetos sejam um reflexo da vida contemporânea das pessoas que habitam a fronteira, estejam onde estiverem, até aquelas que vivem na fronteira mesmo estando em “casa”.²²

²⁰ Uma discussão mais profunda sobre a categorização dos objetos, por exemplo, a relação entre o romance e a autobiografia e entre a vida e a arte será abordada no capítulo III.

²¹ Estas questões foram analisadas numa comunicação de co-autoria com Rita Grácio, intitulada “Hip-hop-tivismo feminista palestiniano”, apresentada no colóquio *Estudos Feministas: o Futuro do Passado*, Coimbra, Faculdade de Letras, 6 de julho de 2012.

²² O conceito de “fronteira” vai ser discutido no capítulo II.

Corpos nas trouxas

A minha conversa com os objetos artísticos de estudo é sobretudo com os corpos neles representados. Que corpos são estes?

Entendo que estes (nossos) corpos são o nosso lugar central de resistência feminista, política e palestina. Apresento aqui os objetos artísticos de uma forma que questiona que lugares ocupam os corpos palestinos quando residem na fronteira? Será que os nossos corpos são um reflexo das consequências da *Nakba*? Será que podemos recriar nos corpos que aparecem na arte o nosso lugar perdido e a nossa base de resistência?

A escolha dos objetos foi feita com base na minha identificação pessoal com as suas histórias: todos contam histórias de resistência de corpos de mulheres palestinas no exílio. Não são mulheres privilegiadas porque são mulheres refugiadas ou são consideradas cidadãs de segunda classe, como no caso das palestinas que vivem nos territórios ocupados em 1948. Por outro lado, todas produzem arte graças aos privilégios que tiveram e que lhes permitiram acesso às elites artísticas; no entanto, a sua arte não deixa de ser ainda um produto dos traumas da ocupação e do exílio. Aliás, o exílio em si é, simultaneamente, um trauma e um privilégio. No seu estudo sobre os corpos e a cartografia do Canadá colonial, Matthew Sparke designa os corpos de uma forma muito próxima dos corpos figurados nos meus “objetos de estudo”: “bodies which, representing the encounters between the colonized and colonizers, inhabit and thereby represent a space of embodied between-ness” (2005: 229). Os corpos destas mulheres são de subalternas que não o são totalmente.²³

Baseada na ideia de que o corpo é construído pelo lugar, sugiro que os corpos das mulheres palestinas estão representados na sua arte (leia-se: nas suas narrativas). Isto é, são construídos (também) pelo lugar. Refiro-me ao conceito de Elizabeth Grosz (1994), narrativa incorporada (“embodied narrative”), discutido no seu livro *Volatile Bodies Towards a corporeal Feminism*. Segundo Grosz, os corpos e o lugar constroem-se mutuamente:

²³ Refiro-me ao conceito gramsciano que Gayatri Spivak reformula no seu famoso ensaio, Spivak (1994) pergunta: “Can the subaltern speak?”.

The body and its environment, rather, produce each other as forms of the hyperreal, as modes of simulation which have overtaken and transformed whatever reality each may have had in to the image of the other: the city is made and made over into the simulacrum of the body, and the body, in its turn, is transformed, "citified," urbanized as a distinctively metropolitan body. (1994: 31)

O lugar, neste caso, é a fronteira, ou seja um lugar imaginário que fica entre a pátria de origem (Palestina) e o novo lugar no exílio, que de uma forma ou outra é a casa "forçada". A ocupação israelita da palestina em 1948 causou o exílio, e a atual ocupação força a continuação deste exílio. A resistência das artistas que me ocupo aqui é contra o exílio e é contra a vida sob a ocupação. Esta resistência complexa resulta num corpo que habita as fronteiras, e que, mantenho, resiste também às fronteiras onde residem, procurando criar uma casa nas próprias fronteiras.

Portanto, tenciono abordar o corpo nestes objetos, como Grosz sugere: "as sociocultural artifact" (1994: 31), para responder às perguntas socioculturais e políticas, como sugere Grosz:

exploring the ways in which the body is psychically, socially, sexually, and discursively or representationally produced, and the ways, in turn, bodies reinscribe and project themselves onto their sociocultural environment so that this environment both produces and reflects the form and interests of the body. (1994: 31)

Os corpos são construídos através de um processo, e são também reflexo do mesmo processo complexo, sendo os corpos de mulheres palestinianas que herdaram na sua pele uma Palestina, às vezes desejada, outras vezes forçada pelo nacionalismo palestiniano. A forma como estes corpos são construídos reflete uma cultura palestiniana de fronteiras: a minha. As resistências e os silenciamentos de mais de 65 anos de *Nakba* são refletidos no corpo; a resistência destes corpos contra a *Nakba* é recriada na arte.

Por um lado, há a resistência à ocupação israelita, uma ocupação que condiciona a vida das palestinianas mesmo antes de nascerem, antes da sua

materialização em corpos. Uma ocupação que as expulsou do seu lugar e, que, portanto, fez delas corpos “in-between”, recorrendo aqui ao conceito de Grosz (1994). Por outro lado, o processo de resistência também se faz contra um nacionalismo que as disciplina e as tenta transformar em “corpos dóceis” (Foucault, 2004) direcionados apenas para um certo “serviço” à nação. É no intervalo entre estes processos de resistência que nasce a (re)criação artística do corpo. As criadoras de artes, tal como os seus objetos, vivem na fronteira, ou seja, vivem neste intervalo que interrompe a Palestina e o exílio.

Vejo estes corpos habitando o intervalo, tornados eles mesmos num intervalo que divide a Palestina e o exílio; simultaneamente, o intervalo é a linha que os liga. Uma interrupção entre o ser exilado e o ser palestino que habita um corpo. A arte abordada neste trabalho é uma interrupção entre o corpo na Palestina (verdadeira ou imaginária) e o exílio (igualmente verdadeiro ou imaginário). Neste intervalo/interrupção, as criadoras de arte abrem as trouxas que levaram para o exílio. A arte resulta da interrupção do “político” no seu imaginário.

A “interrupção poética”, conceito discutido por Maria Irene Ramalho – no seu ensaio “Interrupção poética: um conceito pessoano para a lírica moderna” (2000) – é particularmente útil para apresentar estes “objetos”.²⁴ Segundo esta teoria, a poesia resulta de uma interrupção (ou auto-interrupção) do fluxo da vida, sendo este designado por “política”. Maria Irene Ramalho (2000: 235 - 236) defende que, “sem a ‘interrupção’ assim pessoanamente redefinida, aquilo a que chamamos ‘poesia’, ou a lírica moderna, jamais existiria enquanto tal.” E acrescenta: “entre a espera e o de novo dizer, também a poesia irrompe da tensão mutuamente interruptiva entre aquilo a chamamos o poético e aquilo a chamamos o político.” O que me interessa nesta teoria é considerar “o político” no sentido utópico-poético de “o impulso de criar” que, segundo Maria Irene Ramalho, lhe dá a poeta americana Adrienne Rich, ou seja, aquilo que, do ponto de vista “humano”, é “possível” e, por isso, de modo algum “interruptivo do poético” (Ramalho 2000: 238). É particularmente este o caso das artistas palestinianas que aqui estudo, cuja arte é decididamente política, e vice-versa. Não só defendo que as categorias das

²⁴ Concebido a partir de um ensaio de Fernando Pessoa, intitulado “O homem de Porlock”, sobre o poema “Kubla Khan” de Coleridge.

artes contemporâneas se mesclam e se confundem (positivamente), mas também que são igualmente “poesia”.

Os acontecimentos políticos não só resultam em interrupção poética mas também em experiências diferentes de interrupções. Por isso, concordo com Ramalho (2000: 247 – 248): a arte resulta do “necessário bater político à porta da imaginação do poeta”; ou à porta da artista, eu diria. Não só o político é uma necessidade para a criação artística, mas a criação artística é a interpretação do político e do humano. Falo aqui de interrupções político-artísticas de mulheres palestianas que vivem a ocupação na fronteira de um exílio verdadeiro ou imaginado, o qual interrompe os seus corpos e resulta na sua arte, uma arte que interpreta as suas interrupções e delas resulta.

A política interrompe a vida das palestianas criando um momento de suspensão entre vagar no exílio com uma trouxa fechada desde 1948, e o estar numa Palestina (imaginária ou verdadeira). Neste momento de intervalo, as trouxas são abertas, um ato que resulta numa criação artística. É um momento de libertação (mesmo que momentâneo) do peso da trouxa fechada.

Nesta trouxa/capítulo 1948, abro mais trouxas de mulheres que carregam a Palestina mas também o exílio. Estas artes não são apenas resultado de interrupções: são elas mesmas interrupções, que redefino como atos de resistência.

(Des)encher as trouxas:

Mona Hatoum, (longe) de medir a distância²⁵

A *bo'aje* (trouxa) é um lugar comum nos projetos artísticos que estudo. As minhas narradoras sentem no seu corpo o peso da trouxa transportada de um lugar para outro, e transformada consoante o lugar e o momento. Na obra de Mona Hatoum

²⁵ Nasceu em Beirute – Líbano em 1952 como refugiada de uma família palestina exilada da cidade de Haifa depois de 1948. Tendo visitado Londres em 1975, a guerra civil no Líbano (1975 -1991) obrigou-a a permanecer lá. Estudou na Byam Shaw School of Art (1975 – 1979) e depois na Slade School of Fine Art (1979 -1981). Na década de 1980 o trabalho de Hatoum dedicou-se à performance e ao vídeo-instalação. A partir da década de 1990 centrou-se mais nas instalações de arte em grande escala. Como por exemplo, criar objetos grandes, e muitas vezes perigosos a forma dos utensílios de cozinha. Oriunda de uma família palestina refugiada, Hatoum nunca teve documentos libaneses e tem hoje nacionalidade inglesa. Atualmente vive entre Londres e Berlin. Ultimamente recebeu o prestigioso prémio Joan Miró (2011). É uma artista conhecida internacionalmente com vários prémios e exposições nas galerias mais prestigiadas no mundo.

intitulada *traffic* (2002) – imagem nº 1 – não existe apenas uma trouxa mas duas malas (trouxas) antigas ligadas por cabelo humano. Mona Hatoum utiliza o seu próprio cabelo em várias obras, como por exemplo *Jardin Public* (1993) e *Keffieh* (1993-99).²⁶ Segundo Gannit Ankori (2006), o uso que Mona Hatoum faz do cabelo está carregado de múltiplas conotações sexuais, referindo-se especialmente às diferentes culturas patriarcais que exigem que as mulheres



Imagem 1: Mona Hatoum, *traffic* (2002)

que exigem que as mulheres cubram ou cortem o cabelo como forma de lhes controlar o corpo; o corte ou a ocultação dos cabelos adquire uma dimensão simbólica deste controlo. Mona Hatoum utiliza os cabelos como objetos de resistência, dando-lhes uma nova vida. Como afirma Ankori (2006: 139), Mona Hatoum “recollects’ the residue of the body and patiently, compassionately, restores it, gives it shape and thus resuscitates it.”

Na minha opinião, em *traffic* o cabelo está relacionado com diversos tipos de significados: não apenas relativos a uma mulher, sendo o cabelo tradicionalmente conotado com o feminino, mas também à pessoa exilada. O corpo resulta dominado precisamente na imagem das malas ligadas pelo cabelo. Isto também é expresso através do título da obra, *Traffic*, que remete para o tráfico humano (especificamente de mulheres), e para a experiência do exílio que obriga as pessoas a deslocarem-se para satisfazer agendas políticas e económicas que as transcendem.

A trouxa e o corpo da viajante juntam-se para criar, nas palavras de Ankori (2006: 141), uma “hybrid nomadic creature”. Esta ideia de uma criatura nómada constituída por duas malas e um corpo (simbolizado pelo cabelo) convoca a teoria

²⁶ A obra *Jardin Public* é constituída por uma cadeira com um triângulo de pelos púbicos; aliás o título da obra é um jogo entre a palavra *public* (público) e *pubic* (púbico). *Keffieh* é um objeto parecido com o lenço palestino tradicional, mas bordado com cabelo em vez de linha.

do ciborgue de Donna Haraway, em que se critica um dualismo de identidade e a impossibilidade de separação entre o objeto e o corpo:

Cyborg imagery can suggest a way out of the maze of dualisms in which we have explained our bodies and our tools to ourselves. This is a dream not of a common language, but of a powerful infidel heteroglossia. It is an imagination of a feminist speaking in tongues to strike fear into the circuits of the supersavers of the new right. It means both building and destroying machines, identities, categories, relationships, space stories. Though both are bound in the spiral dance, I would rather be a cyborg than a goddess. (1991:181)

Traffic incorpora esta ideia expressa nas palavras de Haraway da complexidade das categorias, e a impossibilidade de ter ou pertencer a uma identidade essencialista fechada. A metáfora do “cyborg” e a fusão entre máquina e organismo é aqui apresentada na forma de fusão entre as malas e o corpo, criticando o binarismo entre mala e corpo, exílio e casa. A meu ver, a obra de Mona Hatoum reflete a ideia da trouxa em todas as criações artísticas discutidas aqui. Recorro às palavras de Alix Ohlin (2008):

It can be seen as a metaphor for those who travel, carrying their baggage (emotional, cultural and literal) from one culture to another. At the same time, it reminds us that no object exists in our lives without getting tangled up in our own bodies, our emotions, and our sense of ourselves.

Na obra de Mona Hatoum, tal como nas outras criações artísticas analisadas aqui, o próprio corpo é o que liga as diferentes trouxas – a trouxa da casa e a trouxa do exílio – ao mesmo tempo, que delas é parte integrante com as representações culturais que assistem uma e ao outro. O corpo funciona como a ponte que faz parte das várias trouxas e as liga. O corpo está simultaneamente fora e dentro das malas, afirmando assim a impossibilidade de colocar um corpo exilado em trouxas fechadas e definidas, seja a da casa seja a do exílio.

A obra *Measures of Distance* (1988) – na imagem nº2 – é uma instalação vídeo da artista sobre e a partir do exílio – entre outros significados que lhe possamos atribuir. Nesta obra Mona Hatoum reconstrói a sua história e a da sua

mãe, utilizando fotografias da mãe nua no chuveiro com um 'véu' transparente, no qual se encontram caracteres árabes, retirados das cartas enviadas pela mãe. Estas cartas são justapostas à voz de Mona Hatoum que lê uma tradução em inglês; ao fundo, ouve-se também uma conversa íntima em árabe, entre Mona Hatoum e mãe, sobre os seus corpos e a sua sexualidade.



Imagem 2: Mona Hatouma, *Measures of Distance* (1988), still

<https://www.youtube.com/watch?v=ZMAU2SfkXDO>

<https://www.youtube.com/watch?v=PQGnFbzsrg>



A obra de Mona Hatoum é interruptiva pelo seu estilo artístico fragmentário; esse carácter interruptivo desdobra-se no texto lido em inglês na voz de Mona Hatoum sobreposta à conversa em árabe ouvida entre ela e a mãe. A obra começa com silêncio, anunciando logo que é o resultado das interrupções políticas que “aconteceram” e que são explícitas na narrativa das cartas da mãe: a vida paradisíaca na Palestina foi interrompida pela ocupação e pelo exílio e a

reunião da família no exílio foi interrompida pelo segundo exílio da artista e das suas irmãs. Por outro lado, a mãe também narra os acontecimentos que interromperam o seu próprio corpo e os corpos das filhas. Estas interrupções do corpo são também a razão da existência do corpo como tal: a menstruação a perda da virgindade, a gravidez, a menopausa e a exibição do corpo nu. A mãe permite a publicação das fotografias do seu corpo nu na obra da filha, deixando que a obra em si também interrompa o controlo do pai sobre o corpo da mãe; os laços entre a filha e a mãe são uma rutura na ordem patriarcal imposta ao corpo.

Todos estes momentos de interrupção ou rutura são falados numa estrutura interruptiva: a conversa gravada é constantemente interrompida pela voz da artista a ler as cartas da mãe. A língua árabe interrompe a língua inglesa, e vice-versa. Até as imagens são interrompidas às vezes por outras imagens, outras vezes pelo apagar da luz no ecrã. Parece-me que através da sua obra a artista transmite o sentimento da interrupção dos factos políticos na sua vida, estes sentimentos – que dão lugar à obra – são explicitamente expressos por Mona Hatoum quando diz que tem um “feeling of fragmentation”, enquanto a mãe lhe explica que esta sensação de fragmentação/interrupção resulta da realidade dolorosa do povo palestino.

Esta voz é justaposta com a conversa gravada, onde a mãe conta as interrupções no seu próprio corpo do ciclo menstrual (a menopausa) e a interrupção do desejo sexual causada pela guerra. A imagem do corpo nu desaparece e ambas as vozes que falam da interrupção, seja a que acontece pela política da ocupação ou a política do corpo, são interrompidas pelo silêncio por alguns segundos.

Maria Irene Ramalho (2000: 237) explica que o “político-que-interrompe” é “o modo como as pessoas são levadas a perceber e a experienciar a sociedade”, um entendimento que implica o “impulso de criar” de que fala Rich (cf. Ramalho, 2000: 238). Na obra de Mona Hatoum o “político-que-interrompe” é o que dá origem à obra. A sua criação é também, por escolha, estruturalmente interruptiva. Depois do desaparecimento (interrupção) da imagem e das palavras por alguns segundos, a voz volta para descrever explicitamente a razão desta interrupção na obra: a estação de correios foi bombardeada, as chamadas telefónicas estão constantemente a ser interrompidas. Por outras palavras, houve um acontecimento político maior que interrompeu a conversa e as cartas da mãe que

deram origem a esta obra: a guerra. *Measures of Distance* é a materialização artística das interrupções do corpo e da terra.

Raeda Saadeh e o peso da última gota²⁷

O trabalho de Raeda Saadeh, *The Straw that Broke the Camel's Back* (2010), fala literalmente do peso da última palha sobre o corpo: a que causa a rutura. Neste vídeo-instalação de 11 minutos, a boca da artista é atestada com água, gota a gota, sem que engula, até que ela quase se engasga. Este trabalho parece-me uma bela metáfora da teoria do “político-que-interrompe”. Rosa Issa (2012: 52) lê a obra da seguinte forma: “like the title of the work the video performance is about reaching breaking point, the moment when you just can't take anymore”. Uma pequena gota de água, ou uma palha que o corpo da artista não aguenta, e que dá lugar à criação artística é apenas uma palha ou a gota de água que deixa a trouxa mais pesada e obriga a artista a abri-la.

A trouxa é bem mais explícita no trabalho de Raeda Saadeh, *crossroads* (2003) – imagem nº3 – que é um autorretrato da artista em frente de uma porta de uma casa aparentemente palestina.²⁸ Ao seu lado está uma mala/*bo'aje*; um pé está imobilizado dentro de um bloco de cimento, o outro está livre para andar e utilizar a mala: podemos dizer que o seu corpo está “imobilizado em mobilidade”. Este trabalho fala da mala de Raeda Saadeh, um mala que está pousada mas preparada para partir, e podemos dizer que reflete o seu estado de “exilada em casa”.

A artista nasceu em Umm el Fahem, uma cidade palestina ocupada em 1948, que se encontra agora dentro da fronteira do estado israelita. Raeda Saadeh tem nacionalidade israelita, como uma pequena parte da comunidade palestina que conseguiu ficar na Palestina histórica quando a maioria do povo palestino

²⁷ Nasceu em 1977 em Um Al-Fahem na Palestina histórica. O seu trabalho é centrado na fotografia, instalações e performance. Estudou em Bezalel Academy of Arts and Design in Jerusalém e um ano em School of Visual Arts em Nova Iorque. Trabalha e vive em Jerusalém.

²⁸ O tipo de pedra, do azulejo no chão e mesmo da porta, são todos característicos da arquitetura das casas palestinas. De qualquer forma, considerar a casa como sendo palestina resulta da minha leitura pessoal enquanto palestina, e do meu conhecimento da história de vida da artista. Todavia, a artista afirmou-me numa entrevista por Skype (2 de Março, 2013) que prefere que o seu trabalho tenha uma abordagem universalista, de forma que permita que qualquer mulher no mundo se possa identificar- com o seu trabalho.

foi expulso durante a *Nakba*.²⁹ A estes palestinos que ficaram na Palestina histórica foi concedida a cidadania israelita, embora sejam tratados como cidadãos de segunda classe; os palestinos dentro da fronteira de 1948 são rotulados por Israel como “grupo de minoria étnica”, o que faz destas pessoas “deslocadas em casa”.³⁰ Na minha leitura da criação de Raeda Saadeh, vejo esta situação explícita:



Imagem: 3: Raeda Saadeh, *crossroads* (2003)

A porta entreaberta representa o seu estado de “palestina de dentro”: está dentro de casa (palestina histórica), mas com a porta aberta, o que indica insegurança, uma vez que pessoas estranhas podem entrar e invadir a casa – aliás, já a invadiram em 1948. A porta meio aberta também indica a vontade

²⁹ Normalmente a maioria judaica que vive em Israel refere-se a esta população como “os árabes de Israel”, enquanto os palestinos habitualmente utilizam o termo “os palestinos de dentro” ou “os palestinos de 1948”, para afirmar a sua relação com a Palestina. A população árabe em Israel compõe cerca de 20% da população do estado. A população árabe em Israel tem nacionalidade Israelita, com exceção dos habitantes de Jerusalém, que têm apenas uma residência permanente, sem ter a nacionalidade.

³⁰ A expressão “deslocados em casa” é tradução do título do livro *Displaced at Home. Ethnicity and Gender among Palestinians in Israel* (2010) organizado por Rhoda Ann Kanaaneh e Isis Nusair.

contraditória de deixar a casa insegura e, ao mesmo tempo, de permanecer numa casa que é sua. A trouxa está presente na vida daquelas pessoas: apesar de os seus corpos terem permanecido no lugar, o lugar já tinha partido e deixou estes corpos não-situados. Gloria Anzaldúa já tinha re-criado este estado na sua poesia, incluída no seu livro *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987: 14):

To live in the Borderlands means
You are at home, a stranger wherever you are

Como o título *crossroads* indica, Raeda Saadeh incorpora este seu estado, o seu corpo transmite a sua condição como uma “palestiniana de dentro” que está “exilada em casa”. Raeda Saadeh tenta sobreviver este estado existindo ela mesma como *crossroads*. Diz Anzaldúa:

To survive the Borderlands means
You must live *sin fronteras*
be a crossroads.

A mala/trouxa de Saadeh indica uma possibilidade de resistência do corpo àquilo que o imobiliza, seja uma cultura palestina patriarcal, seja uma ocupação israelita (também patriarcal); ambas restringem o movimento de uma mulher palestina e criam “muros e “*checkpoints*” metafóricos ou verdadeiros de tipos diferentes à volta do seu corpo e da sua terra.

Arapyat sem paragem no paca paca³¹

Tal como Raeda Saadeh, a dupla de hip-hop Arapyat é constituída por cidadãs palestinianas com documentos israelitas, ou seja, também são “exiladas em casa”. Numa música de Arapyat *Hara’et Dammi* (traduzida no *myspace* como You

³¹ É uma banda constituída pelo dueto Safa e Nahwa. Safaa Hathot nasceu em 1986 e Nahwa Abdelal em 1983, ambas na cidade de Acre, na Palestina histórica ocupada em 1948. Ambas são palestinianas com nacionalidade israelita. Arapyat é a primeira banda feminina árabe de hip-hop. O nome Arapyat é uma combinação de duas palavras: *‘arabiat*, que quer dizer mulheres árabes e RAP. Quando Safaa Hathot tinha por volta de 16 anos, gostava da única banda palestina de hip-hop, DAM, mas sentia que faltava uma banda que cantasse sobre a sua situação como mulher; convidou Nahwa Abdelal para formar a sua própria banda. Apareceram pela primeira vez num concerto da Banda DAM.

Burn my Blood) as cantoras, apesar de estarem dentro da Palestina histórica, reafirmam o seu estado de exílio:

há pessoas que vivem no seu país, e nós temos um país que vive dentro nós

O país delas é um país quase imaginário, tem um território físico mas com outro nome que não é Palestina (Israel); e assim a pátria só existe dentro das trouxas da memória e da resistência.

A música *Paca Paca* da banda de hip-hop Arapyat é sobre a resistência à interrupção do cantar. Esta interrupção é exercida pela ocupação israelita que pressiona e quer silenciar as cantoras palestianas que vivem dentro de Israel. Acresce ainda a presença da interrupção vinda da sociedade palestiana sexista, que pressiona estas duas raparigas árabes e muçulmanas para pararem de cantar, como se ouve nas suas músicas:

http://www.youtube.com/watch?v=2VHu_LCUIf8

Safaa Hathot, uma das duas cantoras da banda, começa a canção contando uma história:

Era uma vez..

Mandavam-me parar

A história que começa a contar é logo interrompida porque alguém a deteve. Todavia, é precisamente a história que ela quer contar: a história da resistência à interrupção. A interrupção da música e do ato de cantar é o tema principal da canção; no entanto, a cantora fala de uma forma sarcástica sobre a interrupção que pouco lhe interessa, pois ela não precisa de autorização de ninguém para cantar:

Haha

Acham?

Lembrem-se que vocês não precisam dar nada

Paca Paca

“Paca Paca” é uma maneira de dizer que estas interrupções não são mais que o “blá blá blá” das pessoas. O “Paca Paca” é um som sem sentido ou significado que não as afeta, como confirma Nahwa Abdelal numa entrevista no documentário *Slingshot Hip Hop* (2008): “mesmo se alguém tentar interromper o nosso caminho, continuaremos, nunca vamos parar para ninguém”. Para elas é irrelevante que alguém as tente parar:

Parar-se é igual a aplaudir por dentro do coração

Ou seja, aplaudir por dentro, não faz barulho nem tem efeito, pois ela não ouve este suposto-barulho-interrupção, e afirma que a sua canção é o que interrompe a interrupção exercida sobre ela:

Cuidado com a minha voz de flauta

É significativo que o refrão também mude: a frase “mandavam-me parar” passa a ser: “acharam que conseguem parar-me”; ora, ninguém nem nada a consegue parar. Apesar de ser uma rapariga árabe muçulmana, insiste cantar sobre as dificuldades que enfrenta na sociedade árabe e não vai adiar a sua causa como mulher até que a Palestina se liberte, como o discurso nacionalista lhe pede:³²

Há um pressuposto que porque sou uma rapariga árabe muçulmana

A causa não pode parar

Ambas as interrupções, a da sociedade nacionalista e sexista e a da ocupação que utiliza uma política racista contra os palestinianos, são equivalentes nos efeitos que produzem na vida das mulheres:

Com a mesma injustiça

Ódio e desigualdade

Todos nos encerram numa gaiola

³² Existe na Palestina – como noutras zonas de resistência – um certo discurso nacionalista que tenta limitar e apagar a diversidade das resistências palestinianas, desligando-as do que considera a luta pela pátria. As cantoras confirmam que a resistência pela igualdade e a justiça é importante e prioritária, aconteça o que acontecer.

Ambas as opressões colocam estas raparigas numa gaiola; no entanto, elas já ganharam a liberdade contra a ocupação e contra a sociedade patriarcal, porque resistiram à interrupção com a canção:

Conseguí a liberdade e irei compartilhá-la
(...)
Talvez a minha corda seja curta
Mas ninguém a corta

Sabreena da Witch: a voz do silêncio ³³

Juntamente com Arapyat, Sabrina da Witch transporta a sua trouxa das “palestinianas de dentro”; a ideia de ter uma Palestina que vive dentro de nós, utilizada por Arapyat, é repetida na música *Habibti* (minha amada) de Sabreena da Witch, onde afirma que até as árvores arrancadas vivem dentro de nós, e dentro das nossas trouxas estão as chaves da casa da avó:³⁴

Palestina meu amor, não te preocupes com as oliveiras que foram arrancadas da tua raiz, cada uma de nós tem uma árvore dentro de si com os nomes das tuas terras, cada refugiado entre nós sabe de onde veio e para onde vai voltar, a chave da avó está pendurada com a esperança que o sol nascerá para nós.

<https://soundcloud.com/lazyproduction/sabreena-da-witch-abeer>

O documentário *Slingshot Hip Hop* mostra este estado comum às bandas de hip-hop palestinianas em Israel: “strangers in our own country”, diz o cantor Suheil Nafar, enquanto Tamer descreve os bairros palestinianos em Israel como “campos de refugiados dentro da própria pátria”. O documentário mostra que, quer se trate da Palestina histórica, da Palestina ocupada, ou da Palestina do exílio, o hip-hop palestiniano é uma espécie de movimento com características comuns, a mais importante sendo que é um hip-hop político. Numa entrevista, no início do

³³ Nasceu em 1984, é da cidade de Lydd na Palestina histórica, com nacionalidade israelita. É, muito provavelmente, a primeira cantora hip-hop da Palestina, e a primeira pessoa a cantar sobre “crimes de honra” na Palestina. Canta normalmente em árabe e vive nos Estados Unidos desde 2007.

³⁴ É importante mencionar que nem todos os palestinianos que vivem dentro de Israel (Palestina histórica) vivem nas suas terras e casas de origem. Apesar de continuarem a viver nos territórios de 1948, muitos foram obrigados a viver noutras casas, já que as suas terras e casas de origem foram ocupadas. Em muitos casos, os bairros palestinianos estão numa situação degradada e com problemas sociais.

documentário, Chuck D³⁵ perguntou se o hip-hop palestino era “todo político”. Tamer, da banda DAM, respondeu: “in the situation we live these days, if it’s not political then I don’t give it the honour to call it Palestinian hip-hop” (*Slingshot Hip Hop*, 2008). Como já se verificou na discussão das músicas de Arapyat e de Sabrina da Witch, a construção do hip-hop palestino é criada a partir de discurso direto com mensagem clara, e é um discurso político. Aliás, o género musical hip-hop é falado mais do que cantado, e é caracteristicamente feito de interrupções. RAP é música batida e voz ritmada, ou seja, o RAP em si é uma conversa ritmada e interruptiva. Na música de Sabreena da Witch não só o estilo do hip-hop é interruptivo, mas a interrupção está presente como razão da existência da própria música:

I sang and spoke
And they told me that my voice is a shame
They tied my tongue
Commanded me to sing
And called me ‘free’
I saw those who came
Saw the ones that left
I’ve lived this life
And you haven’t seen what I’ve seen
Nothing remained of my voice of revolution
Not even an echo
The sound of silence became the symbol of my life
We were born to conceal
Our life has become satisfied
With the voice of silence
Until our voice heals
The voice of silence³⁶

<http://www.youtube.com/watch?v=qyOHQf25nxi>³⁷

³⁵ Chuck D é um rapper norte-americano da banda Public Enemy conhecido de ser um rapper político. Parte da entrevista aparece no documentário.

³⁶ Esta tradução da música do árabe para Inglês aparece no documentário *Slingshot Hip Hop*.

³⁷ Esta é uma versão da música cantada com a banda We7.

Nesta música cantada com a banda We7, Sabreena da Witch canta a partir do silêncio, e ganha voz a partir do silêncio. A voz de Sabreena da Witch tinha-lhe sido usurpada e substituída pelo silêncio pela sua própria sociedade patriarcal, por um lado, e pelas políticas do apartheid israelita, por outro. No dia antes de um grande concerto com a banda masculina DAM, que segundo ela foi “o início do caminho para a fama” (*Slingshot Hip Hop*, 2008), a cantora recebeu uma ameaça de morte de primos dizendo: “uma mulher da nossa família, uma mulher árabe, não pode subir ao palco”. Os pais, preocupados, proibiram-na de cantar, e obrigaram-na a desistir da palavra do RAP.

Da mesma forma, o sistema de apartheid israelita queria tirar-lhe a sua voz árabe. Abir foi expulsa do emprego que tinha num restaurante em Israel por ter falado em árabe; no entanto, mas este silenciamento apenas deu mais força à sua voz: não desistiu, protestou contra o seu despedimento, e processou o restaurante, tendo ganho a causa. Também Sabreena da Witch continuou a cantar e a participar em concertos sem a autorização da família. A interrupção forçada da música da vida dela e o silenciamento da voz foi justamente o que lhe deu mais força e coragem para resistir.

É significativo que a cantora só apareça no videoclipe com a cara na sombra, não permitindo ver claramente quem é que canta, incorporando assim o “silêncio que canta”, um silêncio que grita. O seu corpo, que não aparece na música, “dá corpo” à letra da música que conta a história de ter sido obrigada a calar-se. Este apagamento do corpo, que permanece presente, dá voz ao silêncio e faz muito barulho.

***Suheir Hammad numa trouxa de Zaatar*³⁸**

-break-

(nyc)

³⁸ Nasceu em 1973, na Jordânia, numa família palestina refugiada, originalmente da cidade ocupada de Lydd. Emigrou aos 5 anos para Brooklyn, Nova Iorque, razão pela qual as suas criações têm influências tanto do hip-hop de Brooklyn como das narrativas sobre a *Nakba*, contadas pela família. Os livros dela são: *Born Palestinian*, *Born Black* (1996), *Drops of this Story* (1996), *Zaatar Diva* (2006), *breaking poems* (2008). Foi a atriz principal do filme *Salt of This Sea* (2008). Ganhou diversos prémios, como The Audre Lorde Poetry Award (1995, 2000), The Sister of Fire Award (2005), e foi ainda co-autora e membro da equipa de *Russell Simmons Presents Def Poetry Jam on Broadway* (2003), que ganhou um Tony Award.

humidity condenses breath

bodies stick and stones gather in a lower back
gray thick moving slow and alone

i am looking for my body

for my form in the foreign
in translation
what am I trying

to say I sit in this body dream
in this body expel
in this body inherit
in this body

here is the poem

i left a long time ago
remember stubble remember unwanted remember touch

i can't remember where I left my body

poem needs form lungs need
air memory needs loss i need
to translate my body because it is profane

What had happened was
i wrote myself out of damage

this is the body of words and spaces
i have found to reconstruct

http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=wrECC1FR410

No poema "break", do livro *breaking poems* (2008), Suheir Hammad, a poeta/hip-hopper e performer, fala por mim e por outras palestianas neste lugar

de exílio, cantando a nossa história à procura do corpo perdido entre os exílios e a Palestina: “i can’t remember where I left my body”. Talvez esteja num ou noutra exílio, e talvez nunca tenha saído da Palestina desde a *Nakba*, e talvez o seu corpo tenha ficado perdido na tradução.³⁹ Os encontros e desencontros com a Palestina e com o exílio, tal como a memória que herdámos, acontecem na tradução do corpo neste poema : “to say I sit in this body dream / in this body expel/ in this body inherit/ in this body”. No corpo produzido e transformado em objecto artístico encontramos a linguagem para falar sobre nós, as mulheres palestinianas do exílio – “this is the body of words and spaces/ i have found to reconstruct” – e para construir um feminismo e um palestinianismo, seja no exílio, seja na Palestina.

O título do poema, “break”, tal como o título do livro, *breaking poems*, anuncia logo um ato de “interrupção”. Maria Irene Ramalho (2007), em ensaio já aqui referido, propõe que entendamos “a interrupção poética” como a razão principal da existência da poesia enquanto tal. Suheir Hammad explica claramente a forma como usa o conceito de interrupção, narrando o processo que deu a existência a esta série de poemas, e afirmando, no vídeo acima referido, que os *breaking poems* são resultados de “interrupções” e são eles próprios “interrupções”:

This series is called breaking poems, and about.. you know, two years ago..uhm during the last invasion into.. uhm.. Israeli invasion into Lebanon, I was walking around Jersey City and New York City and the heat and then humidity and really like.. this series of poems came from there, I’ve been to Lebanon for the first time as an adult just before the invasion.. and I found like no language and I found like my language was breaking and it’s.. ah.. it’s like a continuum in all my poems, I guess since I’ve been a little girl trying to reach.. I guess what poets do, we try to make the language make sense of everything around us, and I wasn’t able to, so I was like, I will just break it, let me write the way I actually think, which is scary.. to share.

Foram, pois, os acontecimentos políticos que interromperam a linguagem da poeta e resultaram num *break*, ou seja, na perda da língua, que lhe permitiu “just break

³⁹ Irei desenvolver a ideia de “traduções”, “línguas da casa e do exílio” e “tradução do corpo” no capítulo II e no capítulo VI.

it”. Parece-me que os poemas de *breaking poems* (2008) exemplificam a teoria de Ramalho (2000: 238) de que, em última análise, é o político que produz o poético:

a mim parece-me que é a interrupção, ao romper momentaneamente a imaginação unificadora do poeta (..) que dá origem ao poético. Por outras palavras, o poético precisa de interrupção do político para se fundar e assim devolver ‘intacto’, o poder da linguagem.

Na explicação do ato criador, acima citada, marcada por interrupções sublinhadas pelo próprio ritmo da linguagem – próprio do hip-hop – parece-me detetar um processo de perda e reapropriação das palavras: as frases não fluem, estão incompletas, constantemente cortadas pela própria poeta; como se fosse uma tradução de um estado de alma em interrupção ela própria, mesmo depois de o poema ter acontecido. Estar-em-interrupção é o seu estado humano, como mulher palestina do exílio. Suheir Hammad consegue transmitir-nos o seu estar-em-interrupção quando experienciamos a sua poesia, pois nós participamos nesse seu estado ao interpretá-la – e no próprio momento da escuta com o corpo. Lendo este poema, coloquei as vírgulas/interrupções em sítios diferentes, em momentos e estados diferentes de leitura. Reparei ainda que a própria Suheir Hammad faz leituras/interrupções diferentes do mesmo poema lido em ocasiões diversas.

No artigo de Keith P. Feldman (2011), “Contrapuntualism and Rupture: Suheir Hammad’s *breaking poems* and the Refugee as Relational Figure”, o próprio título define *breaking poems* como polifonia acompanhada de uma rutura (leia-se “interrupção”). Feldman (2011:160) sugere que algumas criações de Suheir Hammad “engage the aesthetics of hip-hop performance poetry and the Black Arts movement to register affective, material, and geographic linkages between Brooklyn and Gaza”. Esta ligação entre Gaza e Brooklyn é estudada por Feldman à luz da teoria de Edward Said, no seu ensaio “Reflections on exile” (1994: 148), que define o estado de exílio como polifónico:

Most people are 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*.... For an exile, habits of life, expressions, or activity in the

new environment inevitably occur against the memory of these things in another environment. Thus both the new and the old environment are vivid, actual, occurring together contrapuntally.

Esta polifonia (“contrapuntalism”), causada pela interrupção de uma cultura por outra e de uma casa por outra, cria uma visão própria do mundo. Aliás, Feldman afirma que este estado polifónico é poético e musical: “Such a reframing of contrapuntalism points to its disconcerted atonalities, polyrhythms, interruptions and silences” (2011: 163). A nova vida do exílio é interrompida pela memória e vice-versa, de uma forma que cria uma peça de música única, cantada por uma *Zaatar Diva*. É este o título de um dos livros de Suheir Hammad (2005), sendo que *Zaatar* é uma mistura de especiarias que se encontra no Levante, feita à base de tomilho, sumagre e sésamo, e que se come normalmente com azeite e pão. Neste livro, Suheir Hammad canta Brooklyn e a Palestina numa polifonia que sai da sua trouxa de *Zaatar*, como afirma no seu poema *bag of zaatar*. Nesta trouxa não se encontra apenas *Zaatar*, mas elementos da casa, do exílio, do mundo e de fragmentos do corpo (2005: 17):

Open up my bag

Out will spill

Pieces of colored

Glass bits of shells

Sea beads broken

Some orange peel

Cassava leaves velvet

Slippers for a china

doll scarps of skin

Baby teeth sesame

Hair lots of hair

Esta imagem do cabelo dentro da mala do exílio e da casa lembra-nos a criação de Mona Hatoum intitulada *traffic*, acima mencionada. Também o poema de Suheir Hammad nega a possibilidade de separar a identidade em categorias fixas: a identidade do exílio, da casa, e o corpo construído por estas identidades fazem uma

espécie de mistura de especiarias, e formam uma música dentro da trouxa: “music music sweet”. Neste poema a poeta convida-nos a ouvir esta música/mistura de especiarias abrindo a sua trouxa: “open up my bag/tell me what you see.”

Annemarie Jacir num mar palestino salgado⁴⁰

“Detesto o mar”. Disse Suheir Hammad que também é a protagonista de *Salt of This Sea (O sal deste mar)* (2008), filme escrito e realizado por Annemarie Jacir. O mar devolveu-lhe a memória que nunca viveu, das muitas famílias palestinas que se meteram mar adentro com as suas trouxas e nunca mais voltaram para as suas terras. Detesta o mar porque a obrigou a começar a viagem das trouxas, detesta o mar que ao mesmo tempo ama porque o mar – que é dela – não lhe pertence:

<http://www.youtube.com/watch?v=aBbPUxbjiuc>⁴¹

O sal deste mar conta a história da Soraya, nascida em Brooklyn de uma família palestina refugiada, que volta para a Palestina em busca da sua casa ancestral, para realizar o sonho de regresso.⁴² Soraya queria voltar à Palestina e viver como se nunca de lá tivesse saído; no entanto, a sua tentativa de devolver a trouxa que a sua família levava da terra não se realiza.

Soraya tenta recuperar as poupanças do avô, congeladas numa conta bancária em Jaffa desde que ele tinha sido exilado, em 1948.⁴³ Não tendo tido êxito, decide assaltar o banco com os seus amigos Emad e Marwan. Emad sonha sair da Palestina e libertar-se da prisão da ocupação – um desejo simetricamente oposto ao dela. Apesar de viver na Palestina, tem a sua trouxa pronta, à espera do momento da partida. Depois de assaltar o banco, os três conseguem também entrar

⁴⁰ Realizadora, guionista e poeta, nasceu em 1974 na Arábia Saudita e emigrou para os Estados Unidos aos 16 anos, vivendo atualmente na Jordânia. Realizou várias curtas-metragens, que ganharam prémios internacionais, como *Like Twenty Impossible* (2003) a primeira curta-metragem palestina a competir no festival internacional de cinema de Cannes. *Salt of This Sea* (2008) é a sua primeira longa-metragem, que competiu para o Oscar do melhor filme estrangeiro. A outra longa-metragem é *When I Saw You* (2012), que entrou para a competição desse prémio nesse ano.

⁴¹ O trailer do filme.

⁴² A protagonista do filme faz parte da população palestina no exílio, cujas famílias foram expulsas em 1948. Só conseguiu regressar porque é nascida nos estados unidos. A entrada na Palestina, é apenas permitida a palestinos detentores de algumas nacionalidades.

⁴³ Os palestinos que foram obrigados a deixar as suas terras, casas e bens, deixaram o seu dinheiro nos bancos e nunca conseguiram voltar para o recuperar. No filme, a protagonista vai ao banco para exigir o dinheiro que o avô lá tinha deixado.

ilegalmente nos territórios ocupados em 1948 (Israel), e acabam por ir à casa dos avós de Soraya, em Jaffa, que ela, apesar de nunca ter lá estado, reconhece imediatamente, pelas descrições que lhe tinham sido feitas, até ao pormenor, um exemplo da força da memória narrada a ocupante presente da casa recebe-os como se fossem convidados: cria-se uma tenção que parece prometer a possibilidade de conciliação entre os dois povos, palestinianos e israelitas, tornando mais marcante a impossibilidade disto acontecer.

“Your past is my present, my everyday life”. Diz Soraya à mulher israelita que ocupa atualmente a casa dos seus avós. O filme reflete as consequências atuais da *Nakba*. A nova geração do exílio está ainda a viver as consequências dessa catástrofe, mantendo viva a trouxa da memória que as famílias levaram com elas.

O corpo acompanha a mala ao longo das diferentes fronteiras durante o filme e sofre a mesma invasão; ela é obrigada a tirar a roupa e abrir a mala à chegada ao aeroporto de Ben Gurion em Telavive e nos *checkpoints*.⁴⁴ Ao longo do filme observamos a mala/trouxa da Soraya a ser transportada através de diferentes fronteiras. Podemos dizer que o filme é a história de uma tentativa de regresso da trouxa da Soraya, que também é o seu corpo: nas fronteiras, vemos a mala dela a ser invadida/violada pelos soldados israelitas da ocupação, enquanto o seu corpo é também invadido, ao ser obrigada a despir-se.

No final do filme a ocupação manda de volta a trouxa (a mala) e o corpo de Soraya para o lugar onde se presume que devem estar: o exílio. Mesmo assim, Soraya consegue ultrapassar as fronteiras, que são para ela imaginárias, vendo no seu passaporte norte-americano a sua identidade palestiniana. Annemarie Jacir, a realizadora e guionista deste filme, também foi proibida de voltar à Palestina. Contudo, usando a imaginação, Soraya e ela colocam o seu corpo na Palestina para sempre, recusando o exílio; a trouxa surge como uma mera ilusão, como se pode depreender do diálogo final, onde a protagonista afirma teimosamente a Palestina como casa, contra o que dizem fronteiras, estados e passaportes

- Where are you?

- I'm from here

⁴⁴ A relação entre o corpo da Soraya com a ocupação, exílio e regresso a casa vai ser analisada no capítulo II.

- Here where?
- Palestine.
- How long have you been here?
- I've been here all my life. I was born here.
- It says you were born in USA, where were you born?
- Yafa, Al-nozha street.
- You have another passport?
- Just Palestinian.
- Show it to me.
- You have it in your hand.

Por outro lado, a história de Emad reflete a continuação da *Nakba*, através da opressão atual israelita, das políticas colonialistas e racistas e o seu efeito sobre a vida deles, o que conduziu a um recente fluxo de imigração, ou, em muitos casos, pelo menos ao desejo de partir. Haim Bresheeth (2007:161) sugere que alguns filmes palestinos recentes mostram que

Nakba is not mere memory or a trauma of the past; instead, these films seem to point to both a continuity of pain and trauma, reaching from the past into the heart of the present, as well as a continuity of struggle.⁴⁵

De igual forma, vejo neste meu estudo que a trouxa palestina não é apenas um símbolo do passado, mas sim um símbolo refletido no presente. A trouxa não é apenas metáfora para algo que contém as memórias do momento de partida dos antepassados, não é apenas o “não-esqueceremos” mas o “que-estamos-ainda-a-viver”; no mesmo momento em que estamos a libertar a trouxa das memórias do passado, estamos a enchê-la com novos acontecimentos do presente.

O processo de filmar *Salt of This Sea* confirma esta interpretação; a realizadora fala dos momentos de interrupção frequente da filmagem por causa dos voos de aviões militares israelitas, mas a interrupção mais violenta aconteceu quando a realizadora foi impedida de reentrar na Palestina para terminar o filme.

⁴⁵ Bresheeth utiliza esta afirmação na análise dos filmes *Ustura* (1998), *1948* (1998), *Chronicle of Disappearance* (1996), *Jenin Jenin* (2002), *Egteyeh* (2002) e *Divine Intervention* (2002).

Tendo nacionalidade estrangeira, a realizadora precisava de autorização das autoridades israelitas da ocupação para entrar na Palestina. Durante a filmagem, a realizadora saiu para França, mas ao querer voltar as Autoridades Israelitas negaram-lhe o visto, explicando que tinha estado na Palestina “demasiadas vezes”; por esta razão, a filmagem do filme foi terminada em França.

Mantenho aqui – baseada na teoria poética de Ramalho – que apesar de a realizadora se queixar da interrupção exercida pela ocupação israelita, que ameaçou a liberdade da criação do filme, foi justamente esta ameaça que criou a resistência para realizar o filme até ao fim. Annemarie Jacir menciona o barulho dos aviões “was constantly reminding of the occupation, even when everything was quiet.”⁴⁶ O filme vivia a ocupação ao mesmo tempo que narrava a ocupação, o que deu mais asas à imaginação, mas sobretudo deu mais força à resistência da criação artística. A esta interrupção causada pela violência recente, juntaram-se os traumas da realizadora como exilada; esta violência encheu a sua trouxa pessoal ainda mais com raiva, e assim tornou-se obrigatório libertar a trouxa de algum peso: o filme é parte desta libertação da trouxa cheia.

Cherien Dabis e o caminho para o “sonho americano”⁴⁷

O filme *Amreeka* (2009), escrito e realizado por Cherien Dabis, tal como *Salt of This Sea*, reflete a persistência da presença da *Nakba* nos dias de hoje.

Muna, a protagonista de *Amreeka*, tal como Emad em *Sal deste mar*, sofre por estar numa casa ocupada e de ter que lidar diariamente com as opressões da ocupação, desde *checkpoints* até um Muro que a sufoca até que, um dia, recebe a sua carta de alforria na forma de um visto para os Estados Unidos da América. Muna imigra com o seu filho adolescente para aquilo que imaginava ser um sonho concretizável, o sonho americano, poderosíssimo no imaginário global contemporâneo até há bem pouco tempo. Apesar de já ter dez anos de experiência a trabalhar em bancos, vê-se obrigada a trabalhar num restaurante *fast food* e a viver na casa da família da irmã, na periferia de Chicago. A história do filme tem

⁴⁶ A versão em DVD é acompanhada com um conteúdo extra onde a realizadora comenta todo o filme e explica as circunstâncias da filmagem. Entrevistei Annemarie Jacir em 17 de Junho, 2012, tendo então confirmado as informações contidas no DVD.

⁴⁷ Realizadora e guionista nascida nos Estados Unidos em 1976 de família palestina refugiada. Foi uma das guionistas da série americana *The L word*. O filme *Amreeka* é a sua primeira longa-metragem, que ganhou vários prémios internacionais, seguido de *May in the Summer* (2013).

lugar em 2003, exatamente na altura da invasão do Iraque pelos Estados Unidos e após o 11 de Setembro de 2001, numa altura que os árabes nos Estados Unidos enfrentam perseguições e sentimentos anti-árabe.

No filme *Amreeka*, acompanhamos Muna a transportar a sua mala da Palestina para um lugar de exílio que imagina melhor. A sua trouxa, em forma de caixa de bolos, transportava toda a sua poupança e foi confiscada no aeroporto, à entrada nos Estados Unidos. Parece que, para entrar na “terra prometida” americana, é necessário libertar-se dos sabores e cheiros da Palestina. É proibido trazer memórias na trouxa de comida para as pessoas americanas que outrora foram palestinianas. Os bolos – que nem se quer estavam na caixa – ameaçavam a nova exilada de trazer demasiada pátria na trouxa: deixá-los à porta de entrada do “sonho americano” é condição para entrar.

O corpo gordo de Muna é a outra trouxa que trouxe da Palestina: Muna meteu o corpo numa trouxa bem atada para o esconder bem, com as autopromessas de libertar-se dele em breve. O corpo de Muna é mesmo parecido com as trouxas que os palestinianos levaram para o exílio, pois é indesejado e considerado *out of place*,⁴⁸ mas desta vez não só pela ocupação israelita mas também pela sociedade que o discrimina.

Já instalada nos EUA, Muna, tal como a família da irmã, enfrenta problemas financeiros, especialmente porque o marido médico perdeu clientes apenas por ser palestiniano. O filho de Muna é vítima de *bullying* pela mesma razão. No entanto, a personagem consegue enfrentar os problemas, bater a portas e encontrar os cantinhos de casa; e uma amizade com o diretor da escola do filho, que por acaso é judeu, ajuda-a a sentir-se em casa. Apesar de ter perdido as trouxas que trouxera de casa, e apesar da vontade de se libertar da trouxa gorda do corpo, Muna consegue, no final do filme, recriar ambas as trouxas. Num momento em família anuncia que desistiu das dietas e re-encontra a sua trouxa palestiniana nos sabores, cheiros e música árabe à mesa do jantar com a família e novos amigos do exílio.

No filme *Amreeka* “o impulso de criar” também foi o político que interrompeu o silêncio da memória da realizadora e resultou nesta criação, pois,

⁴⁸ Prefiro utilizar o termo “out of place” em inglês, reportando-me ao conceito de Edward Said (1999). A condição de estar “out of place” vai ser abordada no capítulo II.

como conta a realizadora, o filme fala das suas memórias da infância em Ohio, no seio de uma família palestina, bem como a memória de ter sido molestada na adolescência, durante a primeira guerra do Golfo, em 1990, por ser árabe. Mas o político que interrompeu a sua vida trouxe a memória de volta na forma de um filme, quando os sentimentos anti-árabe emergiram com força após o 11 de Setembro 2001. Com a invasão do Iraque pelos Estados Unidos, a história repetiu-se: “There was, and still is, incredible suspicion and fear of Arabs, even if they’re American. That was when I realized that it was time to sit down and write my version of the coming-to-America story.” E assim Cherien Dabis reescreveu a história da família dela numa época histórica mais atual, a trouxe encheu demais e era necessário libertar-se das histórias que a atulhavam.

Rafeef Ziadah num massacre televisionado⁴⁹

Rafeef Ziadah, que começou a escrever poesia desde que se lembra, só tornou a sua poesia pública, quando a sua trouxa inchou de raiva, após um ataque pessoal, e assim a despejou na forma de *spoken word* na sua primeira performance do poema “Shades of Anger”. O poema resultou de um episódio ocorrido durante uma simulação de *checkpoint* na sua universidade no Canadá, como conta a própria Rafeef Ziadah (2012): “One of the Zionists on campus kicked me while I was on the floor and said you deserve to be raped before you have your terrorist children.” E acrescenta: “A week later I performed my poem, ‘Shades of Anger’, for the first time.” Foi uma ameaça de violação e um pontapé no corpo, mais especificamente no estômago, que a obrigou a “vomitar” a história e a memória que tem enraizadas no seu próprio corpo. Aliás, muitos dos poemas de Rafeef Ziadah afirmam que Palestina está no seu corpo, o seu corpo é a sua trouxa, como afirma no poema “Savage”:

I am your savage, your terrorist
and my mother rubbed olive oil in my hair and on my skin,

⁴⁹ Nasceu no Líbano em 1979, de uma família palestina refugiada que fugiu de barco da cidade de Haifa, em 1948. Recomeçou a viagem de exílio após a invasão israelita de Beirute em 1982, passando pela Tunísia, Grécia, Estados Unidos, Canadá e Inglaterra. Rafeef Ziadah ganhou fama nos últimos anos através das redes sociais. Alguns dos seus poemas, como “We Teach Life, Sir”, estão acessíveis no YouTube e já foram ouvidos milhares de vezes. Existe também um cd de *spoken words poetry* com música intitulado *Hadeel* (2009).

until the smell of Palestine seeps through to my veins(...).
I have an immune system you can only dream of,
built on UNRWA humus and foul (...)
Can't you see the color of my skin is the color of the soil of Palestine?
Every rock in Jerusalem knows my last name,
every wave hitting the Haifa shore,
every wave hitting the Haifa shore, is waiting for me to return
<http://www.youtube.com/watch?v=W3-sKYvtg14>

A narrativa, a história, e o azeite palestino foram esfregados no seu corpo e no cabelo até que a Palestina entrou nas suas veias e passou a fazer parte da sua estrutura física. A comida distribuída pela UNRWA – A Agência das Nações Unidas de Assistência aos Refugiados da Palestina no Próximo Oriente – que comeu como refugiada, construíram o seu corpo nessa forma: um corpo-trouxa forte e ansioso pelo regresso.

Do mesmo modo, “We Teach Life, Sir” foi escrito após a invasão de Gaza em 2008 – 2009, motivado pela pergunta de um jornalista: “Ms. Ziadah, don't you think that everything would be resolved if you would just stop teaching so much hatred to your children?”. Foi esta pergunta que rompeu a trouxa, a trouxa onde a poeta guarda a memória – que é o seu próprio corpo – com esta pergunta o corpo-trouxa foi massacrado publicamente. O percurso do seu trabalho político como ativista pela causa palestina foi interrompido com esta pergunta; nada fazia sentido, nem resoluções, nem condenações, nada poderia continuar do mesmo modo indefinidamente. A pergunta causou uma paragem, uma pausa que é ao mesmo tempo um massacre público do seu próprio corpo:

Today, my body was a TV'd massacre that had to fit into sound-bites and word limits.

Today, my body was a TV'd massacre that had to fit into sound-bites and word limits filled enough with statistics to counter measured response.

And I perfected my English and I learned my UN resolutions.

But still, he asked me, Ms. Ziadah, don't you think that everything would be resolved if you would just stop teaching so much hatred to your children?

Pause.

I look inside of me for strength to be patient but patience is not at the tip of my

tongue as the bombs drop over Gaza.
Patience has just escaped me.
Pause. Smile.
We teach life, sir!
Rafeef, remember to smile.
Pause.
We teach life, sir!
We Palestinians teach life after they have occupied the last sky.
We teach life after they have built their settlements and apartheid walls, after
the last skies.
We teach life, sir!
But today, my body was a TV'd massacre made to fit into sound-bites and
word limits.
(...)
Today, my body was a TV'd massacre
and let me just tell you, there's nothing your UN resolutions have ever done
about this.
And no sound-bite, no sound-bite I come up with, no matter how good my
English gets, no sound-bite, no sound-bite, no sound-bite, no sound-bite will
bring them back to life.
No sound-bite will fix this.
We teach life, sir!
We teach life, sir!
We Palestinians wake up every morning to teach the rest of the world life, sir!

<http://www.youtube.com/watch?v=aKucPh9xHtM>

“The Revolution will not be televised” foi um *slogan* famoso durante o movimento pelos direitos civis dos negros na década de 1960 nos Estados Unidos.⁵⁰ Esta frase remete para o papel dos média hegemônicos nas nossas vidas; num ato de resistência a esse poder, afirma que a história acontece, mesmo quando não é transmitida pela televisão, mesmo quando não se vê. No poema acima citado, Rafeef Ziadah, responde à pergunta insolente do jornalista denunciando a história que fica fora das câmaras. Trata-se justamente da ideia presente no slogan acima

⁵⁰ O slogan tornou-se famoso com o poema e música de Gil Scott-Heron com o mesmo título, em 1970.

mencionado: mesmo que a realidade sobre a verdadeira história palestina não seja transmitida nem contada, ela acontece. O jornalista coloca uma pergunta que desde logo manipula a realidade, na medida em que se concentra num detalhe e esquece o quadro geral. Há ainda o massacre (metafórico) de todas as palestinas, que a poeta assume no seu corpo e é metaforicamente televisionado através do poema.

Como pode o corpo palestino caber em palavras? Como pode caber em estatísticas e resoluções? Como pode “ter paciência” perante as bombas que continuam a cair, dentro e fora dos ecrãs? Mas, sobretudo, como pode conter uma pergunta ainda mais violenta, que se encontra para além dos limites das palavras, das estatísticas, das resoluções e mesmo além das próprias bombas? A pergunta que lhe foi dirigida provocou uma pausa, que é como quem diz, deu lugar à poesia.

Huzama Habayeb adormece a rainha⁵¹

O romance de Huzama Habayeb *Qabla an tanam Al-Malika (Antes que a rainha adormeça)* (2011) conta também a história de um corpo palestino transportado em trouxas desde o exílio no Kuwait, passando pelo exílio na Jordânia, até ao exílio no Dubai. O romance conta a história da trouxa coletiva do exílio palestino, e também a da trouxa pessoal e íntima que transporta o seu corpo. A protagonista herdou a trouxa do exílio palestino, a qual ao longo da vida tenta abrir para lhe arrumar o conteúdo, mas falha; a trouxa fica às costas à procura de uma Palestina.

O romance de Habayeb é constituído por seis capítulos e dezoito partes, combinando tragédia e comédia. Cada capítulo surge como um conto que trata de um assunto específico da vida no exílio. Há, por exemplo, um capítulo sobre os significados dos nomes próprios, um outro sobre os lugares onde as mulheres da família escondiam o dinheiro, outro ainda sobre nudismo nos bairros de refugiados palestinos, entre outros. Contudo, no final do romance, parece que conhecemos Jihad e a história de mais que 50 anos da sua vida muito bem.

⁵¹ Nasceu no Kuwait em 1965 de uma família palestina refugiada e viveu na Jordânia, vivendo atualmente nos Emirados Árabes Unidos. Escreve sobretudo contos. *Qabla an tanam Al-Malika (Antes que a rainha adormeça)* 2011 é o seu segundo romance. O primeiro, *Asl Al-hawa* (2009), foi censurado porque o seu conteúdo foi considerado sexualmente explícito.

O romance começa, no capítulo Zero, com a partida da filha da protagonista para Inglaterra para terminar os estudos e termina quando a mãe regressa ao quarto da filha após tê-la deixado no aeroporto. Durante este curto espaço de tempo, a protagonista conta à personagem da rainha, ao estilo das *Mil e uma noites*, a história da sua vida. Ao longo do romance vamos compreendendo que esta personagem da rainha é, simultaneamente, a protagonista e a sua filha. O romance não obedece a uma lógica cronológica; no entanto, ao acabar de lê-lo, percebe-se a cronologia da vida da protagonista, como viveu e cresceu social, cultural e emocionalmente. O romance apresenta-se na forma de narrativas dispersas da vida de Jihad e das personagens que com ela se cruzam, como se se tratasse de uma história contada por uma amiga, e, pouco a pouco, ouvindo as narrativas da vida dela, torna-se claro o seu percurso de vida. Assim, eu percebi que Jihad nasceu de uma família refugiada no Kuwait, ouvi/li as histórias de amor dela, e outras histórias do casamento, da violação e do nascimento da filha; fiquei a conhecer a família dela, os vizinhos e as amigas. Acompanhei a narrativa da viagem dura através do deserto até ao segundo exílio após a Guerra do Golfo para Jordânia, onde conheci a sua família alargada e outras personagens que se tornaram família. No final cronológico do romance (construído por mim) encontrei-me com ela nos Emirados.⁵²

Habayeb dedica um capítulo a falar dos diferentes tipos de malas/trouxas que acompanharam o seu “ser viajante” (2011: 74). Utilizava-as sobretudo para esconder dinheiro, mas não é pelo dinheiro em si, antes pelo medo de “perder coisas que se movem e que não se movem. O medo habitou o meu pensamento e ficou comigo nas minhas viagens. Nunca procurei encontrar, mas temia perder.” A trouxa serve assim como algo de ter e de pertencer. Jihad não tem uma raiz para onde possa voltar, e a trouxa tornou-se na raiz viajante que ela guarda para não perder, nem se perder.

Os seus livros, foram a trouxa onde escondia o dinheiro, até que sofreram a invasão das irmãs e da mãe que encontraram entre eles cinco dinares. Assim, onde “os corpos humanos abundavam numa casa apertada” (2011: 72), Jihad escolheu

⁵²É curioso que foi nos Emirados que também encontrei pessoalmente a escritora do romance, e que me fez lembrar muito -a Jihad. Durante este encontro, não consegui evitar tratar a escritora do romance como se ela fosse a própria Jihad, e devo acrescentar que ela falou de Jihad sempre na primeira pessoa.

ter a fortuna dela numa outra trouxa da qual nunca se separava, uma mala de mão, uma fortuna que “na maior parte dos casos não era senão uns míseros dinares e algumas moedas”; noutros casos, “enfiava parte da minha fortuna no fundo escuro dos meus sapatos, enrolando-a com um lenço para não ficarem molhadas do cheiro de suor fermentado dos pés.” (2011: 74)

Optou depois pela mochila que tem “bolsas externas e internas indetermináveis”, pois a trouxa jamais serve apenas para o dinheiro, antes para transportar o imaginário; a mochila não só “dava abrigo às peças shakespearianas indigeríveis” como também dava abrigo a toda a espécie de fragmentos, materiais e imateriais: “Recortes coloridos das ideias inventadas” (2011: 73),

Muitos lápis que perderam as suas borrachas porque foram comidas pelas ideias que gritavam na minha cabeça sem que o ato de esmagar as palavras desse resultado. Naqueles dias distantes tinha uma ilusão sem fundamentos, de que as grandes palavras podiam cair em cima de mim, vindas do mundo das inspirações a qualquer momento e, por isso, tinha de estar muito bem preparada com o alguidar da escrita pronto para as apanhar. (2011: 74)

A trouxa que Jihad então transportava com ela é a trouxa da escrita, a fonte da narrativa:

Algumas notas adormecem na almofada dos meus seios (...) as conversas entusiásticas, semi-revolucionárias, levam-me para longe, falo muito e fala o meu corpo, medito um pouco e o meu corpo cala-se relutantemente, tento perceber as conversas dos outros ou pelo menos finjo tentar perceber. Depois, sai-me uma gargalhada sobre uma piada ordinária que me levanta um pouco da carne presa no sutiã e aparece a ponta da nota de dinheiro através da abertura da minha blusa. Escapa a nota do sutiã com aborrecimento, projetando o calor dos meus seios no meio das minhas emoções não-metodológicas. Os olhos dos companheiros e das companheiras de discussão fixam-se na nota e mostram-se surpreendidos com a cena, que nos transporta para as narrativas sobre as tias que tinham seios como armários trancados (2011: 74-75)

O seu corpo é então a trouxa que conta as histórias, e não é apenas uma trouxa para esconder, mas o que de lá sai “projeta o calor do corpo”. O corpo é o lugar de onde brota a criação, intimamente ligado às “narrativas sobre as tias”, mesmo que Jihad tente esconder as suas coisas na trouxa do seu corpo; bem fechadinhas lá dentro, as histórias “escapam do sutiã”.

A criação da trouxa é um prazer quase orgástico, como afirma Jihad: “Nas noites que não permitem muita divagação ou atos secretos das necessidades emocionais e a descarga física resultante da abundância humana em luta por espaço, enterro o dinheiro na cama.” A criação da trouxa é o seu momento íntimo, tal como a masturbação. A trouxa é o seu lugar secreto, mas também é o seu lugar de segurança:

Carreguei a bolsinha do dinheiro nas calcinhas quando deixei a escola, a cidade e o país estrangeiro e deixei vidas para trás. Com essa bolsinha, atravessei os espaços da ausência, fingi um sentimento de segurança temporária, representado a minha bolsinha. De cada vez que me sentia perdida na minha diáspora, tocava o inchaço nas minhas calcinhas (2011: 93)

A trouxa também servia para a recriação do corpo da Jihad, pois, como ela afirma, não a largou no exílio e permitiu a criação de um inchaço nas calcinhas que dava a Jihad um certo sentimento de segurança. O corpo de Jihad incorpora o exílio e a vida no exílio, e é por isso que é um corpo-trouxa, um corpo *queer* de uma mulher, amante, filha e mãe. Porém, Jihad incorpora também o papel que o exílio palestino lhe destinou como “homem da família”. Jihad incorpora em seu nome, Jihad, um nome que serve para ambos os sexos, e que é também um nome ligado à resistência palestina. Jihad é uma mulher, é mãe, é filha, é amante, mas é também o filho do seu pai, entre outras coisas, é o homem da família.

É indispensável aqui refletir sobre a teoria de Judith Butler da performatividade (*gender performativity*) que eu entendo dialogar com a personagem Jihad. Em *Gender Trouble*, Butler afirma: “Genders can be neither true nor false, neither real nor apparent, neither original nor derived.” (1990: 141) A *queerness* de Jihad é refletida no seu corpo; não só na maneira “ambígua” de vestir, de andar, de atuar, mas também na forma como se relaciona com o mundo na multiplicidade de papéis que desempenha. Butler usa o conceito *drag* para uma

explicação mais clara da ideia de performatividade enquanto constituinte da identidade sexual: “drag fully subverts the distinction between inner and outer psychic space and effectively mocks both expressive model of gender and the notion of a true gender identity” (1990: 137). A personagem Jihad é *drag*, é uma mulher que parece homem, mas também é um homem que parece mulher.⁵³

O corpo relaciona-se com os homens do romance: o pai que constrói no corpo de Jihad um corpo de homem, o amante com quem conhece o prazer, e finalmente o homem com quem casa e a viola, engravidando-a. Assim, o útero de Jihad transforma-se na trouxa do exílio, pois este útero-trouxa/filha acompanha a protagonista ao longo das suas viagens.

No romance de Habayeb, é a partida da filha que lembra à protagonista o primeiro exílio de 1948;foi a interrupção da sua própria memória e da memória herdada sobre o exílio, mas também sobre a história do seu corpo. Aliás, o romance fala dos exílios que interrompem o percurso normal da vida, e até dos exílios que interrompem outros exílios. Na narrativa existem ainda muitos outros momentos de interrupções, maiores e menores. A escrita é um momento de paragem e de fuga, a qual é igualmente e continuamente interrompida:

Esgueiro-me para o jardim na madrugada com um copo enorme de café *sada*,⁵⁴ um caderno e uma caneta que atravessaram comigo as fronteiras, atravessando a dor, sento-me na beira do canteiro de hortelã, esfrego as folhas verdes sonolentas que bocejam, e as suas bocas exalam um cheiro bordado de orvalho. Deixo a caneta vaguear devagar por cima do papel frio (...) cria pessoas e elimina outras com rabiscos (...) acaba o café mas não acabam as narrativas, e com o início da manhã, batalham as ideias com os sons da vida que se abrem lentamente na rua, inicia-os o vendedor do pão com sésamo.

A escrita de Jihad é interrompida pelos sons da manhã, mas, como percebemos mais tarde, a narrativa resulta justamente destes sons que aparentemente interrompem a sua escrita: “compro dele 5 ou 6 pães, passado algum tempo, comecei a chamá-lo pelo próprio nome: Walid” Walid é uma das personagens secundárias do romance; a história dele começa no momento exato da interrupção

⁵³ Refletirei mais sobre o corpo da Jihad no capítulo II e no capítulo III.

⁵⁴ Um tipo de café sem açúcar.

da escrita. Assim, podemos dizer que o que aqui se conta é a história da interrupção da escrita.

Como já referi, o romance começa com um “capítulo zero”. Segundo Sabri Hafez (2012), “a partida é o grau zero de qualquer tempo palestino e é um sinal do seu exílio, no zero começou a catástrofe palestina e através da sua continuação afirma-se a sua dor.” O grau zero é quando a vida se interrompe para dar lugar ao grau zero da criação; no caso palestino o grau zero é também o exílio que interrompeu a vida palestina, mas que produziu, e continua a produzir, criação. Até o estilo da escrita é interruptivo, pois a escritora interrompe o tempo histórico e muda a sequência dos acontecimentos, consoante o que a interrompe e exige o ato de fala/escrita. Como sugere a escritora, é esse o momento de origem da escrita:

Preciso da escrita como vida, preciso de uma outra vida merecida(...) preciso da escrita como vida que implora a vida (...) a escrita é talvez o único ato de amor que permanece descontrolado, caloroso e que pica e arde (...) sobe as varandas das narrativas nas noites prudentes (Habayeb *apud* Omar Abu Al-Heija 2011).

O romance é interrompido no final pelo sono: a narrativa era um ato urgente, um momento de suspensão na vida, um ato que lhe tirou o sono até que completa a fala.

***Leila Hourani revela-se*⁵⁵**

Bawh(Revelação) é a interrupção do silêncio por uma escrita imperativa. O romance *Revelação* (2009), é o primeiro e único romance de Hourani, classificado pela crítica como romance muito próximo da autobiografia (Darraj 2010, Wadi 2011), não só em termos da proximidade com os factos empíricos da vida da autora, mas também porque as estratégias narrativas são as de um romance

⁵⁵ Nasceu na Síria em 1970 de uma família palestina refugiada. Viveu no Líbano, no Chipre e na Rússia, e neste momento vive na Síria. *Bawh (Revelação)* (2009), é o seu primeiro romance. Anteriormente publicou alguns ensaios sobre questões culturais. Trabalha como facilitadora cultural em Damasco.

autobiográfico. O que dá outra dimensão à ideia de “revelação”: uma necessidade absoluta do eu se dar a ver.

O romance conta a história de uma mulher, a mais nova de três irmãs, que com 8 anos “escolheu” viver com o pai depois do divórcio dos pais. Ao longo do romance a protagonista fala da sua relação com a mãe, com a madrasta e ainda sobre os seus amores, mas, sobretudo narra a relação com o pai; conta a história do seu corpo nessas relações.

O fluxo da vida de ambas, tanto o da escritora como o da protagonista, foi constantemente interrompido por guerras e exílios. Aliás, a vida dela(s) começa justamente no lugar da interrupção: o nascimento no exílio na Síria interrompido pelo exílio para o Líbano, de novo a Síria, o Chipre, a Rússia, de novo a Síria, depois uma tentativa falhada de regresso à Palestina. Estas interrupções na forma de lugares de exílio diversos e de guerras, e o desejo de se libertar destas interrupções deram origem à sua escrita. A protagonista explica que desistiu da escrita desde que se esquecera do seu caderno de notas no momento de deixar Beirute e de se exilar na Síria. Acontece, porém que esse momento de interrupção foi causado pelo massacre de Jenin:

A escrita veio-me de novo com a primavera de Jenin, massacre de Jenin', 'carnagem de Jenin' 'exagero na utilização da força', fugi das discussões que se digladiavam sobre a interpretação do que acontecera em Jenin naquela primavera, fugi para a poesia que achei que me tinha abandonado desde que a minha infância me abandonou em Beirute. (2009: 42)

Este processo de interrupção/abrir a trouxa resultou na escrita de um poema que fala sobre a procura do corpo na guerra (2009: 42 -43):

Deixa-me em paz primavera
Deixa-me
Dá-me oportunidade para recolher os membros do meu corpo
Dá-me tempo para procurar
Preciso mais tempo desta vez
Procurei inicialmente as minhas mãos
Arrancar a pedra para retirar a minha cabeça

E muito cuidadosamente recoloco os olhos na minha cara
Os braços nos ombros, as pernas nas coxas
Devolvo as unhas aos pés e às mãos
Se encontrar uma mão e não encontrar outra, não faz mal.

Em *Revelação*, a autora revela a sua vida e a sua sexualidade como exilada que vive as guerras ao longe: abre a trouxa do seu corpo e revela os seus traumas. A escrita é a sua própria e única trouxa, que ela leva consigo nos seus vários exílios: “a escrita transformou-se na minha propriedade” (2009: 41). Nesta escrita, Hourani narra uma Palestina (que nunca conheceu) e procura uma casa no texto. O romance é sobre a história da viagem da trouxa misturada com a narrativa sexual.

Hourani utiliza especificamente a palavra *bo’aje* (trouxa) ao longo do livro para descrever o momento em que a mãe foi expulsa de casa pelo pai. O pai criou uma trouxa provisória, recriando assim o momento de exílio do povo palestino por ele vivido, mas desta vez sendo ele a figura patriarcal que expulsa, situação análoga à ocupação israelita. Ela própria, enquanto criança, funcionou como uma trouxa que foi enviada pelo pai do seu lugar de exílio no Líbano, para um outro lugar de exílio, na Síria, uma viagem que trouxe de volta a imagem da trouxa da mãe:

Os carros de refugiados fluíam carregados de centenas de trouxas. Essas trouxas fizeram-me lembrar a trouxa da minha mãe, quando foi expulsa da casa de família. Esta foi uma cena que o meu pai preparou com muito cuidado (...) e representou como que um exílio da minha mãe, fora da casa temporária, onde a imagem da pátria nunca tinha ficado completa. Esta casa foi apenas mais uma entre outras casas habitadas, apesar do esforço permanente de a reorganizar e recheiar de objetos que pudessem lembrar a pátria, com o intuito de recuperar a imagem original, mas não, ficou sempre longe, distante, nunca a desejada. Foi sempre uma casa que carregava o estigma de espaço temporário, associada ao sentimento da casa-tenda, embora espaçosa, elegante e situada num bairro chique. (2009: 57)

Apesar de a mãe ter tentado recriar a Palestina na casa do exílio, espalhando o conteúdo da trouxa pela casa, e escondendo a trouxa, foi obrigada a voltar a andar

com uma trouxa às costas e a abandonar a sua pátria imaginada que tinha construído na sua casa do exílio. Dessa vez, porém, a figura que a expulsou não foi a ocupação e a guerra, mas o marido; o processo de expulsar a mulher assemelha-se ao processo durante a *Nakba*:

O processo de exílio forçado começara e, por isso, era preciso recolher a roupa em algo inferior e menos sofisticado do que uma mala para complementar a cena de exílio e a lembrar da cena de refúgio original. E, portanto, a roupa foi recolhida num edredão antigo, atado propositadamente com pouco cuidado para se transformar numa trouxa enorme. E para não haver confusão entre estas trouxas do exílio e as engraçadas trouxas das nossas avós, que as escondiam debaixo das suas camas com sonhos de milhares de anos, era preciso fazê-las maiores e mais feias para que ficassem parecidas com as dos desgraçados dos refugiados. (...) Uma única pessoa a carregar a trouxa, não satisfaz o desejo do pai de recuperar a imagem do exílio coletivo: 'enxames de pessoas expulsas a andar devagar, sobcarregadas com tudo o que conseguiam levar de memórias da pátria'. Então por que limitar a uma só pessoa a viagem? Vão as três filhas a andar devagar, e alternam-se a levar a trouxa. A cena termina com o pai no terraço olhando o filme do exílio que preparou com o máximo cuidado, observando esta cena realista e a sua semelhança com a cena de partida para o exílio que ele próprio vivera em 1948, quando era miúdo. (2009: 57-59)

A trouxa do romance de Hourani representa de uma forma mais óbvia todas as trouxas que discuto nessa tese: as trouxas que resultam da opressão colonial e da opressão patriarcal, ligadas e próximas às trouxas que resultam de opressão, seja ela sexual ou da ocupação. A trouxa aqui liga entre vários exílios palestinianos: o exílio do exílio, mas também o exílio fora da casa que se parece com a pátria; todas as trouxas estão ligadas à trouxa do trauma original: a limpeza étnica em 1948⁵⁶.

⁵⁶ Para mais sobre a limpeza étnica, ver: Ilan Pappé, *The Ethnic Cleansing of Palestine*, 2011.

1948

Sou uma mulher palestina no exílio, ou, pelo menos, escolho identificar-me como tal. Tenho as minhas trouxas cá dentro de mim, dentro do meu próprio corpo. As criações artísticas no capítulo-anexo estão na primeira trouxa desta dissertação. Começo-a com as trouxas de 1948, mas desatarei outras ao longo desta dissertação, mas também ao longo da minha vida.

Capítulo II

CORPOS QUE ACONTECEM NA FRONTEIRA:

AS ARTES DO EXÍLIO

Now, in exile – yes, at home.

Mahmoud Darwish

over there is over here.

*I'll be with you across the street
and across the sea*

Suheir Hammad

Fifty years on

I am trying to tell the story

Of what was lost

Before my birth

Lisa Suhair Majaj

Todos os corpos palestinos são exilados. Para mim, e para muitas pessoas palestinas, a Palestina é uma ideia, uma ideia de exílio. A Palestina é um estado do exílio em construção. A nossa identidade palestina é a identidade do exílio, conhecemos a Palestina apenas enquanto exílio: a Palestina é sobretudo a proibição de voltar a casa, a proibição de conhecer a própria casa, e é ainda a memória e sonho de uma casa que não existe no presente. A Palestina é os nossos (nunca) novos lares em qualquer parte da terra.

Qualquer pessoa palestina vive num estado de exílio literal e metafórico. Por isso, é impossível estudar as artes das mulheres palestinas sem colocar estas artes no seu (não) lugar: o exílio. O lar destas mulheres, dos seus corpos, e as suas narrativas artísticas estão de facto nas suas trouxas de viagem. Sejam exiladas fora da Palestina ou exiladas “dentro de casa”, as artistas palestinas são todas exiladas.

A Palestina produz exílios. Embora outros países e territórios em situações de conflito armado também os produzam, as especificidades da Palestina fizeram dela o *símbolo* do exílio. Como salienta Sharif S. Elmusa: “Britain sends expats to other land, India immigrants, and Palestine exiles.” (2013:25). Ao longo deste

trabalho, optei por utilizar os termos “exílio” e “exilados/as”, ao invés de “refugiados/as”, para falar do povo palestino, seguindo a proposta de Edward Said no seu ensaio-metáfora de exílio palestino, “Reflections on Exile” (1994):

Although it is true that anyone prevented from returning home is an exile, some distinctions can be made between exiles, refugees, expatriates and émigrés. Exiles originated in the age-old practice of banishment. Once banished, the exile lives an anomalous and miserable life, with the stigma of being an outsider. Refugees, on the other hand, are a creation of the twentieth century state. The word ‘refugee’ has become a political one, suggesting large herds of innocent and bewildered people requiring urgent international assistance, whereas ‘exiles’ carries with it, I think, a touch of solitude and spirituality. (1994: 143-144)

As pessoas palestinas “exiladas fora” são as pessoas que vivem fora dos territórios da Palestina histórica (na sua totalidade). “Exiladas dentro” de casa são tanto as pessoas que vivem nos territórios ocupados da Palestina, Cisjordânia e Gaza,⁵⁷ como as pessoas que permaneceram dentro dos territórios ocupados em 1948 e que vivem hoje naquilo que é considerado Israel.⁵⁸ O povo palestino é deslocado, em casa ou fora de casa, o povo palestino é “ausente-presente” na casa e no exílio. O exílio palestino é único na sua brutalidade, não só porque a maioria do povo está exilado, ou porque metade dos refugiados do mundo são palestinos, mas também porque, como bem observa Edward Said:

“Palestinians feel that they have been turned into exiles by the proverbial people of exile, the Jews (...) Perhaps this is the most extraordinary of exile’s

⁵⁷ Sobre a ideia de Ramallah na Cisjordânia ser um lugar de exílio, veja-se, por exemplo, o texto de Raja Shehadeh (2013), “Diary of an Internal Exile: Three Entries”, onde se descreve a vida em Ramallah como um exílio interno e se questiona: “should I have left Palestine when I could well imagine what was in store of us? (...) In fact, I both stayed and left; I became an internal exile. It was the sight of this refurbished Tegart that brought this home to me.” (2013: 95).

⁵⁸ Sobre a ideia de os territórios ocupados em 1948 (hoje Israel) serem também um lugar de exílio, veja-se, por exemplo, o romance de Emile Habibi *Sudasyyat al-Ayyam al-Sitta*, onde o autor descreve um encontro na prisão entre uma ativista da Cisjordânia e uma mulher de Haifa (uma cidade ocupada desde 1948, hoje parte de Israel). A mulher da Cisjordânia pergunta: ‘What moves you in this song about return when you had never left your homeland?’ She answered: ‘My homeland? I feel like a refugee in a foreign country you at least dream of return and the dream sustains you. Whither shall I return?’ (*apud* Schulz, 2003: 22).

fates: to have been exiled by the exiles: to relive the actual process of uprooting at the hands of exiles.” (1994: 143-144)

Em 1948, a população da Palestina histórica foi obrigada ao exílio. Os palestinos exilaram-se para fora da Palestina, para a Cisjordânia e Gaza,⁵⁹ ou simplesmente para as terras ao lado. Ou seja, permaneceram dentro dos territórios ocupados em 1948 (hoje Israel), mas as suas casas e terras de origem foram e ainda estão ocupadas, e esses palestinos são considerados, na Lei israelita “ausentes-presentes”.⁶⁰ Resta assim uma pequena percentagem do povo palestino que permaneceu nas suas casas de origem em 1948,⁶¹ ou que é originalmente da Cisjordânia e Gaza.⁶²

Optei por me debruçar neste trabalho sobre as artes e vidas das palestinas que são exiladas fora da Palestina, bem como as que vivem dentro do que hoje é considerado Israel, deixando assim de lado as palestinas exiladas dentro do próprio território palestino ocupado (Cisjordânia e Gaza). Mantenho, neste trabalho, que as artistas do exílio de fora e de dentro (de Israel), apesar de sofrerem o trauma do exílio, têm privilégios (ou, melhor dizendo, alternativas) que as palestinas de Cisjordânia e Gaza não têm.

O exílio é uma condição de alienação e estranhamento, como diz Schulz: “Whether one has stayed put or moved, the meaning of ‘diaspora’ to Palestinians is larger than referring to specific processes of migration and displacement.” (Schulz, 2003: 21) Por isso, no seu livro, utiliza Schultz o termo “diáspora” numa aceção

⁵⁹ 80% da população de Gaza não é originalmente de Gaza, mas é refugiada dos territórios ocupados em 1948.

⁶⁰ Uma pessoa “ausente-presente” é uma pessoa palestina que foi expulsa da sua casa pelas forças judaicas em 1948, mas que permaneceu dentro da área que se veio a ser o estado de Israel. “Presente-ausente” é qualquer pessoa palestina internamente deslocada ou descendente de uma família que sofreu o mesmo. Não é permitido a estas pessoas viverem nas suas casas, mesmo residindo na mesma zona, e mesmo que tenham os documentos que confirmam que são as proprietárias. O poeta Mahmoud Darwish escreveu sobre a sua condição de “ausente-presente”: a sua família estava fora de casa quando os censos foram realizados, e assim foi considerada “ausente-presente.”

⁶¹ Hoje, muitas pessoas palestinas estão a ser obrigadas ao exílio por causa das políticas da ocupação israelita, expansionistas e racistas, quer dentro dos territórios que em 1948 passaram a ser Israel, quer na Palestina ocupada. Veja-se, por exemplo, a construção do Muro da separação, a instalação de *checkpoints*, os cercos e bloqueios que impedem a liberdade de movimento, a destruição de casas, a confiscação de terras, a construção de colonatos e a confiscação de documentos. As pessoas palestinas que vivem dentro de Israel sofrem ainda com as políticas racistas israelitas, que consideram as pessoas de origem árabe como cidadãos de segunda classe, sendo estas, apesar de terem nacionalidade israelita, continuamente molestadas e usufruindo de menos direitos que as pessoas judias.

⁶² Cerca de 30%.

mais ampla, a fim de incluir a população que vive na Cisjordânia, Gaza e Israel, a qual, segundo esta autora, vive, até certo ponto, uma vida diaspórica. Também no livro *After the Last Sky. Palestinian Lives* (1999) de Edward Said e Jean Mohr, o povo palestino é considerado exilado dentro e fora de casa:

Wherever we Palestinians are, we are not in our Palestine, which no longer exists. You travel from one end of the Arab world to other in Europe, Africa, the Americas, Australia, and there you find Palestinians like yourself who, like yourself, are subject to special laws, a special status, the markings of a force and violence not yours. Exiles at home as well as abroad” (1999: 11)

Não estou, assim a exagerar quando digo que, hoje em dia, uma pessoa palestina, onde quer que esteja, é simplesmente uma exilada.⁶³ Mas será que o exílio reflete apenas uma situação vitimizante em resultado de traumas? Ou será que a resistência em assumir e viver num estado de exílio oferece também alternativas de tradução e interpretação do eu e dos outros? Como é que nós, a geração de mulheres nascidas e educadas em exílios, incorporamos a vida na fronteira entre o exílio e a casa? Como é que se faz o processo de tradução da arte, mas também do corpo, no nosso novo lar chamado “fronteira”? Será que podemos considerar a voz artística das palestinas no exílio como um movimento de resistência palestina e feminista?

⁶³ É difícil ter o número exato das pessoas palestinas exiladas (refugiadas ou internamente deslocadas). Normalmente, as estimativas globais disponíveis dependem parcialmente do número de refugiados da UNRWA e, parcialmente, dos censos dos países de acolhimento e das estimativas das próprias comunidades palestinas. Os números da UNRWA (4,919,917 até 2013) inclui apenas o número das pessoas deslocadas em 1948 e os seus descendentes, e inclui apenas o número das pessoas que foram aptas para serem registadas pela ajuda da UNRWA (cerca de um milhão), e não inclui as pessoas que foram obrigadas a deslocar-se após 1948, nem o número das pessoas internamente deslocadas que saíram das suas casas mas vivem em Israel, ou as pessoas que estão deslocadas dentro dos territórios palestinos ocupados. Até 2008, estimava-se que 7,1 milhão das pessoas palestinas são refugiadas ou internamente deslocadas (de cerca de um total de 10,6 milhões) (Badil 2011). Com a política israelita expansionista, o número das pessoas palestinas deslocadas muda todos os dias, por isso torna-se impossível segui-lo com rigor.

A fronteira habitada

Na sua casa de origem ou numa nova casa de acolhimento, uma pessoa exilada está sempre fora de casa – “an exile is always out of place” como afirma Said (1994: 143). Fora de um país ou fora de outro, é na fronteira que uma pessoa exilada mora. Gloria Anzaldúa escolhe até dar o título do seu livro mais conhecido a partir deste lugar onde habitamos. Em *Borderlands/ La Frontera. The New Mestiza* (1987), Anzaldúa oferece à fronteira um lugar no mapa, como sendo um território habitado por muitas pessoas. Para a autora, “As Fronteiras” ou os *Borderlands* são as fronteiras físicas (geográficas), psicológicas, sexuais e espirituais:

Borders are set up to define the places that are safe and unsafe, to distinguish *us* from *them*. A border is a dividing line, a narrow strip along a steep edge. A borderland is a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary. It is in a constant state of transition. The prohibited and forbidden are its inhabitants. *Los atravesados* live here: the squint-eyed, the perverse, the queer, the troublesome, the mongrel, the mulato, the half-breed, the half dead; in short, those who, cross over, pass over, or go through the confines of the "normal". (1987: 3)

No seu livro *Migrancy, Culture, Identity* (1994), Iain Chambers fala da própria ideia da diáspora,⁶⁴ como intervalo onde nós habitamos, sem centro, e é neste próprio não centro/fronteira que a nossa história, identidade e língua se fazem:

The zone we now inhabit is open, full of gaps: an excess that is irreducible to a single centre, origin or point of view. In these intervals, and the punctuation of our lives, other stories, languages and identities can also be heard, encountered and experienced. (1994: 24)

Este intervalo, que eu chamo aqui fronteira, é um lugar de entradas e saídas, e de muita movimentação. Por isso Chambers defende que: “identity is formed on the

⁶⁴ Chambers discute a diáspora migratória; no entanto os seus conceitos são muito úteis para minha reflexão sobre o exílio, pelo que os adotei.

move”.(1994:25) É nessa fronteira que se mexe e nesse intervalo cheio de movimento que a nossa existência se vai construindo:

Our sense of being, of identity and language is experienced and extrapolated from movement: the ‘I’ does not pre-exist this movement and then go out into the world, the ‘I’ is constantly being formed in such movement in the world. (1994: 24)

Para designar a mulher que vive na fronteira, Anzaldúa utiliza o termo “la mestiza”, que é, segundo a autora:

la mestiza is a product of the transfer of the cultural and spiritual values of one group to another. Being tricultural, monolingual, bilingual, or multilingual, speaking a patois, and in a state of perpetual transition. (1987: 78)

La mestiza é como uma alma presa entre dois mundos: “la mestiza undergoes a struggle of flesh, a struggle of borders, an inner war” (1987:78) como uma sandes entre duas culturas, criando assim uma terceira cultura: a cultura de fronteira. A identidade da cultura de fronteira é uma identidade imaginada constituída pela mescla imaginária dos lugares. Chambers afirma que a nossa pertença é construída através da imaginação. Assim, sugere que a nossa identidade não é mais que uma invenção nossa, se bem que seja esta ficção chamada identidade que faz o “eu” e que seja nesta identidade imaginária que construímos o lugar de pertença:

Just as the narrative of the nation involves the construction of an ‘imaginary community’, a sense of belonging sustained as much by fantasy and the imagination as by any geographical or physical reality, so our sense of our selves is also a labour of the imagination, a fiction, a particular story that makes sense. (1994:25)

Atrevo-me a dizer que a identidade palestina imaginária é, sobretudo, uma identidade de fronteira. Esta identidade é sobretudo imaginária, uma vez que a Palestina não existe como deveria existir enquanto país soberano, e é uma identidade construída por um povo transnacional que habita o mundo, trazendo à

fronteira várias culturas e várias línguas, e uma ideia imaginada chamada Palestina, como afirmam Edward Said & Jean Mohr:

to be sure, no single Palestinian can be said to feel what most other Palestinians feel: Ours has been too various and scattered a fate for that sort of correspondence. But there is no doubt that we do in fact form a community, if at heart a community built on suffering and exile.” (1999: 5)

Esta identidade de fronteira da nação Palestíniana foi recriada e fortalecida na diáspora. A própria resistência palestíniana foi criada no exílio. Apesar de ser uma nação dispersada, e apesar de haver nações palestínianas no plural, existe uma comunidade palestíniana, criada sobretudo através do constante desejo da pátria perdida. Com a perda do território para construir esta nação com pertença a um lugar, um território palestíniano transnacional foi criado através da imaginação. Uma imaginação que salvou da extinção a identidade da nação palestíniana.

Os corpos das artistas, que aqui estudo, resistem aos territórios onde (não) residem, procurando criar uma casa na própria fronteira entre o exílio e a Palestina. A própria (não) identidade destes corpos é uma passagem pela fronteira, entre o exílio e a casa, entre a casa o exílio, sem definir onde é o exílio e onde é a casa. Todas as artistas de que me ocupo aqui nasceram na fronteira e identificam com as fronteiras como o *seu* lugar. Vivendo na fronteira, elas apagam as linhas que criam todas as fronteiras: resistem às fronteiras de categorias literárias, às fronteiras entre arte ficcional e a vida, às fronteiras sexuais e às fronteiras geográficas e imaginárias entre o exílio e a casa. A fronteira é o intervalo onde tudo acontece.

A fronteira: trauma alternativo

O exílio é um abismo forçado entre o humano e o seu lugar/lar, um abismo entre nós e a Palestina, por estarmos longe, por a Palestina ter outro nome ou por estar sob ocupação. Nas palavras de Said, o exílio “is the unhealable rift forced between a human being and a native place, between the self and its true home: its essential sadness can never be surmounted.” (1994:137) O exílio palestíniano é

uma fratura incurável entre *ser* palestino e (não) *estar* no lugar palestino. Todavia, Said sugere que, apesar da profunda tristeza do exílio, este oferece alternativas de conhecimento e produção:

“I speak of exile not as a privilege, but as an alternative to the mass institutions that dominate modern life. Exile is not, after all, a matter of choice: you are born into it, or it happens to you. But, provided that the exile refuses to sit on the sidelines nursing a wound, there are things to be learned: he or she must cultivate a scrupulous (not indulgent or sulky) subjectivity.” (1994: 146 – 147)

Como afirma Said (1994: 141), “Exile is sometimes better than staying behind or not getting out: but only sometimes.” Said mantém que a pessoa exilada tem uma pluralidade de visão, ou seja, tem consciência de pelo menos duas culturas, dois cenários ou dois países: “While it perhaps seems peculiar to speak of the pleasure of exile, there are some positive things to be said for few of its conditions. Seeing ‘the entire world as a foreign land’ makes possible originality of vision.” (1994: 148). É esta possibilidade de originalidade de visão que o conhecimento de várias culturas oferece que me interessa analisar aqui.

Sugiro que esta originalidade de visão é a criação artística. A identidade de fronteira é exatamente como a fronteira, não é um lugar confortável nem seguro, é uma identidade nem de dentro, nem de fora e é, ao mesmo tempo, de dentro e de fora. Embora a identidade de fronteira seja um lugar desconfortável e inseguro, é um estado que, como afirmam Ashcroft and Ahluwalia (*apud* Schulz 2003: 13), dá poder à nossa capacidade de sobrevivência, resistência e criatividade:

Exile does not mean the total separation from your place of origin but is rather a condition where one never abandons the old nor completely accepts the new. It is not a state in which one can become complacent, comfortable and secure. Rather, it is a state that hones your skill for survival.

Viver na fronteira é o que faculta os instrumentos para criar, como afirma também Anzaldúa (1987: 73): “Living in a state of psychic unrest, in a Borderland, is what makes poets write and artists create. It is like a cactus needle embedded in

the flesh.” Esta ligação entre a arte e o exílio é frequentemente encontrada. Adania Shibli, por exemplo, encontra nas palavras a única propriedade que transporta na sua trouxa do exílio, uma propriedade que, simultaneamente, pesa pouco e pesa muito, como uma pedra que permite a vida, sem que se lhe sinta o peso:

“For a wanderer like myself, whose primary concern is to possess as little as possible so as to carry as little as possible, only words are left. Words that have no weight, no size, no smell; quiet, invisible, intangible, they are all that I can carry in my ceaseless wandering from one city to another. Words, though, are able to do what stones do in the wall in that picture of a hillside. In all sizes and all shapes, small, large, heavy and light, they come together to turn a strange land into a land I can inhabit, with least possible effort.” (2013: 69).

As teorias de Griselda Pollock sobre a arte, o trauma e a representação dão bem conta desta ligação entre o trauma, no caso que estudo, o trauma do exílio, e a criatividade artística. Refiro-me ao seu artigo “Aesthetic Wit(h)nessing in the Era of Trauma”, baseado no trabalho da artista e psicanalista francesa-israelita Bracha Lichtenberg Ettinger. O artigo de Pollock, é um bom exemplo teórico de como entender esta ligação quase direta entre o trauma e a arte. Todavia, ressalvo as minhas discordâncias políticas em relação aos exemplos invocados neste artigo, os quais demonstram uma falsa neutralidade no que respeita ao conflito israelo-árabe,⁶⁵ e uma certa glorificação de algumas iniciativas israelitas.⁶⁶

⁶⁵ Por exemplo, Pollock refere a invasão do Líbano tal como aparece no filme *Waltz with Bashir* (2008) – realizado por Ari Folman – como “The invasion aimed to drive the Palestinian Liberation Organization, led by Yasser Arafat, out of Lebanon from where they were threatening Israel, or seeking to win justice for the displaced Palestinians, depending on your point of view.” (2010: 840) Ou refere-se à Palestina como “this land claimed now by both Israelis and Palestinians.” (2010: 863) Ou acrescenta ainda, “The Israeli invasion of Gaza in January 2009, Operation Cast Iron, which also involved documented atrocities on both sides against helpless civilians while Israel sought to defend itself against a military threat, Hamas, lodged within the civilian population of Gaza” (2010: 842), sem apresentar qualquer contextualização histórica ou política, ou os números de mortes dos dois lados, e insinuar em vários pontos “a legítima defesa” de Israel. É a esta nivelção entre o opressor e o oprimido como dois lados iguais em disputa que eu chamo falsa neutralidade, especialmente quando a autora assume a neutralidade na frase anterior: “depending on your point of view.”

⁶⁶ Segundo Pollock, o efeito do filme é o seguinte: “it restores to Israeli public consciousness a painful and shameful episode in a nation’s embattled history.” (2010: 843) Aliás, Pollock até exagera, dizendo que o filme saiu exactamente na altura da invasão de Gaza com esse objectivo. Alguns críticos do filme, mesmo dentro de Israel, discordam totalmente desta visão e descrevem o filme como “propaganda”. Veja-se o artigo de Gideon Levy no jornal israelita *Haaretz*, que caracteriza o filme como “infuriating, disturbing, outrageous and deceptive. It deserves an Oscar for the illustrations and animation - but a badge of shame for its message. It was not by accident that when he won the Golden Globe, Folman

O artigo é baseado na ideia de Ettinger que diz: “In art today we are moving from phantasm to trauma. Contemporary aesthetics is moving from phallic structure to matrixial sphere.” (*apud* Pollock, 2010: 829). Ettinger propõe aquilo a que chama uma estética de testemunha presente. Ligando a preposição “with” ao substantivo “witness”, Ettinger sugere uma “aesthetic wit(h)nessing”, a qual Pollock entende como forma de estar e recordar:

[A] means of being with and remembering for the other through the artistic act and through an aesthetic encounter. Art becomes a keeper of historical memory for the injured other by creating the site for a novel trans-subjective and transhistorical process that is simultaneously witness and wit(h)ness. (2010: 831).

Assim, Pollock sugere que a arte não está apenas ligada à imaginação e à fantasia mas também ao trauma. Estabelece assim uma relação indissociável entre algumas produções artísticas contemporâneas com a pressão de acontecimentos traumáticos da história de vida dos seus autores e autoras; acontecimentos esses que deixaram um impacto profundo, individual ou coletivo, de uma forma que está para além do nosso sistema de representações, as imagens disponíveis: para além da fantasia, das palavras e mesmo do pensamento (Pollock, 2010). O exílio foi um dos traumas mais marcantes nas artes palestinianas. Como conta a escritora palestinianiana Susan Abulhawa no seu texto de memórias:

“[It]has been an un-Palestinian life. Yet I have come to understand that it represents the most basic truth about what it means to be Palestinian – dispossessed, disinherited and exiled; and what ultimately means to resist (...) Rarely you are treated with the dignity of an equal, until you demand and fight for it. But there are peculiar strengths that can only be found in the trenches of such a life – like (...) the marvel of a body that heals itself from the intentional

didn't even mention the war in Gaza, which was raging as he accepted the prestigious award. The images coming out of Gaza that day looked remarkably like those in Folman's film. But he was silent. So before we sing Folman's praises, which will of course be praise for us all, we would do well to remember that this is not an antiwar film, nor even a critical work about Israel as militarist and occupier. It is an act of fraud and deceit, intended to allow us to pat ourselves on the back, to tell us and the world how lovely we are.” (2009).

harm of others and rises to rebuild; and the victory of a heart that does not succumb to fear or hatred or bitterness.” (2013: 14-15)

Esta história mostra a dor mas também as alternativas e o potencial criativo que ser “(não)- palestina” oferece: “These have been the stuff of my Palestinian identity. My stories are the stuff of my intifada. And every reader is part of my triumph.” (2013: 15). A partir desta ideia, mantenho que as artes são as armas da resistência, são a cura do corpo e a vitória sobre o exílio *no* exílio; a arte produz o exílio e o exílio produz a arte. A arte e o exílio conspiram para produzir a Palestina, como demonstram as palavras de Elmusa:

“Perhaps poetry is a form of exile or the two interact, like two medications, and amplify each other’s action. Perhaps a poem is the silence in which the stranger wraps himself to preserve memory, to resist the gravity of the new abode. The capsule in the wind gains in density and rests for a moment, though only through power of an unruly pen.” (2013 – 24)

As mulheres palestinas, viveram, herdaram, testemunharam ou partilham (*w(h)ithnessed*) não só a ocupação e o sexismo, mas também o exílio. A brutalidade deste triplo trauma superou o seu sistema de representação artística e acabou resultando na criação de um novo sistema artístico, não só adquirido pelo entrelaçamento das suas várias culturas de exílio, mas também através do trauma alargado. O trauma funcionou como incentivo de outra criatividade, de outras formas de imaginar.

Mantenho que a fronteira, apesar de ser um abismo, uma fratura, um lugar inseguro e desconfortável, é também um lugar de resistência. A fronteira formou a identidade palestina; por outro lado, da experiência da fronteira, nasce também a arte das mulheres palestinas. Do *ser* nesse local, resulta uma perspectiva original – como argumenta Said – que, no caso das artistas que estudo se reveste características específicas: a sua arte funciona como uma intervenção íntima – que implica o próprio corpo – simultânea a uma intervenção política no abismo físico que o exílio cria entre o corpo e o lar. Reconfiguram-se enquanto palestinas e enquanto corpos (não)-palestinos.

Imagino outros cenários de produção para as artistas que estudo, cenários vários, sem exílios. Pergunto-me constantemente, o que teria acontecido se estas mulheres nunca tivessem saído da Palestina? Será que teriam interiorizado outros discursos artísticos? Ou como seria as suas artes se elas tivessem nascido e vivido nas suas terras (não-ocupadas)? Se nunca tivessem sido expostas às outras culturas do exílio? Ou se não tivessem memória e herança da *Nakba* e subsequentes campos de refugiados? Como seria a sua arte se esta não tivesse sido exposta a várias linguagens? Não teria sido o sonho do reencontro com a terra uma procura constante? Será que a sua arte existiria enquanto tal? Será que existiria?

Ultrapassar as fronteiras:

A fronteira do mar

Salt of This Sea (2008), de Annemarie Jacir – filme que já discuti no capítulo 1948 –, é um filme que reside na fronteira; começa na fronteira e termina na fronteira. O filme começa com a imagem da fronteira marítima, momento muito presente na memória palestina sobre a *Nakba*. O cenário seguinte é a entrada na Palestina pelo aeroporto. Várias cenas acontecem em fronteira como os *checkpoints* e o Muro. O filme termina de novo no aeroporto. Quando perguntei a Annemarie Jacir sobre o porquê da presença massiva de fronteira, a realizadora afirmou que não o fez intencionalmente:

I never thought about it. Yes it begins with the borders, and ends with the borders. All my work is the same in that way, but it is not something that I do consciously (...) I hate borders, I detest borders, I don't understand borders. (entrevista pessoal, 17 Junho, 2012).

A realizadora vive na Jordânia – para estar perto da Palestina depois de o seu visto lhe ter sido negado – ou seja, também vive na fronteira; apesar de detestar a fronteira, Annemarie Jacir escolheu uma espécie de fronteira para habitar; questionada sobre isso, respondeu, “don't we all?”. É significativo que apesar de o filme estar cheio de cenas em fronteiras – tal como o seu novo filme *When I Saw You* (2012) – Annemarie Jacir não tinha dado conta disso. Mesmo assim,

Annemarie Jacir assume que todo o povo palestino vive na fronteira, algo que levanta a questão: Será que a fronteira está tão interiorizada na nossa vida palestina exilada que, para além de ser o nosso lugar, também faz parte de nós? Será que ainda resistimos à fronteira que habitamos com a esperança de um dia as ultrapassar e regressar? Ou será que quem entra a zona de fronteira nunca será capaz de as ultrapassar nem de voltar ao lugar de origem? Annemarie Jacir conta que o destino dela e da sua família é abraçar obrigatoriamente esta fronteira.

Even if I had what I call the privilege of Palestine, we never belonged anywhere; we never really had a home. We moved from one place to another, even today my parents they keep moving, and I don't have a place I can feel home. I don't have childhood friends I grew up with, I don't know where they are, family is everywhere, scattered everywhere, and that is exile. My parents are in their seventies and still don't have a home where to be. My parents lived in Saudi Arabia 25 years, but they couldn't buy a land, they couldn't buy a house there, if they died there, they could not be buried there, that's the Palestinian exile. When I got denied entry that was part of that, I was editing *Salt of this Sea*, I was in France, it was really horrible, but then it was worse when I came here [to Jordan], I felt it more than when I was in France, I was that much closer, you can see Palestine, it's right there and you can't get there. (entrevista pessoal, 17 Junho, 2012)

A fronteira é um lugar, uma cultura e uma identidade legítima; ser palestina na fronteira não é ser menos palestina. Com uma língua híbrida entre o inglês e árabe, e com um nome pouco árabe, "Annemarie", o palestinianismo da realizadora é sempre questionado:

I am Palestinian. It's what I relate to, it's my history, it's nothing that I have to prove (...) Somebody is always trying to prove that we're not really Palestinian, and that's why we have to say it, yes, Palestinians are like this, and they are like you and like me, we are Palestinians, it's not your cliché and it's not your decision, to decide who is Palestinian and who is not. (entrevista pessoal, 17 Junho, 2012)

Annemarie Jacir é da Palestina e é do exílio; os dois não são opostos, são um mesmo lugar. Os dois oferecem e os dois tiram privilégios, deixando-a metaforicamente presa na fronteira, sem direito a entradas ou saídas:

The advantage of being outside is access to education, film education, access to films, and access to more artistic life, that's what the Palestinians are lacking. The ones there, they do get opportunities, sometimes other people don't get because they are not considered authentic, there are a lot of funders who are like but you're not really Palestinian, you have to be from Palestine, born in Palestine, and then you are authentic.

Annemarie Jacir sabe e sente que é palestina, apesar de ser continuamente questionada, e sobretudo apesar da ausência de uma narrativa explicativa por parte dos pais, como conta: "My parent's they never pushed politics on, they were a bit afraid, they went to America, they were in a different country so they tried be quiet and avoid problems." E, por isso, ter-lhe-ão falado pouco da Palestina. Durante muito tempo, ela desconhecia mesmo a sua identidade palestina. Quando tinha cerca de 12 anos e estudava numa escola norte-americana internacional, conta Annemarie Jacir: "the (American) teacher, said 'everybody stand up and say where you are from, and I remember very clearly – to joke a little bit – I stood up, and I said 'I am from Pakistan'".

A realizadora percebeu que era palestina justamente na fronteira; a fronteira teve um papel importante na formação da identidade palestina. Quando lhe perguntei sobre o momento na sua vida quando ela se deu conta de que era palestina, Annemarie Jacir respondeu:

I remember very well that once we were at the bridge, at that time it was more difficult to enter than today,⁶⁷ and we were strip searched: me, my father, my mother, my sister and my brother, we were naked waiting (...) we were like in a booth my mother in her bra and me and my sister in the underwear, I was not understanding what is going on, but I looked to my mother and I felt something, I felt the humiliation. (Entrevista pessoal, 17 Junho, 2012).

⁶⁷ Annemarie Jacir está a referir-se à ponte que atravessa o rio Jordão, fronteira entre Jordânia e Palestina.

Foi a humilhação sentida no corpo que aconteceu exatamente na fronteira que resultou na consciência de se sentir palestina. O corpo despido na fronteira é o momento de se tornar palestina. Em *Salt of This Sea*, no momento de voltar à Palestina após anos de exílio, a protagonista Soraya é confrontada logo com a ocupação israelita que a obriga a despir-se na fronteira que é também o aeroporto: “remove your pants ..ok.. your bra”. Vemos as mãos a apalparem-lhe o corpo, a invadir cada parte dele, ameaçando-o, para o obrigar a desistir de ser um corpo palestino ou para lhe lembrar que um corpo palestino não é desejado naquele lugar. É logo neste momento inicial do filme que o corpo dela, aí mesmo na fronteira, nos conta, sem dizer nada, a história do exílio e da ocupação. O corpo despido na fronteira é o seu documento de identidade palestina.

O corpo de Emad, o homem que Soraya conhece em Ramallah, também é despido pelos soldados israelitas, o que mostra que o poder da ocupação é exercido em ambos os sexos da mesma forma, na invasão do corpo. O exílio de Soraya é diferente do exílio de Emad, mas até a diferença dos exílios é explicada no momento de os despirem: Soraya tem o privilégio de ter um passaporte norte-americano e de poder entrar na Palestina pelo aeroporto israelita, tem o privilégio de poder entrar nos territórios ocupados em 1948 (hoje Israel), ao contrário de Emad, que não tem esse direito. Emad tem o privilégio de estar dentro da Cisjordânia, de ter documentação palestina, de poder estar na Palestina sem precisar de visto, ao contrário de Soraya. Mas no momento do confronto do corpo com a ocupação, Soraya é exilada *fora* da Palestina, é obrigada a despir-se na fronteira; Emad é exilado *dentro* da Palestina e é aí mesmo que obrigado a despir-se, no momento em que os soldados lhe dão sinal de paragem. Ambos os corpos, independentemente do documento de identidade que possuem, independentemente do sexo, são despidos, são corpos palestinos no exílio.

Não é só na fronteira que Soraya sente o seu palestinianismo, mas é sobretudo aí que ela questiona a legitimidade da presença da ocupação. É aí, quando o soldado israelita não lhe permite entrar na Cisjordânia pelo *checkpoint*, que ela também exerce a sua resistência:

Soldado: Only residents can pass

Soraya: Where are you from?

Soldado: From here.

Soraya: Where you're really from?

Soldado: I am from here, what's your problem.

Soraya: Where does your family come from?

Soraya é sempre a *outra*, volta do exílio para o que considerava ser o seu país para descobrir que permanece a *outra* em qualquer lugar. Quando Soraya tenta obter um passaporte palestino, a autoridade palestina nega-lhe o pedido, e recusa dar-lhe a nacionalidade palestina. Por outro lado, quando está nos territórios ocupados (Israel), Soraya é considerada palestina.

Soraya volta à Palestina; deixa os Estados Unidos, que não são a sua casa, para voltar ao que considerava ser a sua casa, a Palestina, mas descobre que lá não é também a sua casa, apesar de ambos os lugares o serem. "I want to buy my house from you", diz Soraya à mulher israelita que está ocupar a casa que fora do seu avô. Soraya quer comprar a casa que considera ser a sua própria casa. Ela volta de um exílio de uma vida à procura de algo chamado lar, e não o pode ter, como mostra a conversa entre as duas:

- This is my home; it was stolen from my family, so it's for me to decide if you can stay (...) my father should've been raised in this house, not a fucking camp.
- If you want to speak about history, it's past, forget it.
- Your past is my every day, my right now. This is not your home.
- It is now.
- You can stay if you admit all of this is stolen.
- I can stay? This is your grandfather's home, they left.
- They were forced to. They didn't want to leave, my father laid down on this floor, what does that mean to you?
- She's crazy, I extended my hand to you, I invited you to stay, I am being friendly
- Our windows, our doors, our fucking house, admit it.
- Get out of my house.

<http://www.youtube.com/watch?v=G4r3eytvNks>

Ao não conseguir ter uma casa palestina, que o mesmo é dizer, um passaporte palestino, Soraya fica presa na fronteira metafórica entre a Palestina e o exílio.

A identidade de Soraya e o seu destino estão na fronteira, como explica a realizadora:

The American audience asked why she is Palestinian if she's from New York, yes she is also from New York, she is also from Brooklyn but she is 100% Palestinian, and it's not a conflict. She doesn't have to choose whether she is from Brooklyn or from Palestine, she's both, she's a full person. She's fully Palestinian, and yes she's fully from Brooklyn. They are not opposing things, you don't have to choose to be this or that. (entrevista pessoal, 17 Junho, 2012)

Nessa conversa entre Emad e Soraya, em que se discute o palestinianismo desta última, descobre-se que a fronteira que separa Brooklyn da Palestina, na vivência de Soraya acaba por problematizar o próprio conceito de fronteira. Soraya é uma palestiniana de Brooklyn que diz:

Não sou estrangeira, não te vou lambar o cu e dizer que és excelente só porque és palestiniano, you don't know me (diz em inglês), não preciso de um seminário teu sobre o que é a Palestina, não me dizes o que é a Palestina, eu conheço a Palestina, e sei o que é.

A conversa é realizada nas duas línguas em simultâneo, em árabe e em inglês, e num tom de hip-hop sublinhado pelo movimento das mãos. Soraya afirma pelas palavras que é palestiniana. Ao mesmo tempo, incorpora o estilo de hip-hop Brooklyn, afirmando que é também de Brooklyn. Quando enfrenta qualquer crise identitária Soraya procura a água, e às vezes dirige-se ao mar; é lá que se sente em casa: o mar, uma fronteira-fluida-não-fronteira, é a Palestina, o exílio, o lar e também Brooklyn.

Um encontro na fronteira do beijo

Tal como Soraya, a protagonista do filme de Annemarie Jacir, também a poeta Suheir Hammad pertence a uma família palestiniana exilada nos Estados Unidos. Também Suheir Hammad vive na fronteira entre a Palestina e o exílio, resistindo assim às linhas de fronteira que dividem as suas culturas, línguas e países:

We gotta be for real. We need to own our own definitions and live by them. We need not be afraid to adapt or change them when necessary. Borders are manmade, and I refuse to respect them unless I have a say in their formation. Besides, call Spirit what you want, essence is one and eternal. (Hammad 2010: 13)

Suheir Hammad não só recusa as fronteiras territoriais, mas também as fronteiras entre as pessoas, que, segundo ela, não devem ser respeitadas. Esta recusa de um facto é, ao mesmo tempo, um convite para habitar aquela zona intermédia entre as duas fronteiras, o lugar metafórico de onde é possível desconstruir as fronteiras. O título do seu livro *born palestinian, born black* afirma desde logo esta sua posição: ser negra e ser palestiniana. Trata-se sobretudo de uma posição política, uma reivindicação das suas identidades e, ao mesmo tempo, uma recusa de identidades fixas. A (não)-identidade de Suheir Hammad demonstra bem isso, como Schulz afirma:

Her Palestinian-ness is not manifested in exclusive terms, but is associated with an identification with blacks, with other non-whites, with women; and what is most important is her speaking from a marginal position, although that marginality is defined in Palestinian terms (2003: 189).

Entre a poesia com palavras em árabe e inglês em simultâneo e a estética da performance do hip-hop, Suheir Hammad afirma a sua ligação tanto a Brooklyn como a Gaza, afirma tanto a sua negritude (*blackness*) como o seu ser-palestiniano. Já víramos isso no seu livro *breaking poems*, discutido no capítulo 1948. *breaking poems* foi escrito à luz da guerra de Israel contra o Líbano e Gaza, em 2006, mas também à luz do furacão Katrina nos Estados Unidos. Suheir Hammad escreve com as suas multi-vozes, as suas vozes/identidades têm algo em comum, são todas silenciadas: “my voice, in all its dialects, has been silenced too long” (2010:11). E para quebrar o silêncio a poeta pede o “mic” para denunciar o Mike no seu poema “Mike Check” (2005: 62-63), poema que também aparece em outros contextos com o título “Mic Check” (Pickens, 2009). Neste poema “Mic” não é só o diminutivo de “microphone” (como, de resto, “mike”), mas também é o nome do segurança do

aeroporto, “Mike”, que está a revistar as malas da poeta. Mike escolhe certas pessoas que lhe parecem árabes ou muçulmanas para revistar, mas afirma que esta escolha foi aleatória:

one two one two can you
hear me mic check one two

mike checked
my bags at the air
port in a random
routine check

i understand mike i do
you too were altered
that day and most days
most folks operate on
fear often hate this
is mic check your
job and i am
always random

i understand it was
folks who looked smelled
maybe prayed like me

can you hear me mike
ruddy blonde buzz
cut with corn flower
eyes and a cross
round your neck

mike check
folks who looked like
you stank so bad the
indians smelled them
mic check before they landed

they murdered one two
one two as they prayed
spelled pox as alms

mic check yes i
packed my own
bags can you hear
me no they have not
been out of my possession

thanks mike you
have a good day too one
two mike check mike
check mike

a-yo mike
whose gonna
check you?

<https://www.youtube.com/watch?v=ryQzmI5iLLI>

Assim começa Suheir Hammad a sua performance: “one two one two can you hear me?”; recusa-se a começar o seu protesto antes de ter a garantia que tem o microfone e sua voz é ouvida. Suheir Hammad é completamente a hip-hopper dos Estados Unidos, e completamente árabe; afirma a sua identidade de afro-palestiniã, já na pergunta ritual usada nos espetáculos para testar a tecnologia ritmada com os ritmos afro do hip-hop: “Mic check? One-two. One-two. Can you hear me?” Segundo Their Alyce Pickens:

Hammad blends the art of emcee-ing (one of the four main elements of hip-hop culture), with the typical language of a sound check and her experience of being racially profiled in, presumably, an American airport (...)Hammad’s double speak continues throughout the poem, “Mic Check”, where she mobilizes the language of hip-hop to promulgate a stringent critique of the links between the United States’ historical relationship to imperialism and

racial profiling targeted toward Arabs and those who supposedly appear Arab.
(2009: 123)

Através do seu estilo hip-hop de Brooklyn, a poeta mostra ser uma negra de Brooklyn, mas ao mesmo tempo critica o nacionalismo americano, que vê refletido nos procedimentos do segurança americano. O segurança está a fazer o trabalho dele. Mike, diminutivo de Michael, é um nome americano típico, representa o imperialismo americano. Ao fazer o trabalho que lhe compete, nas pessoas que detém para vistoria, o segurança deixa transparecer racismo em nome do patriotismo americano. A poeta estabelece ainda o contraste racial entre a passageira detida (de cor) para verificação e o segurança branco, confirmando este, com a sua aparência típica de homem americano branco, a imagem que os Estados Unidos querem transmitir, em contraste com a imagem do “outro”, que tem “outra religião” e “outra aparência física”. Depois de invocada a história de imperialismo racista e genocídio dos Estados Unidos, a resposta à pergunta feita a Mike no final do poema de – “a-yo mike/whose gonna/check you?” – é que é o próprio poema de Suheir Hammad que “verifica” (check) o segurança com este poema. Neste poema – como em todos os seus poemas – Suheir Hammad tenta apagar fronteiras, incorporando-as numa mulher negra de Brooklyn, que é também simbolicamente palestina. Este corpo não tem fronteiras e não respeita as fronteiras porque vive na fronteira, como diz o seu poema “break (transition)” (2008: 46):

ana in transit ion

i left my body somewhere

i remember rooms

bas i don't remember walls

O corpo da poeta está sempre em transição, está na fronteira entre a entrada e a saída; embora mantido “fechada” num quarto pela ocupação, este quarto é imaginário, como as paredes e as fronteiras são imaginárias. Por isso, em “break (clustered)” (2008: 23) uma mulher dá à luz as fronteiras e reinventa-as: “one woman gives birth to a baby/ one woman gives birth to borders.” Resiste às

fronteiras que lhe são impostas e reside nas fronteiras que por ela são construídas e onde se encontram todos os seus seres e identidades, um lugar que está perto e longe: “somewhere far and somewhere close”, (2008: 16) como diz noutra poema. Suheir Hammad conta que o povo palestino tem o destino de andar pela terra num exílio constante, numa vida irreal: “for years they travel/exile a constant /static state/where they live/life is unreal until a kiss”. É um beijo, será o fim deste exílio, um beijo é o ponto de contacto entre dois corpos, um beijo é a fronteira onde dois corpos se encontram, e lá os exilados instalam-se; as fronteiras são os corpos, são o beijo onde encontramos o nosso lar.

A fronteira de falafel e hambúrguer

No filme *Amreeka* (2009) a política e a brutalidade da ocupação israelita transformam a Palestina num lugar longe de ter o conforto e dignidade de ser chamado “casa”. Muna e Fadi vivem numa rua sem nome e numa casa sem número, como todas as pessoas na Palestina. Palestina é uma casa que não tem nome e não tem estatuto, é uma casa que não é bem uma casa. A opção de imigrar não é propriamente uma escolha, mas é um exílio quase forçado, parecido com exílios originais do povo palestino em 1948 e 1967.

Tudo anda a voar à volta de Muna: os papéis voam do seu escritório, um papagaio voa por cima do Muro da separação racista, enquanto ela permanece presa. Fica presa no *checkpoint* e permanece presa num corpo gordo. Muna decide libertar-se das fronteiras impostas sobre o seu corpo, sejam elas fronteiras da ocupação figuradas pelo Muro e *checkpoints* ou as fronteiras do estigma do corpo gordo. Por isso escolhe ela imigrar e emagrecer.

Quando Muna recebe o visto para ir aos Estados Unidos, fica indecisa, e diz ao filho que “não é fácil uma pessoa arrumar as coisas e ir embora para outro país como visitante”. A resposta do filho é que esse exílio “será melhor do que sermos prisioneiros no nosso próprio país.” Muna e o filho são prisioneiros em casa e serão visitantes nos Estados Unidos; nenhum dos lugares tem o conforto do lar. Seja onde for que se encontrem, os palestinos estão - como afirma Said (1994) - sempre “out of place”, “fora do lugar”.

Logo que Muna se depara com a fronteira dos Estados Unidos, que julgava poder vir a ser um “exílio menor”, o funcionário dos serviços de imigração

pergunta-lhe se tem armas ou heroína ao mesmo tempo que um cão a fareja e intimidada, passa um processo de humilhação quase idêntico àquele que passava nos *checkpoints* israelitas. As fronteiras de ambos os exílios são violentas e invasivas.

Muna e Fadi descobrem que estão fora de lugar onde quer que estejam. Fadi, que convenceu a mãe a deixar a Palestina onde se sentiam prisioneiros, muda logo de opinião nos Estados Unidos. “I don’t wanna be here”, diz Fadi em inglês; e a pergunta-lhe, em árabe, “então onde é que queres estar?” (*wela wain beddak etkoon?*). Fadi responde: “Home. Somewhere where people aren’t stupid enough to think I’ll blow myself up.” A casa (*home*) a que Fadi se refere também não é a Palestina ocupada, onde é questionado pelos soldados israelitas e considerado uma ameaça terrorista: o *home* de Fadi é imaginário e não existe. Esta conversa repete-se quando Fadi vai para a prisão depois de bater num colega da escola, que lhe tinha dirigido insultos por ele ser árabe. Muna e Fadi têm a seguinte conversa:

- Muna: Nunca imaginei ver-te na prisão. Na Palestina, talvez, mas aqui...
- Fadi: Nós não pertencemos a este lugar.
- Muna: Então pertencemos a onde? Nós temos o direito de estar aqui.
- Fadi: It just sucks
- Muna: todos os lugares sucks.⁶⁸

A Palestina é uma prisão; mas o novo exílio também o é. Muna e Fadi não pertencem nem a um lugar, nem a outro, ficando assim presos na fronteira entre o sonho de um país livre e o sonho americano. São sempre o *outro*, como afirma Muna nesta conversa entre ela e o professor do filho sobre os colegas de Fadi:

- Professor: they hear about Muslim extremists, suddenly all Muslims are extremists.
- Muna: But they are not. We are not Muslims even.
- Professor: Sorry I just assume...
- Muna: it doesn’t matter. We are minority here and minority there.
- Professor: I can relate. Not many Polish Jewish around here.

⁶⁸ A conversa que teve lugar em árabe é traduzida aqui para português, enquanto as frases em inglês foram deixadas sem tradução, para distinguir entre o que foi dito em cada língua.

Este sentimento de ser sempre o *outro*, não desaparece com tempo, como afirma a irmã de Muna, Raghda: “Sabes, depois de todos os anos que aqui vivi, ainda me sinto *homesick*. Esta sensação nunca desaparece, é como uma árvore que é arrancada e plantada noutra lugar, nunca sobrevive.” A posição da irmã é completamente diferente da de Muna, porque aquela vive no sonho de uma Palestina imaginada, que não existe na realidade:

- Muna: Será bom ter um restaurante aqui..

- Irmã: Sabes de quanto dinheiro precisas para abrir um *business* aqui? E, mais importante, será que queres ficar aqui para sempre? Se eu pudesse voltava já...

- Muna: porque não, a situação agora está muito diferente, já viste o Muro? O mesmo caminho que eu fazia em 15 minutos, agora faço todos os dias em duas horas, passando por dois checkpoints e passando pelo Muro, sabes o que isto quer dizer?

- Irmã: Não me importo, querida, desde que esteja na pátria.

- Muna: é muito fácil falar, especialmente porque já deixaste a pátria há 15 anos.

A irmã fala da pátria nos termos em que ela é definida pelo discurso nacionalista, já discutido neste trabalho. Schulz nota que estar no exílio conduz muitas vezes à situação de perfilhar um certo ideal nacionalista e recusar totalmente a nova cultura do país acolhedor:

despite the current emphasis on mobility, travelling and routes and despite actual placelessness, diaspora populations often embrace nationalist programmes and ambitions in their specific memories of a place lost. (2003: 15)

O nacionalismo da irmã também aparece através da sua resistência aos símbolos do nacionalismo americano. Quando a família é ameaçada de morte em cartas anónimas, claramente por eles serem árabes, a irmã continua a recusar a proposta do marido de colocar uma bandeira norte-americana em frente da casa. O que o marido considera apenas “um pedaço de pano” para a irmã é muito mais que isso,

já que os símbolos nacionalistas contam muito para ela. A irmã até adapta o discurso nacionalista palestino na sua “masculinidade”: a contra-proposta de irmã é comprar uma arma, algo que o marido recusa, e assim ela considera o marido não apenas covarde, mas também que “não é homem”. A “masculinidade”, segundo ela, reside nas armas e na defesa da pátria contra o que considera o inimigo.

A irmã tem um discurso estereotipado sobre os americanos. Ao afirmar que as americanas são “todas gordas”, a irmã não só cria um estereótipo como também reproduz o discurso patriarcal que exige uma certa imagem das mulheres. A personagem da irmã, apesar de viver no exílio, não é a figura das pessoas que escolhe viver na fronteira; pelo contrário, a irmã assume (querer) estar na Palestina e agarra-se a um ideal palestino nacionalista masculino e patriarcal, como resulta claro da discussão com a filha:

- Raghda (a irmã): Não quero que as minhas filhas vivam como os americanos, drinking and drugs and god knows what..

- Filha: Is that what you think people do here? Here's the shock mom: we live here, we're Americans.

Raghda (a irmã): As long as you live in this house, you live in Palestine.

A personagem da filha da Raghda (sobrinha de Muna) representa justamente as mulheres palestinianas nascidas no exílio; as palestinianas da fronteira. Em casa afirma ser americana, enquanto na escola afirma ser palestiniana e árabe. Ela exerce esta recusa em assumir qualquer identidade que lhe seja imposta, consoante o lugar e o momento. Ela escolhe, de livre vontade, ser sempre “a outra”: escolhe a fronteira como o seu lugar mais seguro.

Muna, da mesma forma, escolhe este mesmo lugar, como a sobrinha, fica nos Estados Unidos, mas apta a Palestina na voz da mãe que ultrapassa a fronteira pelas linhas telefônicas trazendo a Palestina até aos Estados Unidos, ultrapassa fronteiras para falar sobre as fronteiras: “sabes o que fizeram com teu irmão no *checkpoint*?”. Muna encontra a Palestina nas pequenas coisas boas: num supermercado árabe, numa música árabe, num cachimbo, numa dança, num bordado palestino, numa parede americana com a palavra: “there is no place

like home”. Muna faz *falafel* – comida tradicional árabe – no restaurante do *fast food* americano, misturando assim hambúrguer e *falafel* numa fusão culinária de fronteira. No final do filme, Muna encontra refúgio e conforto no seu corpo gordo, vestida com a roupa do restaurante *White Castel*, enquanto come uma refeição num restaurante árabe. O corpo, finalmente aceite, é como os seus lugares; é um corpo que reflete o que comeu antes e come agora. É um corpo de fusão do *falafel* e do hamburger.

Levar a casa para fora da fronteira

A artista Raeda Saadeh – tal como as três cantoras de hip-hop aqui discutidas – tem cidadania israelita, como parte da minoria palestina que conseguiu ficar em Palestina histórica quando a maioria do povo foi expulsa. Apesar de terem a cidadania israelita, as pessoas deste grupo são consideradas de segunda classe e não têm os mesmos direitos de uma cidadania plena; são rotuladas como “minorias étnicas”, o que as deixa num estado de exílio em casa. Raeda Saadeh está numa situação complexa de exílio surreal: vive no seu país, que tem outro nome, não pode ir aos países árabes – mesmo que tenha feito lá exposições do seu trabalho, e ao mesmo tempo recusa fazer exposições no país de que tem a cidadania (Israel).

Na sua performance *Voyage to Jerusalem* (2006), realizada na Ópera de Sydney, Raeda Saadeh utilizou o seu corpo com um conjunto de cadeiras em círculo. A artista mudava de lugar, e cortava um bocado de cabelo como uma tesoura que estava ligada ao seu próprio corpo; cortava e depois tentava pôr o cabelo de novo no sítio, sem êxito. No final da performance atirou com o cabelo ao público, tirou o vestido e foi-se embora apenas de chinelos. Segundo Victoria Brittani (2012) a artista utilizou o seu corpo e cabelo para simbolizar o que aconteceu em 1948, em 1967 e mais tarde, em diversos momentos.

Mantenho que esta performance também simboliza o exílio palestino através do corpo. Ao contrário do discurso artístico hegemónico, segundo qual o corpo de uma mulher significa a Palestina, aqui o corpo da própria artista é utilizado para significar o exílio, uma experiência vivida e sentida pelo nosso corpo. Raeda Saadeh está supostamente “em casa” na terra palestina de onde a sua família nunca se exilou, mas a ocupação israelita trata o seu corpo como exilado e

indesejado no lugar. Exatamente como acontece com Annemarie Jacir, enfrenta o facto de ser palestiniana precisamente através do corpo na fronteira,

Sempre quando viajamos há uma espécie de tortura, revistas físicas, etc. Uma vez no aeroporto fui interrogada, muitas perguntas... perguntas...perguntas, e quando chegou o momento de ser fisicamente revistada com as mãos, comecei a chorar, e pedi ir para casa sem viajar, mas disseram-me que eu era obrigada a ser revistada na mesma, senti-me muito humilhada. (entrevista por skype, 2 de Março de 2013)

O exílio na performance também é sentido no corpo. O corpo faz a viagem entre as cadeiras, que estão em círculo, o que significa que a viagem do exílio palestiniano está num círculo interminável, aparentemente sem saída – sem ser aquela da humilhação, apresentada pela saída da artista “despida” e com o seu corpo marcado, cortado e sem poder restituir a sua forma original. Em cada paragem, um bocado do corpo é cortado. A tesoura que ocupa o corpo significa a violência e os crimes que acompanham os exílios palestinianos. É também a ocupação do próprio corpo das mulheres palestinianas pela sociedade, algo que está num círculo interminável também. Os crimes contra os corpos das mulheres palestinianas acontecem aos olhos da sociedade que está apenas a testemunhar de longe e a receber bocados de corpo com passividade, como o público da performance da artista em Sydney. O mundo inteiro também tem recebido com passividade e silêncio as notícias sobre os restos dos corpos palestinianos mortos pela ocupação israelita.

O tema do exílio e da casa é muito recorrente no trabalho de Raeda Saadeh. Na performance *A Wreath* (2000) – imagem nº 4 – a artista conduz quem assiste para dentro da instalação, que é uma espécie de apartamento, onde a cama está instalada numa parede cheia de luvas brancas; a parede oposta está coberta de gravatas de diferentes cores e formas.⁶⁹ A deslocação produz em quem vê uma nova perspetiva de espaços e coisas banais, que nos surgem como estranhos. O quarto de dormir, o lugar mais íntimo da casa, não está na posição correta nem corresponde ao olhar convencional. Raeda Saadeh obriga-nos a mudar o ângulo do

⁶⁹ Em 2000 Saadeh ganhou com este trabalho o prémio prestigiado A.M Qattan Foundation’s Young Artists Award.

nosso olhar e do nosso pensamento, processo descrito por Fada:

By switching our realities and placing the spectator in the center of upside down room, we see the looming patriarchal dominance in its true sense and we witness the entrapped silky white surface, devoid of depth, which the woman must carry constantly: the burden of her virginity on her bridal gown. (2007: 76)



Imagem 4: Raeda Saadeh, *A Wreath* (2000)

Na minha leitura, esta performance reflete a vida da artista como uma palestina que vive no que é considerado hoje Israel. A sua casa está virada de pernas para o

ar, simbolizando a sua vida; um lar dentro de Israel é uma noção de casa muito complexa. Apesar de a casa palestina estar dentro de Israel, e por isso com tudo fora do lugar, mantem as tradições da sociedade palestina relacionadas com a virgindade e a pureza, especialmente na noite de núpcias, simbolizadas pela cor branca e a forma recetiva das luvas – metáforas de vagina – que, ao mesmo tempo, são mãos a implorar. A parede oposta está cheia de símbolos fálicos – as gravatas – e não é exigido do homem nenhuma (suposta) pureza; ao contrário da cor branca das luvas, as gravatas são de muitas cores.

Neste trabalho, Raeda Saadeh não só desafia a noção de casa, mas também as restrições sociais e a ideia dominante de casamento e da virgindade obrigatória. De facto desafia todas as ideias fixas, desnaturalizando-as recorrendo à estratégia aparentemente simples da deslocação dos objetos dos seus lugares habituais, como explica a própria artista:

By enacting an unexpected change on a certain familiar place or object (one that appears natural to others) I attempt to undermine the preexisting concepts and relationships to that place or object. These concepts and relationships may have already been turned upside down, so that undermining them once again is like restoring them to their original form. The change can also be seen as an attempt to rebel against their predetermined order. (Saadeh, 2000)

Neste trabalho, Raeda Saadeh convida as pessoas literalmente a experienciar a obra: qualquer pessoa que entra na casa, incluindo os homens, é obrigada a calçar as luvas de senhora: “the men had very strong responses – more than the women. I had forced them to be on my side, to think in another way.” (Saadeh *apud* Victoria Brittain, 2012:12). Assim, estando dentro de casa, Raeda Saadeh convida as pessoas a entrar, ultrapassando as fronteiras da sociedade palestina, que considera o quarto do casal um lugar restrito. Raeda Saadeh convida as pessoas a experimentarem a luva branca que as mulheres são obrigadas a usar simbolicamente. As pessoas entram na casa transtornada, contra todos os conceitos lógicos, é uma casa palestina dentro do estado da Israel, o qual não permite a entrada de outras pessoas palestinas, como a artista explica. Os

outros não têm o privilégio que o específico exílio da artista oferece; o privilégio de estar em casa, como afirma,

comparando a minha situação com outras pessoas na Cisjordânia, Faixa de Gaza, a minha é excelente. Eu posso ir a Ramallah com o meu documento de identidade israelita, mas os meus amigos de Ramallah nunca podem vir cá a Jerusalém. Por além disso há muitos outros privilégios para a população de 1948. (entrevista por skype, 2 de Março de 2013)

Com a arte se atravessa as fronteiras geográficas políticas impostas nos territórios. Nesta instalação/performance, a artista leva o seu pequeno apartamento para Ramallah, e convida as pessoas a entrar na sua casa imaginária, especialmente porque não podem ultrapassar a fronteira israelita e entrar na sua casa real. A artista, por sua vez, também não pode entrar em muitos países árabes por causa do seu passaporte israelita:

Há muitos países onde participo em exposições, mas não me é permitido entrar por causa dos meus documentos israelitas. Considero isto mais um castigo para nós (...) mas as minhas obras entram e participam. (entrevista por skype, 2 de Março de 2013)

Como afirma Raeda Saadeh, ela é castigada, é discriminada dentro de Israel por ser palestiniana, e no mundo árabe, porque é considerada israelita. Vê-se assim obrigada a estar na fronteira, e na complexidade de estar exilada em casa. Apesar de tudo, a artista resiste a este exílio. Quando lhe perguntei se se sente exilada em casa, respondeu-me: “Não, porque decidi não sentir.” A artista resiste a ser definida como exilada-em-casa, e através da sua arte ultrapassa as fronteiras e vai onde quiser com a sua arte. A arte resiste aos documentos, resiste à política e resiste às fronteiras. Com sua arte, Raeda Saadeh leva a casa para fora das fronteiras.

Traduzir a fronteira

Muna Hatoum é descendente de uma família palestiniana exilada no Líbano, e foi re-exilada para Londres depois da guerra civil. Mona Hatoum sofre então um estado de duplo exílio: um exílio vivido e um exílio herdado. Estava de visita em

Londres quando rebentou a guerra civil no Líbano, em 1975, e foi impedida de voltar. Mona Hatoum decidiu assim aproveitar o seu novo exílio em Londres e estudar arte – algo que não tinha sido possível no Líbano, porque o pai não a apoiava. Foi o exílio que lhe permitiu estudar arte. (Archer, 1997)

A história do seu exílio e do exílio original da família dela é contada pela mãe na obra – já mencionada no capítulo 1948 – *Measures of Distance* (1988), através das cartas enviadas para a filha:

And I am not just talking about the land and property we left behind, but with that our identity and our sense of pride in who we are went out the window... Yes of course this must have affected you as well, because being born in exile in a country which does not want you is not fun at all.⁷⁰

Ao longo desta obra, percebemos que há várias fronteiras impostas sobre o corpo da mãe: o controlo da sociedade patriarcal, bem como as fronteiras coloniais da ocupação. As fronteiras à volta do corpo da mãe são criadas, por um lado, pela figura patriarcal representada pelo marido, que as considera o seu próprio território; por outro lado, a mãe explica que já não vai até aos correios nem mesmo vai a casa da tia, ali perto, do outro lado da rua, com medo dos rockets, algo que mostra que também há fronteiras criadas pela ocupação, que também não lhe permitem estar na Palestina, nem estar com a filha. No entanto, através desta narrativa de vida contada nas vozes de mãe e filha, as duas mulheres conseguem ultrapassar as fronteiras impostas sobre os seus corpos. O corpo da mãe aparece nu nesta obra contra a vontade do pai. A obra resiste ainda às fronteiras geográficas do exílio através de um simbólico encontro íntimo realizado entre mãe e filha.

Este encontro não só é realizado através das cartas “viajantes” mas também através da tradução para inglês feita por Mona Hatoum das cartas em árabe enviadas pela mãe, o que Morra (94: 2007) descreve como: “a daughter’s translation of her mother’s tongue”. Segundo Morra,

⁷⁰ Veja-se as hiperligações no capítulo 1948: <https://www.youtube.com/watch?v=ZMAU2SfkXD0> e <https://www.youtube.com/watch?v=PQGnFbzsrg>

The daughter reads the letters in a different language to the one in which they were written. She translates them and brings to the foreground the intimacy of translation, the intimacy of surrendering to the translation of one's mother's tongue and text, and one's own mother tongue, and then speaking it in translation. This, to my mind, is what Spivak is referring to as the surrendering of the 'self' to the place of the 'other' within translation; it is a measure of time, history, memory and experience. The proximity and distance of translation is the site within which the self and other meet personally, psychically and communally. (2007: 98)

Através da própria tradução, a filha cria intimidade com as palavras da mãe e, assim, com a própria mãe. Para além deste ato de tradução existe um outro: o corpo é “traduzido” no texto que lhe é adicionado num véu transparente que lhe é sobreposto, e que simultaneamente esconde e deixa ver o corpo da mãe. Através da tradução da língua e do corpo, a artista ultrapassa as fronteiras do exílio, criando uma intimidade com a mãe e com a sua herança matrilinear. Este exílio da filha não é apenas psicológico e geográfico, mas também é linguístico. Esta distância e intimidade que aparecem neste trabalho representam, segundo Morra, “both the bridging of the borders and boundaries between daughter and mother, and the recognition of the necessity of a gap between them” (*idem*). Esta fronteira é ultrapassada e ao mesmo tempo é mantida através da tradução da carta da mãe. No seu estudo desta obra e da obra de Chantal Akerman *News from Home* (1976), Morra afirma que,

By translating their mothers' words, reading and speaking them in a language which is neither theirs nor their mothers' tongue, the daughters highlight the necessity of translation in autoethnographic and accented visual practices as a means of momentarily bridging and representing distance, separation, absence and the gaps of exile, polylingualism, longing and desire. (2007: 96)

Isto é o que Morra designa como, “The translation of one's mother's tongue as an act of intimate distance.” (2007: 101) Tanto o distanciamento como o encontro entre a mãe e a filha são realizados através da tradução da língua, do exílio e do

corpo. A relação entre a mãe e a filha e os seus encontros fica assim no tal território de fronteira que tenho vindo a explorar.

Mona Hatoum utiliza o corpo nas suas obras de arte muito frequentemente como lugar da criação mas também como um sítio para exercer políticas e reclamar direitos. O exílio tem influenciado esta escolha da centralidade do corpo na criação, feita por muitas artistas palestinianas. Foi, segundo Fada (2007), uma escolha influenciada pela tradição da arte feminista nos seus países de exílio, especialmente nos Estados Unidos e na Europa. É o caso de Mona Hatoum, que se envolveu com grupos feministas quando estava a estudar em Slade (Archer, 1997). O público ocidental destas artistas foi recetivo a esta utilização do corpo feminino na arte. Agora, cada vez mais, o público palestiniano também o é, como resultado da influência das artistas especialmente exiladas que começaram a expor na Palestina.

O corpo exilado aparece em várias obras de Mona Hatoum para além desta, como já referi. Na sua obra *Recollection* (1995) – imagem nº5 – utilizou bocados do seu cabelo recolhido da banheira e da escova ao longo de anos, enrolou-os em pequenas bolas e espalhou pelo chão.

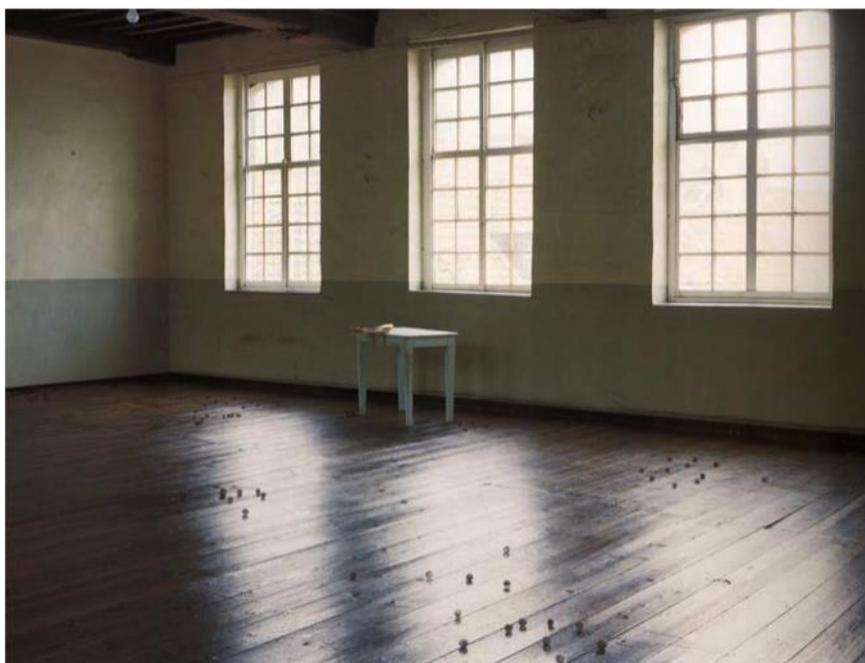


Imagem 5: Mona Hatoum, *Recollection* (1995)

A utilização de cabelo também é significativa. Por onde quer que for que andemos, estamos sempre a largar pelos, estamos sempre a espalhar o nosso corpo pelos diferentes lugares geográficos e exílios por onde passamos. Segundo Catherine de Zegher (1997: 96), “ In making isolated parts of her own body the object of displacement, Mona Hatoum substitutes the missing subject/object with ‘mnemonic traces’ in space”.

Quem visita a exposição tem que andar no meio dos cabelos, no seu espaço. Esta obra levanta as seguintes questões: de quem é este espaço? Será que os bocados do corpo estão no território do espetador ou espetadora da arte? Ou será que estes estão a invadir o seu espaço e a esmagar os bocados espalhados do corpo? A artista aqui apaga as fronteiras do espaço: o espaço da galeria, o espaço da peça, e o espaço físico entre o corpo de quem visiona esta peça e os próprios bocados do corpo de Mona Hatoum. Nas duas obras de Mona Hatoum aqui referidas, a artista apaga as fronteiras entre o corpo exilado e a casa, fazendo uma outra tradução do exílio na fronteira.

Romper a fronteira com raiva

Sempre que fala com o público e onde for que esteja, é desta forma que Rafeef Ziadah se apresenta: "a refugee from Occupied Palestine, soon to be Free Palestine." Declarando-se exilada, ela está ao mesmo tempo a resistir à eternidade deste mesmo estado. Enquanto afirma ser uma palestiniana refugiada exilada, assegura que esse seu exílio é temporário. Rafeef Ziadah representa a vida do povo palestiniano exilado; uma constante viagem, uma vida que “acontece” sobretudo na fronteira,

it feels like I have lived everywhere, the typical life of a stateless Palestinian: Lebanon, Tunisia, Cyprus, and Greece. I did my master's in the United States, my PhD studies in Canada, and now I teach in London. I have stood in too many visa lines and met too many people in airport immigration cells. This is the simplest way to put it (*apud Azem, 2012*)

Esta sua vida como palestiniana sem terra fez com que ela ganhasse as cores de todos os países onde esteve, ficando “uma mulher árabe de cor”, que vem em todas as tonalidades. Apanhar o sol da fronteira resultou em que a narradora do poema,

já mencionado no capítulo 1948, “All Shades of Anger,” ficasse de todas as tonalidades da raiva:

I am an Arab woman of color and we come in all shades of anger
All my grandfather ever wanted to do
was wake up at dawn and watch my grandmother kneel and pray
in a village hidden between Yaffa and Haifa
my mother was born under an olive tree
on a soil they say is no longer mine
but I will cross their barriers, their check points
their damn apartheid walls and return to my homeland
I am an Arab woman of color and we come in all shades of anger
And did you hear my sister screaming yesterday
as she gave birth at a check point
with Israeli soldiers looking between her legs
for their next demographic threat
called her baby girl “Jenin”.
And did you hear Amneh Mona screaming
behind their prison bars as they tear gassed her cell
“We’re returning to Falestine!”
<http://www.youtube.com/watch?v=m2vFJE93LTI>

A poeta narra a história do exílio da família desde o início: busca a história da pequena vila que está entre Jafa e Haifa, busca a imagem da avó a dar à luz debaixo de uma oliveira, que é o símbolo da Palestina. A oliveira e a terra onde a mãe nasceu jamais serão da narradora do poema, ou assim o dizem: “they say is no longer mine”. Parece que a poeta não se preocupa muito com o que dizem, nem com as fronteiras reais ou imaginárias que a ocupação israelita implementa. “But”, diz ela, suspendendo assim essas fronteiras: “I will cross their barriers, their check points, their damn apartheid walls and return to my homeland.” A mulher palestina de cor volta à palestina e recusa-se a reconhecer as várias fronteiras impostas ao seu corpo.

Quando o corpo é impedido de ultrapassar as fronteiras, o corpo dá luz nas fronteiras e às fronteiras – como diz o poema de Suheir Hammad citado acima. Neste caso, as fronteiras, que são impostas para intimidar a mulher palestina de

cor, renascer com a sua raiva, tornando-se fronteiras de resistência. O grito da mulher palestina de cor que dá à luz nas fronteiras assusta o inimigo, como o assusta o seu corpo de onde sai o que ele considera “uma ameaça demográfica.” Esta ameaça nasce na forma de uma mulher palestina resistente e com raiva, especialmente porque o nome dela é Jenin.⁷¹ As fronteiras impostas pela ocupação israelita, que aprisiona a mulher palestina de cor, são quebradas com a sua raiva, com uma única frase: “We’re returning to Falestine!”⁷² E com um clique online, Rafeef Ziadah também rompe as fronteiras:

The industry itself is shifting under the feet of those who control it, mostly because of technology. I can't travel to Palestine: Israel won't allow Palestinian refugees to enter, much less return. But if I make a CD and put it online people can hear the entire thing over there. It has been incredible to get messages from refugee camps in Lebanon, Jordan and Palestine talking about the poems (apud Mohamed, 2010)

A poeta ultrapassa as fronteiras da prisão, do Muro do apartheid, dos checkpoints, e ultrapassa as fronteiras do exílio. Com a sua arte e os seus poemas disponíveis *on-line* para qualquer pessoa com raiva, Rafeef Ziadah ultrapassa até as fronteiras do exílio onde reside. A fronteira é rompida pela raiva e um dia, em breve, pelo regresso à Palestina.

O ritmo da fronteira afro-palestianas

Tal como Raeda Saadeh estudada neste capítulo, o dueto Arapyat e a cantora Sabreena da Witch são dos territórios ocupados em 1948: têm documentos israelitas, ou seja, sofrem de um “exílio interno”. Os artistas que compõem o dueto da banda Arapyat, Safaa Hathot e Nahwa Abdelal, vivem em Akka, enquanto Abir Alzinaty, conhecida por Sabreena da Witch, é oriunda da cidade de Lydd mas emigrou para os Estados Unidos. Ambas as cidades são consideradas “cidades de mistura”, onde vive uma comunidade árabe e uma comunidade judia. Depois de

⁷¹ A população de Jenin, uma cidade palestina e um campo de refugiados, que teve sempre um papel importante na resistência palestina desde 1948 e até hoje.

⁷² Palestina em árabe.

1948, a maioria da população palestina foi expulsa e substituída por uma população judia, e hoje os palestinos são uma minoria.

A população palestina que vive no que hoje é considerado Israel é discriminada, sofre demolições de casas, confiscação de terras e documentos, e vive numa espécie de favelas com condições sub-humanas, numa espécie de “campos de refugiados”, o que confirma o seu estado de exílio.

Não são apenas exilados no seu próprio país; também o acesso à história e identidade palestinas lhes é negado pelo “Estado de Israel”. Os acontecimentos políticos forçam os jovens que não viveram a *Nakba* a ter um contacto directo com sua realidade como palestinos que vivem nos territórios ocupados em 1948, como afirma a cantora Sabreena da Witch:

I was never told about what it is to be Palestinian and the second intifada put that in my face. Thirteen Palestinians inside of Israel were shot [and killed] and we realized that to have an Israeli passport does not make you any [more] special. If the Israeli army doesn't like you, you may be shot and nobody will care (*apud* Tabar, 2010)

A Intifada foi o acontecimento político que alterou completamente a vida de muitos jovens dos territórios ocupados em 1948, e os fez cantar a sua identidade e situação palestina como “exilados em casa”. Suehil Naffar, da banda DAM, narrador do documentário *Slingshot Hip Hop* (2008), diz isso mesmo: “the occupation kept us physically and mentally separated from the Palestinians in the West Bank and Gaza, the intifada (the uprising) was our reality check, we began a new chapter”.

O documentário mostra a realidade das cantoras e cantores de hip-hop nas várias Palestinas, seja em Gaza, Cisjordânia ou nos territórios ocupados em 1948. São palestinos exilados, como afirma o narrador do filme: “Strangers in our own country”. O documentário é justamente sobre ultrapassar as fronteiras entre as várias Palestinas, e reencontrar-se através do ritmo do RAP, como afirma o narrador: “this story is about breaking the wall that separates us”. No filme, percebe-se que as fronteiras geográficas que separam os cantores e as cantoras são apenas imaginárias, pois são todos iguais na gaiola do exílio que todos habitam. Como afirma Sabreena da Witch, no documentário:

We're always told that the people in Gaza see us as collaborators, and that we don't give a damn about the situation, but they talked about us in their song, and said we are prisoners too; this gives me hope (*Slingshot Hip Hop*, 2008)

Como confessa Tamer de DAM, a sua situação como pessoas que partilham o espaço com o ocupante traz-lhes vergonha: “We feel ashamed we're from the 48...we still feel something missing.” Mas o documentário mostra que não são privilegiados de maneira nenhuma: todos os palestinianos sofrem a ocupação e são todos exilados, de uma forma ou de outra. Todos os cantores e as cantoras das diferentes Palestinas conhecem a música uns dos outros, e têm o sonho de se encontrarem, como afirma Mohammad Al-farra, de Gaza: “I hope to meet my brothers in 1948.” E, assim, o encontro é realizado através da música. Tamer da banda DAM conta: “when we heard our music had reached Gaza, we were shocked (...) we worry that they might say ‘look they live with Israelis’, but to hear that Palestinians outside of Israel respect us, it surprises me”.

Estas fronteiras impostas entre os palestinianos nos diferentes territórios são também confrontadas e ultrapassadas nas próprias letras da música, que fala das várias comunidades palestinianas como sendo uma só. Equeiq estuda a Banda DAM como um exemplo desta questão no RAP palestiniano:

Through the employment of the first person pronouns “my” and “us” in “my land”, “my homeland” and “my loved ones”, DAM suggests that the borders and the different documents that separate Palestinians from their land and from each other remain virtual. For these rappers, the occupation of the land is not confined to the territories of the West Bank and Gaza only, but also includes the territories of the Green line. In light of this, using the first-person pronoun becomes a linguistic tool to symbolically reappropriate Palestinian ownership of the land (2010: 58).

A ideia de uma nação palestiniana é afirmada na música que desrespeita a fronteira física imposta pela ocupação, afirmando a realidade da nação, como afirma Equeiq: “For Dam nationhood overpowers the state” (2010: 59). Apesar de a terra palestiniana estar dividida em pedaços, é cantada num ritmo só.

O hip-hop palestino criou um diálogo entre os jovens palestinos de todas as classes, todos os sexos, e todas as Palestinas numa altura em que este diálogo tinha sido interrompido entre as diversas facções políticas nacionalistas; estabeleceu também um diálogo entre os homens e as mulheres rappers. O hip-hop palestino é um projeto que reúne todas as categorias e lugares, pois, apesar da distância política e, por vezes, geográfica, as pessoas envolvidas no hip-hop conseguiram juntar-se e realizar projetos em conjunto, desde músicas a concertos.⁷³ Várias bandas palestinas de hip-hop, de Gaza, da Cisjordânia, dos territórios de 1948 e do exílio palestino na Europa, ultrapassaram as fronteiras e juntaram-se para fazer um concerto em Ramallah, depois de muito lutar por uma autorização para o fazer. Por outro lado, as novas redes sociais e redes de comunicação permitem agora um diálogo entre estes músicos que seria impossível ainda há poucos anos.

Esta facilidade nas comunicações favorece o estímulo e apoio mútuos, particularmente importante para as jovens mulheres. No final do documentário *Slingshot Hip Hop* (2008) ouvimos Safaa, da banda Arapyat, a falar com um cantor de Gaza: “Encourage others to do it, and girls too”. Para ela, não é apenas importante ultrapassar as fronteiras impostas pela ocupação e cantar, mas também superar aquelas impostas sobre os corpos das mulheres palestinas, como afirma na sua música, cantada com a banda DAM, a “liberdade é feminina”:

The Arabic woman's life is written
What should she do, where should she go, it's all written
She's like a wounded bird in the sky
Scared to land because of the hunters
Imprisoned in her own house, thirsty for freedom⁷⁴

Nestes versos, é denunciada a tradição do “destino marcado” das mulheres árabes, decidido pela sociedade patriarcal e pela regulamentação dos seus corpos. Safaa

⁷³ Por exemplo, a banda DAM, que se situa nos territórios ocupados em 1948, compôs uma música com Shadia Mansour, uma cantora hip-hop palestina de Londres, para além dos seus projetos com as cantoras que estudo aqui. Realizaram também projetos com cantores de Gaza.

⁷⁴ A tradução da música para inglês pode encontrar-se no site da banda DAM: <http://www.damrap.com/album/al-huriye-unta-freedom-my-sisters/71>

desmonta e inverte os significados de “bird” e “sky”, uma forte imagem convencional de liberdade: no poema, estar “em casa” na Palestina é ser um pássaro no céu, que acaba por ser o oposto do estado de liberdade, já que o pássaro está ferido e não pode pousar num território povoado por caçadores. Esta “mulher árabe” está paradoxalmente aprisionada nos tradicionais significantes de liberdade, e a “casa” – tradicional significante de refúgio e conforto – provoca a sede de liberdade que só fora de casa poderá ser saciada.

A canção a “Intifada da Bruxa” de Sabreena da Witch também recusa a fronteira, como se ouve na peça: “A Intifada da bruxa é quebrar todas as barreiras”. Todas as fronteiras, sejam elas geográficas, físicas ou conceptuais, são recusadas pela cantora:

I don't believe in boxes; if Palestine was not under occupation, I probably wouldn't be talking about it. It has nothing to do with me being Palestinian, but more with me feeling that this is wrong — the way Israel is [behaving] is just not OK. (*apud* Tabar, 2010)

O *hip-hop* palestino em si é algo que recusa as fronteiras. O *hip-hop* em geral é um género conhecido como afro-americano, e no mundo árabe é associado ao ocidente. No entanto, a realidade da população palestina nos territórios ocupados em 1948 é muito parecida com a realidade dos bairros negros nos Estados Unidos, como afirma Sabreena da Witch:

I live now in Baltimore and if you go to Biltmore it's really easy to see the differences between white neighborhoods and black neighborhoods, and in Lydd it's really easy to see the differences between Jewish Israeli neighborhoods and Arab neighborhoods and the Arab neighborhoods look like refugee camps inside of Israel. (*apud* Art's What's Happening, 2009)

O *hip-hop* está ligado sobretudo à cultura afro-americana, pois o *hip-hop* político é a música dos oprimidos. Ambas as comunidades palestinas e as comunidades negras vivem em condições de opressão. Através da utilização dos ícones palestinos nos *grafiti* do *hip-hop* e da utilização da língua árabe, de citações de

poetas árabes, extratos de canções árabes antigas, ou extratos de discurso políticos árabes revolucionários, fundidos nas próprias músicas, o hip-hop palestino afirma o seu palestinianismo. O hip-hop palestino leva assim o discurso “negro” do hip-hop a navegar em territórios palestinos, sem perder a sua “blackness”, sem perder a sua localização palestina. O hip-hop palestino é em género afro-palestino que ultrapassa a fronteira com o ritmo.

A fronteira desfigura um corpo

O romance *Antes que a rainha adormeça* (2011), de Huzama Habayeb, também já referido noutra secção desse trabalho, é um romance sobre o exílio e sobre a vida na fronteira imaginária entre Palestina e o exílio. Apesar de a Palestina não aparecer como um lugar no texto, a Palestina domina o romance. Logo nas primeiras páginas a protagonista Jihad fala do novo exílio da filha Malika, como se o exílio fosse um estado hereditário, o destino obrigatório para qualquer pessoa palestina.

Será que cada partida funciona como preparação para a seguinte? Será que uma partida de curta duração é um treino para podermos aguentar uma mais longa? Ou será que ficamos especialistas em partir como já somos especialistas em viver em cidades que não são nossas, e em países que nos expõem sempre que se chateiam conosco? (2011: 12)

O romance tem lugar no Kuwait, na Jordânia e, por fim, nos Emirados Árabes Unidos, mas na verdade tinha começado muitos anos antes, quando o povo palestino exilado partiu da Palestina pela primeira vez em 1948, e desde então se tornou num povo especializado em partir. Todos estes lugares, e apesar das boas condições que têm, foram de uma forma ou outra um campo de refugiados construído por famílias palestinas. O campo de refugiados, verdadeiro ou imaginário, é o lugar mais parecido com a casa/Palestina. Como afirma a narradora, a vida no Kuwait, onde a maior parte do romance teve lugar, é mesmo uma vida de campo de refugiados:

Os familiares que deixamos nos campos de refugiados censuravam-nos e tinham inveja de nós, mas ao contrário do que pensavam, a nossa vida num

país de petróleo como o Kuwait não tinha feito de nós kuwaitianos. Na verdade foi a continuação de uma vida que poderia ter acontecido nos campos de refugiados. Uma vida diaspórica com poucos melhoramentos e suplementos. Vivíamos num prédio lotado com pessoas e sentimentos contraditórios e conflituosos por causa do pouco espaço existente na zona de *Naqra*. Esta zona era uma área residencial que se tornou algo parecido com os campos de refugiados dos palestinianos, tinha características de ghetto. Os apartamentos estreitos e repletos, que têm as características dos campos de refugiados, não eram adequados para as famílias kuwaitianas, apesar da sua limitada capacidade de reprodução humana em comparação com a enorme capacidade dos palestinianos. (2011:153)

Viver na zona de *Naqra* no exílio do Kuwait, é viver na fronteira. A comunidade Palestiniana, apesar de estar num “país do petróleo”, vive numa espécie de campo de refugiados palestiniano. É curioso que aqui a fronteira não é entre o país de exílio e a Palestina, mas sim entre o Kuwait e os campos de refugiados, com os quais é feita a comparação. O campo de refugiados para a protagonista deste romance é a única imagem que tem da Palestina. A *Naqra* resulta assim numa zona de fronteira vizinha aos campos onde uma comunidade palestiniana imaginada é construída. Esta imagem desconstrói-se sobretudo através do corpo: os corpos nesta comunidade imaginada de *Naqra* são corpos parecidos, como quem diz, são todos corpos palestinianos, como afirma a protagonista:

A carne humana de cada um bate com a carne do outro, mas nós não receamos os nossos corpos nus ou seminus. Não nos preocupamos com as partes que escapam de nós, ao menos não nos cobrimos totalmente e não procuramos esconder a carne que cresce ultrapassando o pouco espaço de privacidade que temos. Despimo-nos e vestimo-nos sem a mínima reserva e sem nos escondermos dos olhos dos outros. Talvez o nosso princípio fosse que as nossas carnes que cresceram tão próximas são muito parecidas. (2011: 167)

A proximidade dos corpos, e a falta de privacidade no espaço densamente ocupado aproxima esta comunidade, que se torna numa espécie de família palestiniana. Ao longo de várias páginas, descreve a protagonista, numa imagem esplêndida, as

várias imagens e episódios de nudismo ou seminudismo do seu bairro palestino no exílio:

O meu pai anda por casa de cuecas brancas com algumas manchas azuis do sabão azul. Abu-Mo'aaz⁷⁵ abre a porta aos miúdos e às miúdas do bairro – que as mães mandam para pedir emprestada a panela grande de Um-Mo'aaz – de calças de pijama e camisa interior branca, cujo tecido de algodão ficou puído, e quase desapareceu de tantas barrelas. Enquanto o nosso vizinho Abu-Hussam se senta na varanda com calções interiores às bolinhas, a fumar um cachimbo (...) Um-Hussam abre a porta da nossa casa e despe o vestido – confiante na segurança da nossa casa para conter o seu corpo nu – e pede à minha mãe que lhe empreste o sutiã preto, que levanta os seios, para vestir no casamento do primo do marido. Entretanto, Bashar – o filho mais pequeno de Mahdia – invade a nossa casa, todo nu, depois de ter fugido da casa dele enquanto a mãe lhe dava banho, preparando-o para o evento histórico. Até à nossa casa a distância é grande e ele vem todo nu e apela à minha mãe para o esconder do *mutaheer*.⁷⁶ O choro dele mistura-se com as nossas vozes que perguntam à mãe pelas nossas roupas perdidas. Este cenário de muita carne que corre pela nossa casa parece uma orgia espontânea, não encenada, um cenário não ostensivo...ou não o era inteiramente (2011: 167-168).

A comunidade constrói-se e entrelaça-se com a partilha da privacidade dos corpos; o exílio faz o corpo e faz os corpos de uma comunidade. Consoante a teoria de Grosz (1994), já mencionada neste trabalho, é o espaço que constrói o corpo; neste caso, constrói também a comunidade e suas regras sociais.

Ao contrário da ficção hegemónica, todas as cenas de nudismo e sexo nesta comunidade – e são várias – não são cenas de tentação, desejo e excitação, mas são um reflexo da frustração da comunidade. Por exemplo, a vizinha Mahdeyeh descreve as relações sexuais que tem com o marido no pouco espaço que permite intimidade; admite nunca ter visto o marido completamente nu; às vezes, têm relações sexuais com a sogra a dormir no mesmo quarto e a pedir um copo de água; e mesmo, outras vezes, enquanto “ferve a roupa branca numa panela enorme no fogão pequeno. Com uma grande tenaz de madeira, Mahdeyeh continua a agitar

⁷⁵ Este e todos os nomes que aparecem neste parágrafo são de vizinhos da protagonista.

⁷⁶ Uma pessoa cuja função tradicionalmente é circuncidar os rapazes.

a roupa com uma mão, enquanto, com a outra mão, se agarra ao lavatório” (2011: 170). Apesar de toda a comunidade andar seminua, Mahdeyeh nunca viu o marido completamente nu: as fronteiras entre os corpos exilados são uma questão complexa, para não dizer surreal.

O exílio faz o corpo da protagonista deste romance, corpo esse que – como já foi mencionado – ultrapassa as fronteiras dos sexos. O nome da protagonista, “Jihad”, é um dos nomes palestinos do exílio que se davam ao filho ou filha como parte da participação na resistência palestina – como afirma a protagonista – tal como os nomes das cidades palestinas (Jenin, Yafa) ou até a própria palavra Palestina (Falastine). Enquanto estes nomes são exclusivamente femininos, o nome “Jihad” é um nome unissexo, mais escolhido normalmente para rapazes, porque está ligado à luta. Especialmente no exílio no Kuwait, talvez por ser um lugar que acolheu muitos revolucionários palestinos, o nome Jihad era comum entre a comunidade palestina. Jihad, o nome que o exílio palestino escolheu para a protagonista deste romance, foi completamente incorporado por ela e refletido no seu corpo:

Andei no meu caminho a carregar o meu nome como um fardo, a carregar um corpo desenhado a régua, como se tivesse adotado um nome masculino sem conflito, as partes redondas ficaram em linha reta, e as partes inchadas ficaram planas. (2011: 129)

Este nome do exílio deu forma ao corpo da Jihad, como se fosse o exílio que construiu o seu corpo de muitos sexos. Foram justamente as fronteiras que fizeram um corpo sem fronteiras. O corpo *in-between*, que nem é um corpo de homem nem de mulher, mas ao mesmo tempo é de ambos, é parecido com o próprio exílio da protagonista, uma vida num país rico que é muito parecida com a vida dos campos de refugiados.

Um momento marcante do romance é a viagem que a protagonista fez do Kuwait, após a Guerra do Golfo (1991), para se mudar com a filha para um novo lugar de exílio na Jordânia. Com o encerramento da fronteira, a protagonista e o seu bebé tiveram que ficar dias na fronteira, sem água nem comida. Quando

chegou a casa, o seu corpo já não era o mesmo; tinha sido reconfigurado na fronteira literalmente.

A minha avó Radia abriu a porta. Viu na frente dela uma mulher esquelética, com a roupa cheia de terra, suja, com o cabelo semi-curto atado num rabo-de-cavalo com as pontas desgrenhadas. Uma cara com as bochechas escanzeladas, e com o queixo e os dentes salientes. Os olhos para dentro e os lábios a baterem-se de um arrepio que chegava ao corpo. Esse mirrou, debaixo da roupa que tinha ficado grande de repente. (2011: 221)

Foram as fronteiras do exílio que fizeram o corpo de Jihad, desde o momento que lhe deram esse nome (Jihad), foram elas que o desfiguraram e reconfiguraram na viagem. O corpo de Jihad é um reflexo da situação de muitas mulheres palestinianas no exílio, das frustrações, dos sofrimentos, das desilusões. Na altura de desfiguração do corpo nas fronteiras entre um exílio e outro, a protagonista recorda o momento em que foi violada pelo marido e arrastada pelo chão, numa espécie de viagem dentro da sua própria “casa”. A casa que nunca tinha sido exatamente sua, tal como as diferentes casas do exílio. Nem o próprio corpo da protagonista exilada tinha sido seu; foi obrigado a obedecer à vontade do pai, do amante e do marido. Como a Palestina, este corpo palestiniano é dia a dia desfigurado pela ocupação e pelas figuras patriarcais.

Fazer amor na fronteira

Salma, a protagonista do romance *Revelação* de Leila Hourani (2009), não sabe o que quer dizer “casa”. Palestiniana de origem, viveu a sua vida em viagem de um país para outro, da Síria para o Líbano, Chipre e Rússia, para depois “regressar” à Síria, sem nunca poder voltar à Palestina. Numa viagem que demorou toda a sua infância e adolescência, a protagonista tenta pôr fim ao exílio, só para descobrir, que – como diz o poeta Darwish na epígrafe deste capítulo – o exílio se tornara a sua casa:

Em Damasco, entro na casa para a qual voltei depois de ter perdido a esperança de poder voltar à Palestina. Será que queria mesmo voltar à Palestina? Voltar à pátria? Será que queria apenas fazer a vontade ao meu pai?

(...) Será que essa coisa chamada pátria realmente significava algo para mim?
(2009: 9).

O regresso descrito através do verbo “voltar” é usado para a Palestina, a pátria de origem, mas também é usado para o primeiro lugar de exílio, Damasco. Estas questões, que a protagonista levanta, refletem a sua situação de mulher palestina exilada. Seguramente, não pertence aos países por onde passou, onde viveu desde que nasceu sem se sentir segura, e ao mesmo tempo tão-pouco pertence à Palestina, da qual só conhece as histórias contadas pelo pai. Voltando mais uma vez à teoria de Grosz (1994), os corpos e o lugar constroem-se mutuamente. No caso de Salma, o lugar não está bem definido, ela desconhece o lugar, o lar é mesmo a viagem que faz de um país para outro, a fronteira metafórica é o único lugar que conhece, Salma é uma palestina que não é, e a pergunta é: como se constroem o corpo e o lugar quando este último é eternamente temporário?

O prazer sexual que lhe traz o conforto de uma casa é parecido com as casas temporárias que a protagonista teve; é um prazer na fronteira, temporário e interrompido em qualquer momento, como conta Salma:

Enquanto a noite de Beirute estava circundada por um silêncio assustador, empenhei-me em esfregar aquela parte do meu corpo (...) esfregar foi o meu único refúgio de tudo aquilo que a minha pequena alma testemunhou e iria testemunhar na viagem do meu pai para a sua pátria de origem. E enquanto estava empenhada no meu ato de esfregar, o barulho da explosão de uma bomba fez tremer a minha cama. (2009: 77).

Em qualquer momento o conforto do lar e/ou do prazer sexual podem ser interrompidos por uma bomba de guerra, ou da vontade do pai; ambas anunciavam o início de mais uma viagem para um outro lugar de exílio. O pai é um exilado perturbado, que não consegue encontrar a casa em nenhum lugar mas nunca desiste de a procurar, mudando de um país para outro e obrigando a filha a ter o mesmo destino de eterna viajante. Salma tentava fugir do exílio inquieto do pai para o conforto do prazer sexual na masturbação ou nas relações sexuais, como afirma, por exemplo sobre uma das relações que tivera: “do mundo perturbado do

meu pai, fugi para Kostas – o meu namorado cipriota – iluminado de sol e saturado de mar. O sexo lindo e apaixonante que fiz com ele foi o único refúgio que me protegeu da vida instável do meu pai” (2009: 103). O prazer do corpo foi a sua casa temporária, uma casa que existe sem lugar definido, mas que era o único vínculo que a ligava às suas casas de fronteira, como diz:

Eu estava sempre de passagem nas relações, mas essas relações eram sempre estáveis. Essas relações foram a minha estabilidade, e eu não permitia que fossem curtas, demoravam o tempo da minha estadia na nova paragem da minha viagem. Eram um vínculo que ligava os meus pés à nova terra, mas que eu amputava no momento em que o chefe da tribo decidia partir para um novo lugar. (2009: 117)

Ao longo do romance, o prazer sexual é sempre algo ligado com a Palestina e com o seu estado de palestiniana exilada sem casa. Sempre que se fala do prazer sexual no romance, menciona-se também a guerra, o exílio, a Palestina ou a ocupação israelita. O momento de perder a virgindade não é um momento apaixonante nem um momento partilhado com alguém. É um momento de solidão de uma quase-mulher palestiniana, uma solidão que diz exílio:

Foi um desejo que a fez chegar ao lugar de sempre, mas desta vez de forma diferente. O resultado desta vez foi o sangue que ela descobriu no seu dedo depois de um esfregar violento, marcado por aquela casa assustadora onde andava sempre sozinha. (2009: 99)

Foi a casa grande e vazia do exílio, onde andava sozinha com um pai sempre ausente, que conduziu a esse momento. Foi a procura do conforto de uma casa imaginária que se encontra no prazer sexual. A tentativa de fugir do exílio também acontece no próprio corpo. A autora faz uma ligação direta entre a ocupação e o prazer sexual sempre perturbado pela ausência de um lugar. Israel não permite ter uma casa, como quem diz, não permite ter prazer, por isso a autora diz: “detesto Israel, porque me proibiu o prazer de fazer amor sem medo” (2009: 178).

Fazer amor na fronteira/não-lugar é o que perturba a protagonista ao longo do romance. No final, encontra “uma Palestina de carne e osso” (2009: 204), uma

Palestina que tem um corpo, e que está contida no seu próprio corpo: a protagonista imagina que tinha ido à Palestina. Perdida, telefona ao seu amor não palestino Khaled, que a ajuda a encontrar o caminho: “anda até cheirares um jasmim, segue o cheiro até encontrares o jasmim, vai lá encontrar a casa da tua avó” (2009: 215). E assim, no capítulo seguinte e nas últimas páginas do romance, Salma diz ao seu amor Khaled que sente que está grávida. Khaled diz que sabe, porque Salma tem um cheiro diferente, e ambos escolhem o nome de Yasmin (jasmim em árabe) para a filha que vem a caminho: “será que Yasmin vem mesmo a cheirar a Jasmim?” (2009:220), pergunta Salma, que descobre que é através deste amor feito na fronteira com o amor do exílio que encontra o lugar, encontra a Palestina, que cresce dentro do seu próprio corpo.

Movimento artístico da fronteira

Mantenho que as artistas palestianas criaram um movimento de resistência palestina através da sua criação artística. Neste caso, no entanto, não se trata apenas de um movimento que resiste à ocupação israelita, mas também de um movimento que resiste aos próprios conceitos patriarcais do discurso nacionalista. As artistas palestianas construíram uma identidade que faz dos seus corpos palestinos a sua referência identitária e da fronteira um lugar seu. Estas artistas criaram uma identidade palestina que está-sempre-em-criação.

Todas elas utilizam a arte como a sua arma de resistência e o corpo como lugar de resistência. Situado na fronteira entre o exílio e a Palestina, é ao mesmo tempo um movimento que ultrapassa as fronteiras coloniais e patriarcais. A arte das mulheres palestinas do exílio é um movimento político de resistência, que começa e termina nas fronteiras do corpo. Mantenho que as artistas palestinas criaram um movimento *feminista* de resistência.

Este movimento serve-se da globalização oferecida pelas novas tecnologias (cinema, televisão, redes da internet, redes sociais) para ultrapassar a fronteira e chegar à Palestina, e para derrubar a fronteira para quem é impedido de estar – e mesmo de entrar – na Palestina.

Chambers mostra a ligação metafórica entre a escrita e a viagem: “To write is, of course to travel (...) everywhere characterized by movement: the passage of words, the caravan of thought, the flux of the imaginary, the slippage of the

metaphor.” (1994: 10) Todas as artes envolvem movimento: pintar, filmar, escrever, dançar. A criação da arte é movimento, mas também experienciar a arte envolve movimento, como por exemplo, a leitura requer o movimento dos olhos, o mexer nas páginas, induz o fluxo do pensamento e o devaneio do imaginário num movimento entre os diálogos. Através da arte nos movemos e chegamos até a Palestina, redefinida aqui não como território, mas como uma comunidade palestina de pessoas que consomem arte e pessoas que experienciam arte, movimentam-se e chegam à Palestina.

A própria escrita deste texto levou-me muitas vezes à Palestina, e muitas vezes ao lugar de exílio que também é casa. A escrita deste texto levou-me também à fronteira, o lugar que detesto mas que, ao mesmo tempo, é o lugar onde que sinto verdadeiramente “em casa”.

Capítulo III

HISTÓRIAS-ARTÍSTICAS-DE-VIDA: ENTRE AS CUSQUICES E OS RABISCOS⁷⁷

Between what is and was 'real' and what is and was 'imagined'; between what is and was 'fiction' and what is and was 'fact'; between 'being' and 'grammar' – Palestine.

Fady Joudeh

Entre o que é, e era verdadeiro e que era imaginado; entre o que é, e era, ficção e facto; entre o ser e a gramática – Palestina. Entre o que era e é verdadeiro; imaginado; facto; ficção; saber e ser – histórias de vida das mulheres palestinianas.

Neste capítulo, tento refletir sobre as diferentes “linguagens” palestinianas para contar histórias de vida, explorando a possibilidade de contar uma história de vida artisticamente. Questiono assim, a possibilidade de rever, reescrever, reformar, reconstruir e mobilizar histórias de vida, a partir de uma perspetiva palestiniana feminista resistente à narrativa da sociedade patriarcal e à narrativa da ocupação.

A Palestina em si estava e está lá entre a imaginação e a vida real, entre a ficção e o facto, entre o ser e a gramática, como afirma Fady Joudeh (2013: 152), e assim as histórias de vida palestinianas não podem ser contadas sem essa Palestina. Utilizarei o termo “histórias-artísticas-de-vida” para falar dos objetos de arte que narram estas vidas. Estas histórias-artísticas-de-vida habitam simultaneamente o passado e o presente; o verdadeiro e imaginado; o facto e a ficção, o ser e o saber – habitam a Palestina.

As histórias de vida têm sido uma das armas de resistência do povo palestiniano.⁷⁸ Desde a ocupação da Palestina que o povo palestiniano tenta

⁷⁷ Parte deste capítulo foi publicado num artigo que tem por título “O ser das mulheres palestinianas: as histórias de vida entre as cusquices e os rabiscos”, em *Pelo fio se vai à meada. Percursos de investigação através de histórias de vida*. Org. Angélica Lima Cruz, Maria José Magalhães & Rosa Soares Nunes (Lisboa, ela por ela, 2012) 113 - 133. Gostaria de agradecer aqui às organizadoras deste volume, que sugeriram muitas das referências utilizadas neste capítulo, ajudaram nas revisões e fizeram sugestões que foram muito importantes para a versão final do artigo aí publicado e para a elaboração posterior deste capítulo.

manter uma memória coletiva que afirme a existência de uma identidade palestina própria. Tradicionalmente, a tarefa de manter a ideia da Palestina viva está ligada às mulheres, através da criação de histórias sobre a sua própria vida, as quais são, simultaneamente, a narrativa de resistência de um povo apagado e expulso da sua terra.

Observando histórias de vida, oralmente contadas por mulheres palestinas, Rosemary Sayigh (2007) notou que as narradoras recorrem a determinados elementos estéticos para as contar, tornando-as assim em algo parecido com *hikaya*, ou seja, fábula.⁷⁹ Por outro lado, os homens contam as suas histórias como *relato* de acontecimentos reais, colocando datas e informações pedidas emprestadas à narrativa nacionalista.⁸⁰

Partindo da ideia da dimensão artística das narrativas de vida orais das mulheres palestinas, tento refletir sobre as formas a que recorrem as gerações mais jovens de mulheres palestinas no exílio para contar as suas vidas *artisticamente*. Mantenho que as artistas que aqui estudo estão de uma forma ou de outra a contar as suas próprias vidas, embora seguindo as convenções da ficção ou da arte que praticam. Dito de outra forma: defendo que as suas artes refletem a sua vida enquanto mulheres palestinas do exílio.

As palestinas das gerações nascidas após *Nakba*, especialmente no exílio, utilizam os produtos artísticos como *storytelling devices* (ferramentas para contar histórias) (Hoskins, 1998). O meu argumento é que estas mulheres deram sentido às suas vidas pela resistência, através do uso do seu próprio corpo e da própria língua para o narrar: as linguagens híbridas que resultam das experiências da

⁷⁸ Na “introdução” do livro *Pelo fio se vai à meada. Percursos de investigação através de histórias de vida* Maria José Magalhães, Angélica Lima Cruz e Rosa Soares Nunes, afirmam que “O termo *histórias de vida* tem diferentes significados” (2012: 13). Defendo esta ideia ao longo deste capítulo, tentando redefinir o conceito consoante o contexto do que estou a discutir neste trabalho. A definição mais comum no contexto ocidental hegemónico é mais próxima da definição apresentada por Lawrence Watson e Barba Watson-Franke (1985) escrita nas palavras de Magalhães, Cruz & Nunes (2012: 13) como: “uma história de vida é um relato retrospectivo de uma pessoa sobre a sua vida, na forma escrita ou oral, solicitada ou suscitada por outra pessoa para contar toda a sua vida ou parte dela.” Na análise destas autoras, sob a categoria de histórias de vida são incluídas: autobiografia, narrativa oral, história oral, testemunho, e auto-etnografia, mas as autoras afirmam que “Independentemente da diversidade terminológica, esta perspectiva epistemológica integra a voz como ferramenta de emancipação” (2012:14) é essa, na minha opinião é o ponto comum em todas as definições de histórias de vida.

⁷⁹ Sayigh explica que *hikaya* em árabe é traduzida para “fable, folk tale” irei explicar este termo mais adiante neste capítulo.

⁸⁰ O trabalho de Sayigh foi realizado entre 1989 e 1992 no campo de refugiados palestino, Shatila, no Líbano.

guerra e do exílio. Simultaneamente, as autoras destas histórias são herdeiras da tradição de narrativas orais de gerações anteriores. Elas reconfiguram as suas vidas em molduras de resistência aos silenciamentos coloniais e patriarcais, resistem e existem nas suas histórias de vida.

Pergunto: será que podemos considerar objetos artísticos como ferramentas para refletir sobre histórias de vida? Haverá regras para “testemunhar vidas”? O que é que vem primeiro: as histórias ou a vida? Será que a vida passa apenas a existir no momento de ser dita, escrita ou, na verdade, *construída*? Para que serve esta anarquia na multiplicidade de formas de contar vidas? Quem é que decide se uma história de vida de uma mulher palestina é? Quem é que decide se uma mulher palestina é?

A história das histórias de vida na Palestina

Nakba não é apenas uma palavra-chave na história da Palestina: é o momento-chave na vida de todas as pessoas palestinas. Como já tinha mencionado no capítulo 1948, seja qual for a sua data de nascimento, a história de vida de qualquer pessoa palestina normalmente começa nesta data de *Nakba*: 1948. A *Nakba* não determinou só a vida de quem viveu o momento; determinou também a vida de três ou quatro gerações posteriores,⁸¹ a sua memória coletiva e a sua identidade. A *Nakba* marca o início de uma história palestina de violências e catástrofes e, ao mesmo tempo, a recusa de desaparecer (Sa’di & Abu-Lugho, 2007). Portanto, a *Nakba* é a história coletiva de vida do povo palestino.

Foi nesse ano que começou o exílio forçado, seja no espaço interno da própria Palestina, seja em outras partes do mundo. Desde a *Nakba* que as palavras se tornaram armas utilizadas por ambos os lados do conflito, que passaram a usar o “poder da narrativa” para defender os respetivos direitos à terra e à identidade e para legitimar os atos cometidos nesse combate. A narrativa sionista adotou a produção do mito de “uma terra sem povo para um povo sem terra”.⁸² A narrativa

⁸¹ Segundo Sa’di & Abu-Lugho (2007), a *Nakba* é o momento chave na classificação das gerações palestinas: a geração da *Nakba*, a geração da resistência, a geração da primeira e da segunda Intifada. Adiciono a esta lista a segunda e a terceira gerações do exílio. As várias gerações co-existiram dentro e fora da Palestina.

⁸² Este slogan foi adotado pelo movimento sionista já no século XIX; todavia, o seu significado não é claro. A interpretação mais comum diz que o movimento sionista defendia que a terra da Palestina

palestiniana sobre a *Nakba*, pelo contrário, conta a sua versão do conflito a partir das histórias de vida do seu povo, isto é, de um conjunto de narrativas pessoais, íntimas, herdadas e transmitidas sucessivamente às novas gerações palestianas, para reafirmar a existência de um povo com cultura na terra ocupada em 1948, e confirmar as meta-narrativas de exílio forçado.

Para contar a versão israelita sionista sobre o ano de 1948, as produções que recorrem às histórias de vida são escassas. As narrativas pessoais não tinham um lugar na grande narrativa moderna do novo estado que tentou construir uma imagem do “novo judeu” para substituir a imagem do “judeu de gueto”. O “novo judeu”, segundo Hain Bresheeth (2007), é um militante com armas e terra, ao contrário da imagem do judeu miserável do gueto. As histórias de vida dos Israelitas que viveram 1948 foram apagadas porque também muitas vezes negavam o mito sionista de “terra sem povo”. Uma das poucas narrativas israelitas sobre 1948 que chegaram até nós é a de Dov Yermiya, um oficial das forças da defesa de Israel que conta os acontecimentos tomando a defesa dos palestinos, contando, nomeadamente, as atrocidades cometidas pelo seu exército (Bresheeth, 2007).⁸³

A narrativa do ocupante, vencedor no terreno, foi amplamente escrita e documentada, enquanto a narrativa palestina do conflito foi esquecida, perdida ou mesmo apagada. Saleh Abdel-Jawad (2005) defende que a história do povo palestino foi apagada com o desaparecimento de documentos escritos durante a guerra. Uma guerra que foi, efetivamente, um projeto de limpeza étnica de todo um povo e dos documentos que, de alguma forma, provavam a sua *existência* e a legitimidade dos seus direitos.

Partindo da ideia de Benedict Anderson sobre a importância da palavra escrita na criação das comunidades imaginárias e a sua memória, Abdel-Jawad (2005) reflete sobre a falta da história escrita do povo palestino. Durante a *Nakba*, e especialmente nas grandes cidades da Palestina, foi destruído o

estava desabitada. Outras interpretações do slogan dizem que ele teria querido significar que as pessoas árabes que estavam na terra da Palestina não eram conscientemente um grupo nacional com história e cultura próprias. A narrativa israelita sobre 1948 afirma que não houve uma limpeza étnica e que os “poucos” árabes que lá viviam fugiram, não tendo sido expulsos.

⁸³ Apenas recentemente, alguns soldados israelitas começaram a quebrar o silêncio e a falar sobre as brutalidades cometidas: veja-se, por exemplo o site da organização Breaking the Silence: <http://www.breakingthesilence.org.il/>.

património escrito de diferentes arquivos oficiais e pessoais, arquivos de imprensa, documentos jurídicos, para além de livros pessoais e de fotografias. Por exemplo, Mustafa Dabbagh perdeu, durante a Nakba, 6000 páginas de um seu manuscrito, que demorou várias décadas a reescrever. O resultado foi uma das obras clássicas palestinianas, *A Enciclopédia Palestiniana* em 11 volumes e que foi editada pela primeira vez em 1984 (Abdel-Jawad, *idem*). Recolher ou destruir quaisquer documentos palestinianos foi uma das políticas exercidas durante a *Nakba* pelas tropas judaicas. Por outro lado, muitas pessoas destruíram os seus próprios documentos por medo.

Segundo Abdel-Jawad, a confiscação de documentos palestinianos foi uma prática comum, cujo objetivo teria sido a apropriação da herança escrita do outro, como parte de aquisição do lugar e da identidade. Os arquivos israelitas contêm todos estes documentos confiscados relacionados com 1948.

Apesar de Israel reclamar seguir o exemplo europeu de abrir arquivos entre trinta e cinquenta anos após os eventos a que se referem, neste caso o acesso é difícil, uma vez que, segundo a lei israelita, esses documentos estão abertos para a investigação de todos à exceção de quem “tem o objetivo de interferir com a segurança de Israel, a sua reputação ou imagem; ou para quem tem o objetivo de amesquinhar a liderança sionista ou israelita” (*apud* Abdel-Jawad, 2005: 52), para além de haver uma secção de arquivos relativos a “comportamentos irregulares ou abusos das forças israelitas” que é secreta. Acresce ainda que quase não existem arquivos sobre os massacres, porque as ordens militares normalmente não ordenam massacres, ordenam ações militares que colateralmente resultam em massacres. Segundo Abdel-Jawad (2005:53), “é quase impossível encontrar a caixa preta no arquivo sionista.” Como argumenta Abdel-Jawad (2005), mesmo que os arquivos oficiais israelitas fossem amplamente abertos a toda a investigação, não iríamos encontrar o lado *humano* do que aconteceu ao povo palestiniano em 1948:

Há diferenças entre uma notícia que menciona simplesmente a morte de 10 palestinianos numa das vilas – o número é silencioso – e uma outra notícia que fala da morte das mesmas 10 pessoas através de uma história que narra os sentimentos de medo, o assassinato do filho em frente da mãe e do pai, a destruição de casas, as marchas da morte, e assassinato das pessoas (descritas

como “infiltrados”) que voltaram para as suas casas por um punhado de trigo.
(2005: 53)

A reescrita da história palestina teve um momento forte quando, em 1979, Sayigh escreveu o seu livro pioneiro, *Palestinians: From Peasants to Revolutionaries*. Não apenas foi uma das primeiras pessoas que recorreram a histórias de vida para narrar a história coletiva, como também desenvolveu investigação sobre as vidas dos agricultores e agricultoras que acabaram, depois da *Nakba*, em campos de refugiados no Líbano. Sayigh incluiu assim as vidas das mulheres, que raramente eram investigadas, especialmente as mulheres do campo que, até então, só existiam na história da Palestina como “ornamento folclórico.” (Abdel-Jawad, 2006).

Na introdução da versão árabe do livro de Rosemary Sayigh, *Palestinians: From Peasants to Revolutionaries* (1980),⁸⁴ a autora declara que o seu objetivo é apresentar o lado humano e social (privado) da causa palestina. Os estudos anteriores falavam do problema de uma perspectiva internacional, jurídica, política e académica, utilizando, segundo a autora, expressões ocidentais⁸⁵ para tratar a questão. Segundo Sayigh:

Nos vinte anos após *Nakba*, as prateleiras apinharam-se com os estudos e seminários sobre o sionismo, Israel, as Nações Unidas e as grandes potências, mas eu queria saber sobre os palestinos, e quase não encontrei nada. O povo desapareceu atrás da ‘causa’. Porquê? (idem, 1980: 1)

É esta ausência que leva a que Sayigh defenda que as histórias de vida são um elemento incontornável na procura da verdade da história e da causa palestina. Terá sido esta consciência que terá estado na origem da vaga de recolhas de histórias de vida realizadas na década de 1990, especialmente, por ocasião de marcar os cinquenta anos de *Nakba*. Acresce ainda a consciência aguda de que

⁸⁴ Originalmente escrito em inglês.

⁸⁵ A autora nota que até os/as investigadores/as de língua árabe adotaram alguns expressões que não eram utilizados no mundo árabe como, “os refugiados palestinos” ou a “minoría árabe em Israel”, expressões que transmitem erradamente a ideia que os palestinos estavam apenas de passagem no seu próprio país.

muitas pessoas que testemunharam a *Nakba* estão a morrer ou a perder a memória.⁸⁶

No contexto desta vaga, também os movimentos feministas aproveitaram para elaborar histórias de vida a fim de reescrever uma história das mulheres palestinianas, que, antes disso, só apareciam na história através da história da família e, mais raramente, na história do trabalho. Isalah Jad (1998) explica que:

Por causa das particularidades dos papéis políticos das mulheres, os historiadores – e são normalmente homens – não as consideram e não as mencionam; para eles, esses papéis são ‘normais’ e ‘naturais’, que acontecem por causa das situações quotidianas na vida da mulher palestinaiana, que [na perspectiva deles] não merecem entrar na historiografia. (1998: 324)

A recolha de histórias de vida está intimamente relacionada com o movimento feminista palestiniano, que ali encontrou um método mais democrático para dar voz e visibilidade às mulheres e aos seus problemas. A maior parte dos estudos e da investigação feminista relacionados com as mulheres palestinianas, fora e dentro da Palestina, têm recorrido às histórias de vida.⁸⁷ Será então que podemos dizer que as mulheres palestinianas encontraram no ato de narrar a vida um primeiro passo para a sua emancipação? Será que encontraram nas histórias de vida uma maneira para afirmar as suas subjetividades e o seu feminismo?

⁸⁶ Abu-Lughod e Sa'di dão exemplos de como estas histórias foram contadas na rádio e televisão nacional, nos eventos culturais, em entrevistas, em projectos de história oral, em publicações, etc.

⁸⁷ Por exemplo as seguintes investigadoras, algumas palestinianas e outras não, recorreram às narrativas de vida em diferentes estudos: Ebba Augustin (1993), Faiha Abdulhadi (2006), Isalah Jad (2008), Julie Peteet (1991), Nadera Shalhoub-Kevorkian & Nahla Abdo (2006), Orayeb Najjar & Kitty Warnock (1992), Raymonda Tawil (1988) Fatma Kassem (2011). No que diz respeito às revistas sobre mulheres palestinianas, como por exemplo *The Review of Women's Studies* e *Sho'oun Al-mar'aa* (Assuntos da mulher), também se nota uma grande importância dada às histórias de vida. É significativa a existência de uma obra sobre a bibliografia de história oral das mulheres palestinianas: *Bibliography of Palestinian Oral History: With a Special Focus on Palestinian Women*, Faiha Abdulhadi (ed.), (1999), Palestine, Directorate of Gender Planning and Development.

Saber ou ser história de vida?⁸⁸

Especialmente após a *Nakba* e no exílio, manter a família coesa e manter a identidade palestina foi uma tarefa tradicionalmente confiada às mulheres. Por isso, são elas as responsáveis por assegurar a continuidade da memória palestina. A sua narrativa de vida pessoal mistura-se e entrelaça-se com a narrativa do conflito e da Palestina em geral.

As histórias de vida das mulheres palestinas são passadas de mães para filhas, e a narrativa da memória palestina é sobretudo uma herança matrilinear, como pode ser confirmado, por exemplo, na narrativa de Umm Khaled (*apud* Isabelle Humphries & Laleh Khalili, 2007: 205): “Não posso dizer que conheço toda esta história. Outros conhecem-na melhor, o que conheço, ouvi da minha avó, da minha mãe, das minhas tias e da minha sogra.”

Na literatura da nova geração nascida após a *Nakba*, especialmente no exílio, encontra-se um discurso relacionado com componentes centrais na vida das mulheres – concentrado sobretudo nos elementos da comida, fruta da palestina, ervas, pão – para falar das suas terras ancestrais (Humphries & Khalili, 2007). A memória palestina herdada contém, normalmente, elementos do “universo feminino” antes da *Nakba*, facto que comprova que são as mulheres as principais responsáveis por narrar as suas vidas e a vida do povo palestino, mantendo assim uma cultura e uma identidade palestina que o ocupante tentou apagar.

Concordo com a afirmação de Maria Holt (1996) quando diz que são as mulheres palestinas quem conseguiu manter a ideia de Palestina viva. No entanto, Holt (1996: 85) observa o seguinte: “Mulheres contando umas às outras histórias é considerado coscuvilhice, mas na realidade isto ajuda a manter viva a história oral palestina.” À habitual desconsideração das narrativas das mulheres, acresce ainda que elas são acusadas de não saber ‘a história’. Isto é, de não saber as datas, os nomes, os lugares e as estatísticas, elementos que conferem ao discurso “científico” o efeito de “verdade”. E, portanto, não são dignas de serem entrevistadas, ou convidadas a falar das suas vidas, com o argumento de que a sua ‘ignorância’ não contribui para a investigação.

⁸⁸ A ideia deste subtítulo é devedora do artigo de Rosemary Sayigh (2007) “Women’s Nakba Stories: Between Being and Knowing”, indicado na bibliografia.

Isabel Humphries & Laleh Kahlili (2007: 208) notaram que as relações de poder entre os sexos influenciavam o ato de tornar públicas as memórias das mulheres, pois nem as próprias mulheres se sentiam autorizadas para falar sobre a *Nakba*. Não só porque os valores de uma sociedade patriarcal estão presentes no discurso e na ação das mulheres, que não sentem que as suas histórias são importantes, mas também porque muitas vezes temem errar nas informações que julgam que as investigadoras querem saber. O exemplo da frase de Umm Khaled, já citada, comprova justamente isto: falando para uma investigadora, Umm Khaled nega o seu conhecimento da história, tal como o conhecimento do resto das mulheres da sua família.

Sayigh (2007) nota que as mulheres palestinianas entrevistadas na sua investigação, acima mencionadas, habitualmente, não possuíam um conceito específico de *história de vida* ou seja, é-lhes confusa a ideia de uma investigadora pedir algo que elas não entendem, porque elas não consideram a sua história de vida ‘importante’, já que em seu entender não existe uma história de vida individual e pessoal. As únicas mulheres que não hesitaram em facultar o que elas consideram ser as suas histórias de vida foram as mulheres filiadas em partidos políticos, que normalmente contam a narrativa nacional a partir das suas vidas e das suas atividades no partido. Quando se pergunta às outras mulheres sobre as suas próprias vidas, muitas vezes referem que é melhor perguntar aos homens, presumindo que as investigadoras estão à procura do tipo de informações contadas normalmente pela narrativa nacional.⁸⁹

A mesma autora notou que até poderá ser culturalmente inapropriado pedir às mulheres que contem direta e simplesmente as suas histórias de vida. O termo “história de vida” transmite o sentido específico de se tratar da história de uma pessoa em particular, na sua dimensão privada. Ou seja, é uma história de um indivíduo isolado ou de uma protagonista e as mulheres palestinianas não sentem nem vivem desta forma individualista. Por exemplo, falando das suas vidas, as mulheres utilizam normalmente o ‘nós’ em vez do ‘eu’, contando a vida da família e da comunidade em que se inserem. É tendo isto em mente que defendo que os

⁸⁹ Por exemplo, numa entrevista conduzida por Sayigh, esta investigadora relata que a nora da entrevistada interrompeu esta última quando começou a falar do seu casamento, explicando que esta não era a história que a sogra devia contar.

objetos de arte por mim aqui estudados, refletem vidas sem serem propriamente “histórias de vida”.

Na narrativa já referida, Umm Khaled afirma que não sabe narrar a história toda; a utilização da palavra ‘toda’ mostra que as mulheres estão disponíveis para falar sobre ‘uma parte’ da história. É a parte que *lhes* diz respeito, aquela que está relacionado com o seu papel na sociedade, como, por exemplo, o seu papel de mães.

O facto de encontrarmos elementos da área semântica e simbólica da cozinha na memória herdada da nova geração palestina no exílio mostra que as mulheres falam das suas vidas através dos objetos do seu quotidiano e sobre os quais, segundo elas, sabem falar melhor do que os homens. Por exemplo, Humphries & Khalili (2007) notam que as mulheres falavam das suas vidas frequentemente a partir das suas joias de noiva.⁹⁰ Antes da *Nakba*, as joias eram, para muitas mulheres, a sua única propriedade. Quando tiveram que sair das suas casas, muitas mulheres deixaram escondidas as suas joias; outras arriscaram levá-las e, se não lhes foram roubados no caminho por grupos terroristas judeus, venderam-nas para sustentar a família no exílio. Segundo Humphries & Khalili (*idem*), a perda dessas joias não é apenas uma perda material, mas reflete o simbolismo de um momento de transformação na vida das mulheres, especificamente, o casamento. O exílio marca mais um momento de transformação, que inclui a desapropriação da terra, da casa, e da sua vida pessoal nas suas terras. Assim, esses objetos e a narrativa sobre eles tecida são uma metáfora da sua vida. Defendo que, da mesma forma as artistas palestinianas que aqui estudo utilizam os seus objetos artísticos também como uma metáfora e ferramenta para falar – e reapropriar-se – das suas próprias vidas, num processo de (re)construção de identidade pessoal e coletiva.

No trabalho realizado em Kodi, na Indonésia oriental, Janet Hoskins (1998) apresenta narrativas de vida contadas através dos bens pessoais. A autora mostra como esses objetos pessoais são, de uma forma ou de outra, biográficos, e constituem um modo de falar das próprias vidas. Considerando a quem pertencem esses objetos, é possível ainda elaborar uma política sexual. Segundo Hoskins, há em Kodi alguns assuntos que são considerados tabu, nomeadamente, a política e o

⁹⁰ As jóias que a noiva recebe no momento de casar como dote.

sexo; todavia, é possível falar desses assuntos através dos objetos enquanto metáforas. Também no que diz respeito às mulheres palestianas, mantenho que é possível ter uma voz e uma vida através dos seus objetos, os quais, no dizer de Hoskins, são *storytelling devices* (ferramentas para contar vidas), conceito este já aqui referido. A autora define estas ferramentas como objetos autobiográficos utilizados na narrativa das histórias de vida, ou seja, são como a pedra angular da história da pessoa, um veículo para definir a identidade pessoal e a identidade sexual (1998: 4). Hoskins argumenta ainda que estes objetos não são inocentes, aliás estão carregados de metáforas para construir lugares e acontecimentos num certo contexto cultural.

Na sua narrativa sobre a *Nakba*, Samiha Khalil centra-se sobretudo na perda de um objeto pessoal, o seu diário: “se fosse uma mesa, uma cadeira, poderíamos substituí-las, mas *isto*, como o posso substituir? Ainda, até hoje, estou triste por tê-lo perdido, eles levaram a nossa história.” (*apud* Abu-Hashhash, 2006: 393) Os detalhes da narrativa da vida dela antes da *Nakba* estão nesse diário. A história está toda dentro deste objeto, que também é criado por ela e contém vidas por ela narradas.

As mulheres palestianas da geração da *Nakba* e das gerações posteriores utilizaram também objetos artesanais criados para narrar não só as suas histórias mas também a história da Palestina. Um bom exemplo encontra-se na produção dos *Thawb*,⁹¹ os vestidos tradicionais palestinos, de produção exclusivamente feminina. Cada vila e cidade palestina tem o seu *Thawb*, com as suas próprias cores, desenhos e bordados. Nas palavras de uma colecionadora destes vestidos (*apud* Jenka Soderberg, 2007), “cada mulher escreve a história da sua vila com os bordados — as coisas que a rodeiam e a sua forma de pensar”. Estes vestidos desmentem o mito sionista de uma “terra sem povo”, mostrando que havia um povo com terras, comunidades e cultura popular própria. Os vestidos também falam especificamente da situação das mulheres, e até dos seus desejos. Por exemplo, as noivas de Beer Saba têm vestidos vermelhos; passam a ser azuis caso sejam viúvas. Todavia, se uma viúva quiser casar outra vez, adiciona algum

⁹¹ Trata-se de um vestido ou túnica tradicional longo, normalmente com mangas compridas e bordados específicos, consoante a cidade ou vila.

vermelho ao bordado do seu vestido azul.⁹² Estes objetos, sejam eles um vestido ou uma mera peça de pano, são ferramentas que relatam vidas: nas cores dos bordados podemos ler testemunhos de momentos significativos de vidas concretas.

Segundo Plummer (2001), a maneira de contar a vida ao longo da história mudou drasticamente, desde os desenhos, passando pela tradição de narrativas orais, até à imprensa. Assim, aquilo que é considerado 'história de vida' foi mudando ao longo do tempo conforme o contexto histórico, geográfico e cultural. Plummer relembra-nos que as vidas na Idade da Pedra foram desenhadas nas paredes, e que o conhecimento que temos das vidas em várias épocas históricas, mesmo sendo limitado, nos foi transmitido através destas *artes*. E aqui surge a pergunta: o que são estes desenhos? São meras *artes* ou são meras *histórias de vida*? Ou será que são possíveis histórias-artísticas-de-vidas? Se nós podemos considerar esses desenhos como histórias de vida, será que podemos considerar as obras de arte que aqui estudo como também algo próximo a histórias de vida?

As mulheres utilizam outra linguagem para contar as suas histórias, pois as suas memórias são construídas de uma forma diferente das convenções narrativas masculinas. Contar o corpo é central na narrativa do(s) conflito(s) na história de vida das mulheres palestinianas. Fatma Kassem (2011) nota que as mulheres utilizam expressões próprias para descrever a ocupação de 1948. Diferentemente dos homens, que adotam o discurso político coletivo e os vocabulários comuns nos média como por exemplo, “no dia da ocupação israelita”, as mulheres escolhem termos como “quando Israel entrou” ou “quando Israel nos levou”, algo que é parecido com a expressão utilizado na linguagem coloquial palestiniana para descrever o momento de penetração sexual no dia do casamento: “o noivo entrou na noiva na ‘noite da entrada’”.⁹³

Esta articulação entre o narrar da ‘entrada’ do colonialista e a sexualidade evidencia-se pelo facto de a memória das mulheres ser também a memória do seu

⁹² Teresa Cunha dá exemplos análogos, que encontra entre mulheres de Moçambique e de Timor Leste, que narram as suas histórias através dos panos: “Apesar de muitas mulheres em Moçambique e em Timor-Leste terem sido desarmadas das suas palavras, mandadas calar através do esquecimento forçado das suas línguas maternas e da imposição da língua portuguesa, elas resistiram inscrevendo as suas palavras em canções, nos panos com que se cobrem e cobrem as suas famílias, nas estórias que insistem em contar às gerações que as sucedem.” (2007: 6).

⁹³ Segundo a tradição palestiniana, a noiva tem de ser virgem até essa noite, e quando o noivo “tira a sua virgindade” é utilizado o termo “o noivo levou a noiva”.

corpo: os eventos históricos da palestina estão ligados ao histórico do próprio corpo; não se referem aos acontecimentos históricos por datas mas utilizando momentos importantes na história do seu corpo, como exprime uma mulher anónima em entrevista: “estava ainda virgem quando os judeus entraram.” (*apud* Kassem, 2007: 121). Há uma ligação entre a ocupação da terra e a ocupação do seu próprio corpo, que é manifesta na linguagem utilizada para narrar.

Para explicar a diferença na forma como as histórias de vida são contadas por homens ou por mulheres palestinianas, Sayigh (2007) utiliza a distinção de E. Valentine Daniel entre *history* (história) e *heritage* (herança).⁹⁴ Na opinião de Daniel, a história é normalmente construída em eventos, exige provas documentais e arqueológicas para se auto-validar, é cronológica, epistémica, e separa o objeto do sujeito. Por outro lado, a herança é ontológica mais do que epistémica; é uma maneira de “ser” no mundo mais do que “saber” o mundo, e, habitualmente, assume a forma de ritual ou mito, não tem início nem fim; está aberto ao futuro, é um sinal de possibilidade que não precisa de atualização para ser real (*apud* Sayigh, 2007: 137).

Segundo Sayigh, as mulheres palestinianas – e de outras culturas – transmitem as suas histórias no paradigma de herança, ou seja, as mulheres narram o passado através da descrição das paisagens, das habitações, das vilas, dos vizinhos, do trabalho, das celebrações, da comida e de outros momentos marcantes para a vida da família e da comunidade, bem como de objetos do quotidiano. Transmitem as suas histórias através da música, da preparação da comida e de remédios caseiros tradicionais, e servindo-se de linguagem coloquial. Sayigh distingue ainda histórias de vida contadas por homens e contadas por mulheres quanto à forma e ao estilo: as mulheres contam as suas histórias como *hikaya*.

Sayigh recorreu ao livro de Ibrahim Muhawi e Sharif Kanaana (1989) *Speak, Bird, Speak Again: A Book of Palestinian Folk Tales*, para definir este conceito de “Fábula”. É considerado um livro importante de recolha de contos palestinianos, onde foram recolhidos entre 1978 e 1980. Segundo os autores, “*hikaye* or *xurrafiyye*” é uma espécie de “folktale”, “Märchen”, “wonder tale” ou “fairy tale”, e explicam que:

⁹⁴ Daniel utiliza estes conceitos no contexto do relato dos conflitos violentos entre cingaleses e tâmeis no Sri Lanca.

The Arabic terms, however, provide us with helpful clues. The first, *hikaye* (which, correctly translated, means "tale"), is derived from a root that means not only "to narrate" but also "to imitate (artistically)." Hence the designation *hikaye* puts the emphasis on the mimetic, or artistic, aspect of narration, whereas *xurrafiyye* (properly translated, "fabula") is derived from a root stressing its "fabulous," or "fictitious," aspect. (The term *xurrafiyye*, we must note, is the more inclusive of the two, for it is also used to refer not only to folktales but to other types of fictional oral narrative as well.) (1989: 1)

Hikaye e *xurrafiyye* são consideradas pela comunidade como *Kizib* (literalmente "mentiras"), ou seja são ficção. São ainda designadas por *hikayat 'ajayiz* (contos de velhas). Segundo os autores estas designações, "has major implications for our understanding of this genre, for it clearly indicates that society considers the telling of these tales to be a woman's art form." (1989: 2) Entre as dezassete pessoas que Muhawi e Kanaana (1989) abordaram para recolher as fábulas apenas três são homens; por isso contar fábulas é considerado "coisa de mulheres".

Paralelamente, as mulheres narram as suas vidas reais como conto ou fábula, utilizando o *suspense* e os finais felizes, injetando humor e diferentes tons de voz e utilizando elementos estéticos para ajudar a memória e captar a atenção do público. Dito de outro modo: a história de vida torna-se também numa *fábula de vida*, entrelaçando a história com a ficção.

Do mesmo modo, Ken Plummer (2001) tenta explicar a 'história' da história de vida, dizendo que, ao longo de toda a história da humanidade, contar histórias de vida tem sido uma tradição oral, passada de geração em geração, devidamente modificada e reconstruída, alimentando os grandes mitos. Esta ligação que Plummer faz entre a história de vida e o mito é interessante, na medida em que o autor sugere que os mitos emergiram do que teriam sido, originalmente, 'histórias de vida'. Qual é então a linha que separa o mito da história de vida? Quando é que podemos decidir que uma história de vida se transformou num mito ou que um certo mito se baseou numa história de vida, com a sua componente de experiência empírica?

Estou de acordo com Sayigh quando diz que as histórias de vida contadas por mulheres palestianas não são, habitualmente construídas seguindo a cronologia dos eventos, que não mencionam as datas, que as mulheres não são representadas como protagonistas nas suas histórias e que são contadas como um conto com os elementos estéticos próprios de uma fábula. Para as mulheres palestianas, a narrativa das suas vidas não é apenas uma maneira de *saber/conhecer* o mundo; é também uma maneira de *ser* no mundo.⁹⁵

Saiygh recolheu histórias de vida de mulheres palestianas entre 1989 e 1992, nos campos de refugiados do Líbano, e observou que, com a mudança geracional e de localidade de origem, as narrativas combinam a herança e a história. Nesta medida, as narrativas de mulheres são mais completas do que as dos homens, já que incluem os dois paradigmas: o da herança e o da história. Poderá isto querer dizer que as histórias de vida, bem como a maneira de as contar e até a maneira como são recebidas nas comunidades que as ouvem, é algo móvel e sempre em transformação?

Possíveis histórias-artísticas-de-vida?

Vejamos algumas das características das histórias de vida de mulheres palestianas: (i) são sussurros contados por várias vozes e sobre várias vozes, e não apenas por uma voz sobre uma vida só, ou seja, evitam a narrativa circunscrita a uma pessoa/indivíduo; (ii) não têm como referência um conceito definitivo de “história de vida”, de acordo com termos hegemónicos que definem, habitualmente, este conceito;⁹⁶ (iii) são contadas através do recurso a objetos, que servem de ferramentas para narrar a história; (iv) são também (e sobretudo) histórias do próprio corpo: a memória do corpo é a memória sobre a vida; (v) são contadas na forma de uma *hikaya*, utilizando, portanto, características próprias da ficção.

⁹⁵ Na minha dissertação de mestrado (Shahd Wadi, 2010), utilizei diferentes narrativas de vida de mulheres palestianas coligidas e publicadas, e que tinham sido recolhidas ou escritas nos momentos mais cruciais do conflito desde 1948. A maior parte destas narrativas pode ser enquadrada no paradigma proposto por Sayigh.

⁹⁶ No seu sentido mais hegemónico, as histórias de vida são as histórias encontradas em auto/biografias, cartas, jornais, entrevistas, fotografias, diários em vídeo, sites (Plummer 2001: 396).

Defendo que a nova geração de mulheres palestianas no exílio está a continuar esta tradição narrativa, mantendo as características acima enumeradas, embora recorrendo agora a outras linguagens artísticas, entretanto adquiridas com as novas experiências em sociedades diversas. As gerações nascidas após 1948, especialmente no exílio, utilizam produtos artísticos reinventados como *storytelling devices*. Ou seja, criam-se objetos auto/biográficos que redefinem uma nova identidade palestiana, que se tornou híbrida. Trata-se de uma estratégia estético-política útil para falar a partir de uma outra posição e em outros espaços de “não-lugares”.

Utilizo o termo histórias-artísticas-de-vida para referir os trabalhos ficcionais e artísticos que refletem, e em si encerram, a vida das mulheres palestianas que os inventam e narram.

As histórias:

Uma história contada à distância

Um exemplo destas histórias de vida artísticas pode ser encontrado na obra *Measures of Distance* (1988) de Mona Hatoum, discutida no capítulo 1948. Neste trabalho, Mona Hatoum utiliza ‘objetos de vida’, ou o que Plummer (1989) chama “documentos pessoais”, como texto/ material para sua obra da arte. Como Fada afirma, na arte contemporânea de muitas mulheres palestianas encontram-se: “Stories of other people, untraditional documentary photography, oral history and language all become more apparent as forms feeding the visual artistic Production” (2007: 55). O trabalho de Mona Hatoum não só utiliza estes elementos mas também é em si um objeto autobiográfico inventado. Mona Hatoum reconstrói a sua história de vida e a da sua mãe, utilizando fotografias de sua mãe nua no chuveiro com um ‘véu’ transparente onde se encontram caracteres árabes, retirados das cartas enviadas pela mãe; ao fundo, ouve-se também uma conversa íntima, em árabe, gravada entre Mona Hatoum e mãe sobre os seus corpos e a sua sexualidade.

Joanne Morra (2007), classifica *Measures of Distance* como um vídeo de “accented cinema” e como “autoethnographic” argumentando que a obra nasce da vida de Mona Hatoum. Como Morra explica, o termo de Hamid Naficy “accented

cinema” refere os filmes realizados por pessoas no exílio, e no qual esta sua experiência de vida diaspórica se encontra refletida. Por seu lado, “autoethnographic” é um termo utilizado por Catherine Russell para referir os filmes e vídeos que fazem confluír a nova autobiografia e a etnografia, como elucida Morra:

these works use the essay form as a means of interrogating the documentary, as well as the representation of the ‘I’, so that the subject position is constituted as divided, displaced and uncertain. Autoethnographic practices also implicate the filmmaker’s or video-maker’s personal history as a means of placing themselves within a larger social, cultural and political context. (2007:92)

As estratégias usadas para contar a vida de mãe e filha nesta obra cruzam-se com as estratégias das narrativas orais tradicionais, mencionadas acima: Mona Hatoum utiliza a sua própria linguagem a partir dos seus próprios ‘objetos’ e documentos para narrar a sua história e a da mãe. Mona Hatoum tem a sua própria definição do conceito de ‘história de vida’, pois a artista vê o seu trabalho como autobiográfico, como diz numa entrevista: “*Measures of Distance* é realmente o único trabalho onde utilizei conscientemente autobiografia como texto de trabalho.”⁹⁷ (*apud* Archer, 1997: 13-14). Mona Hatoum narra a sua história na forma que deliberadamente escolhe, resistindo às formas patriarcais e coloniais. Um outro ponto comum particularmente importante para o meu argumento, é a centralidade assumida pelo corpo na narrativa. No entanto, há que sublinhar o elemento novo, que permite pensar esta arte contemporânea como sendo um novo fôlego para a tradição herdada. Como diz na mesma entrevista Mona Hatoum, utiliza uma nova linguagem adquirida através da sua experiência de palestina exilada. Foi justamente o exílio que lhe deu a oportunidade de estudar em escolas de arte em Londres (Archer, 1997).

Mona Hatoum recusa-se a aceitar a leitura das suas obras como limitada à sua vida, tendo dito numa entrevista: “most people who interview me seem to have this journalistic attitude that wants to explain or validate my work specifically in

⁹⁷ Entrevista de Mona Hatoum com Michael Archer, 1997: 13-14.

relation to my background” (*apud* Archer, 1997: 30). Apesar desta negação, Ohlin (2008) defende uma posição bem diversa da assumida pela artista:

undeniably, her work courts a certain amount of biographical interpretation; it walks a fine line between invoking specific conflicts and referring more abstractly to human violence and cruelty. Without communicating direct political messages, most pieces ring with political echoes (2008).

Apesar de defender a dimensão (auto)biográfica da arte de Mona Hatoum, Ohlin compreende a recusa de Mona Hatoum em aceitar a identificação excessiva entre as suas obras e a sua biografia, e remete para uma entrevista na qual Mona Hatoum, respondendo à pergunta frequente sobre que partes do seu trabalho estariam ligadas à sua cultura, afirmou:

As if I have a recipe and I can actually isolate the Arab ingredient, the woman ingredient, the Palestinian ingredient. People often expect tidy definitions of otherness, as if identity is something fixed and easily definable. (*apud* Janine Antoni, 1998)

Todavia, concordo com a observação de Ohlin que afirma que reduzir o seu trabalho a parte geográfica de onde que ela vem, não é o mesmo como considerar o seu *background* no momento de analisar as obras de Mona Hatoum. Ligar as histórias de vida das artistas com o seu trabalho é a minha leitura palestina autobiográfica, que também parte da minha própria história de vida; no entanto, não leio estes trabalhos como estando limitados a um reflexo, ou imitação, do seu *background*.

A própria Mona Hatoum afirma que algum do seu trabalho é autobiográfico, como o caso de *Measures of Distance*, afirma: “I consciously used autobiography as the text of the work.” (*apud* Archer, 1997: 14) Acrescenta porém a leitura da obra pode ser autobiográfica, sendo que a autobiografia, nesse caso, seria da pessoa espectadora. Dá o exemplo de algo que aconteceu numa performance que realizou, com o título *Roadworks* (1985), nas ruas de Brixton. Mona Hatoum fez esta performance descalça, arrastando atrás dela um par de botas militares como se fossem os seus seguidores. Embora os seus pés estivessem descalços e vulneráveis

têm o poder de arrastar um par de botas militares “mortas”, como se pode ver na imagem nº6:



Imagem 6: Mona Hatoum, *Roadworks* (1985)

Esta obra pode ser lida à luz da história de vida de Mona Hatoum, enquanto palestina libanesa que resiste ao poder militar israelita: a peça inverte a estrutura de poder existente na realidade empírica palestina. Por outro lado, as leituras da obra não se esgotam no *background* de Hatoum: a peça pode ser lida autobiograficamente pelos habitantes de Brixton, onde a performance foi realizada, como explica Mona Hatoum: “because the Brixton community is predominantly a black community, I found myself in this rare situation of creating work which although personal/ autobiographical, has immediate relevance to the community it was addressing.” (*apud* Sara Diamond, 1997: 131), O trabalho de Mona Hatoum é simultaneamente uma história-artística-de vida da espectadora, do espectador, minha e dela. Dificilmente pode escapar no seu trabalho à sua história de vida:

there isn't a conscious effort on my part to speak directly about my background and history. But the fact that I grew up in a war-torn country; the

fact that my family was displaced, a Palestinian family that ended up living in exile in Lebanon, has obviously shaped the way I perceive the world. It comes into my work as a feeling of unsettledness. The feeling of not being able to take anything for granted, even doubting the solidity of the ground you walk on.

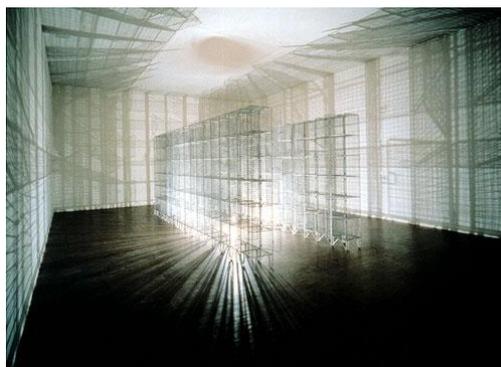


Imagem 7: Mona Hatoum, *Light Sentence* (1992)

In one installation entitled *Light Sentence* [imagem nº7] you feel as if

the ground is shifting under your feet. It is only after I made this work that I started reading some possible connection with my background or my own experience of unsettledness and this feeling of a constantly shifting or even threatening environment. This is about the level in which my background or biography might come into my work. (*apud* Diamond, 1997: 131)

É difícil ler Mona Hatoum sem pensar na sua história: até as suas obras, entremeadas de objetos domésticos e utensílios de cozinha, estão ligadas à sua própria vida, não só como mulher, mas também como palestina. O conceito de “lar” nas obras de Mona Hatoum funciona como um lugar perigoso e inseguro, como se pode ver, por exemplo, em *Home* (1999), *Door Mat* (2000), *Homebound* (2000), *Daybed* (2008), ou *Paravent* (2008). Isto é, podem ler-se como metáfora da sua vida como exilada de dois lares inseguros e perigosos: a Palestina e o Líbano.

Acresce ainda que a utilização do próprio corpo, especialmente nas performances, prova que a história é especificamente a *deste* corpo, o corpo duplamente oprimido que herdou da ocupação e da guerra israelita, e ainda a herança de uma cultura patriarcal: “my attitude towards performance is that the artist is being herself, making her own statement, and not pretending to be someone else, somewhere else.” (*apud* Archer, 1997: 42) O corpo reflete também a experiência do exílio de Mona Hatoum, que começou a utilizar o seu corpo na performance como forma de quebrar a divisão entre corpo e mente, que encontrou no ocidente. Foi esta diferença cultural-corporal que a incentivou a utilizar o corpo na sua arte.

Este (novo) encontro geográfico criou uma necessidade para o corpo dizer algo: falar sobre o corpo e através dele é justamente contar uma história pessoal. O corpo assim, é uma narrativa, e a narrativa do corpo é a narrativa palestina. O corpo dela conta a história do seu exílio, fazendo parte da experiência das palestinas que levaram o corpo por dentro da sua narrativa artística. Como argumenta Fada, “narrative permeated Palestinian art, overtaking the body to seek other possibilities” (2007: 55). A presença do corpo nas performances, as fragmentações nas suas obras, a escolha dos objetos – eis o que constitui a “narrativa do eu” no trabalho de Mona Hatoum. Tal como as outras linguagens, o corpo é uma linguagem para narrar histórias e para falar sobre uma nova (não) identidade criada entre o exílio, a ocupação e pela resistência que faz o corpo contar.

Contos de fada, contos de vida

Tal como Mona Hatoum, Raeda Saadeh procura não limitar o seu trabalho à história da sua vida: “Tento falar da política na vida das mulheres, procuro criar obras mais universalistas; quero, por exemplo, quando uma mulher portuguesa vir o meu trabalho, que sintam que a minha arte fala por si.” (entrevista por skype, 2 de Março de 2013). Todavia, Saadeh afirma que a sua vida aparece no seu trabalho quase obrigatoriamente:

A Palestina é a nossa causa, é algo quotidiano que vivemos e respiramos, mesmo se eu não quisesse colocar a nossa situação política no meu trabalho, a vida diária obrigava-me. Passar num checkpoint três vezes ao dia, ver a opressão e a perseguição todos os dias, obrigam-me a falar de política no meu trabalho (...) Poderia ter nascido ou vivido num outro país, e ter trabalhado sobre outros assuntos, mas falo no meu trabalho sobre as coisas que estão à minha volta, muitas das minhas obras se sobrepõem, voltam a falar dos mesmos assuntos. (Saadeh, entrevista por skype, 2 de Março de 2013)

O próprio título do livro sobre a artista organizado por Rose Issa – *Raeda Saadeh. Reframing Palestine* (2012) – explicita a impossibilidade de falar da artista sem mencionar o seu *background* e a sua vida enquanto palestina que vive nos territórios ocupados em 1948. Saadeh conta a história da Palestina encaixando-a

numa nova moldura, num processo de reinterpretação e “reframing”, o conjunto das obras da Saadeh é uma reescrita da narrativa dos habitantes dos territórios ocupados em 1948, como a própria artista defende: “A maior parte das minhas obras mostra os territórios de 1948, não só porque sou de 1948, mas também porque a minha causa começou em 1948.” (entrevista por skype, 2 de Março de 2013). A organizadora do livro também defende esta leitura da ligação íntima entre vida e obra, inviabilizando outras possibilidades:

How can her work not be somehow linked to her daily experience of the politics of her surroundings, having to negotiate checkpoints, witness the destruction of ancient and modern Palestinian villages and the construction of Israeli settlements?” (Issa, 2012: 6)

Na série de fotografias de Raeda Saadeh, *True Tales, Fairy Tales*,⁹⁸ a artista faz uma “tradução” dos contos de fadas, uma forma de reescrita que fala da sua própria condição como palestina que vive nos territórios ocupados em 1948. A foto de *Little Red Riding Hood* – imagem nº8 – foi tirada no centro económico da cidade de Telavive: Saadeh leva no cesto o pão para o (outro) lado palestino que, ao contrário deste centro de poder económico, nem pão tem.



Imagem 8: Raeda Saadeh, *Little Red Riding Hood* (2010)



Imagem 9: Raeda Saadeh, *Cinderella* (2010)

A foto *Cinderella* – imagem nº9 – foi tirada na cidade ocupada de Jafa, à noite, exatamente à mesma hora que a população palestina de Jafa tinha sido expulsa em 1948. As casas foram

⁹⁸ Exposição solo de Saadeh em Londres, Rose Issa Projects, 2012.

espoliadas às famílias palestianas ricas, e as autoridades israelitas da ocupação transformaram-nas em “sítios de atração turística” como restaurantes, museus e galerias de arte (veja-se Ricci, 2012). A fotografia de Saadeh apresenta a existência



Imagem 10: Raeda Saadeh, *Rapunzel* (2010)

de uma outra narrativa, silenciada pela narrativa sionista, que tenta esconder a história do lugar que foi palestiano.

Rapunzel – imagem nº10 – foi tirada em Beit Jibreel, uma das vilas destruídas em 1948. Saadeh tirou a foto ao pé da única porta antiga que sobreviveu à destruição. O cabelo da *Rapunzel* palestina entra pela porta dentro como se fosse uma serpente, que parece estar a fazer o caminho até aos colonatos israelitas que fazem parte da paisagem.

Penelope – imagem nº 11 – foi tirada em Beit Hanania, onde muitas casas foram destruídas pela ocupação israelita e onde os palestinos estão proibidos de construir mais casas. A *Penelope* palestina está sentada com um novelo gigante, a tricotar por cima das ruínas de uma casa, como alguém que estivesse a tecer uma casa nova sem perder a paciência, característica que identifica a Penélope do mito antigo: não importa o tempo que levar, *Penelope* está a tecer uma casa com a resistência sob a forma de novelo.



Imagem 11: Raeda Saadeh, *Penelope* (2010)

A foto é justamente uma representação perfeita da palavra palestina *sumud*, uma palavra muito utilizada para descrever um certo tipo de resistência especificamente palestina: é habitualmente traduzida como “firmeza” e “constância”; por outras palavras, *sumud* é a estabilidade da resistência, persistência: é “o-ficar”, “resistência na resistência”.

Penelope só pode ser Raeda Saadeh, ou uma mulher palestina a exercer o seu *sumud*. Na série *True Tales, Fairy Tales*, Saadeh conta a vida palestina através dos contos de fada, como argumenta Francesca Ricci (2012:20) “[Saadeh] holds our perception on the edge of fantasy and reality”, fazendo uma tradução da sua realidade, imitando cenários conhecidos dos contos e dos mitos tradicionais e colocando outros cenários. A própria artista afirma: “O título da exposição *True Tales, Fairy Tales*, mostra que Cinderela, a Menina do Capuchinho Vermelho e Rapunzel, as protagonistas dos contos de fadas, falam na sua própria voz sobre a nossa situação política (na Palestina).” (entrevista por skype, 2 de Março de 2013)

Mas será que os contos de fadas podem falar da situação política Palestina? Como podem estas histórias do maravilhoso da tradição ocidental transmitir uma vida palestina?

Adriana Bebiano nota que o “maravilhoso” – mitos, fábulas, contos de fadas e géneros afins – é normalmente “considerado como completamente desvinculado da realidade empírica, por contraste com os géneros narrativos não ficcionais” (no prelo).⁹⁹ Bebiano remete para a definição clássica do modo maravilhoso, da autoria de Tzvetan Todorov (1970), que o define como histórias de “mundo alternativo ao real” onde os fenómenos não obedecem à razão nem ao senso comum, nem carecem de verificação na realidade empírica.

Todavia, Bebiano problematiza esta relação entre o maravilhoso e realidade social, e defende que “as histórias do maravilhoso podem, com toda a propriedade, ser lidas como formas de reconfiguração dos problemas sociais das comunidades que as produzem” (no prelo). Defende pois, a importância de perceber no contexto social em que os contos são produzidos, e, sobretudo, perceber as dinâmicas da adaptação dos contos à ideologia dominante das comunidades em questão reescritas. Daí vem a importância da reescrita (especialmente a feminista) dos

⁹⁹ Agradeço à autora ter-me facultado o artigo ainda no prelo.

contos de fada canônicos, apresentando um modelo mais democrático e feminista das figuras femininas nas reescritas para criar, utilizando as palavras de Bebian, “utopias emancipatórias.” (no prelo).

Ora, Saadeh produz justamente uma “reescrita” palestina e feminista dos contos de fadas e dos mitos. No entanto, defendendo que não se trata apenas como um ato de criação de uma utopia para um futuro diferente, mas também um ato de denúncia dos crimes da ocupação israelita. Uma denúncia exercida pela reescrita visual (através das fotografias) dos contos de fadas que – independente de serem apropriados de outras culturas ou não – tenham tornado canônicas na tradição ocidental. Estes contos são também conhecidos no mundo árabe, e assim Saadeh alcança um público muito mais amplo nesta sua denúncia e na criação de um mundo “diferente”, apresentando o “mundo real” de uma mulher palestina resistente.

As fotografias de Saadeh mostram que a narrativa sionista é ficcional, como afirma Francesca Ricci: “we can break the magic of ‘once upon a time’ by investigating the background of the scenes: suddenly there are identifiable, existing locations within the occupied territories in Palestine.” (2012:20) Recorrendo ao maravilhoso – modo literário definido pela aparente desvinculação ao real empírico - os contos de fadas de Saadeh são mais “realistas” – e verdadeiros – que as histórias que a ocupação fabrica sobre o lugar. A discussão sobre a relação complexa que a arte estabelece com o real empírico na obra de Saadeh é discutida por Issa: “Raeda Saadeh is always performing, for she draws little distinction between life and art.” (2012: 6) A vida para ela é arte, e a arte é vida, e a linha que as separa é (quase) invisível; o “era uma vez” é uma das maneiras de dizer “em 1948”.

Um filme que diz memória

Esta relação muito próxima entre a fábula e a realidade está muito presente na cultura artística palestina, tanto na tradicional – como já foi referido neste trabalho – como na contemporânea. Pode encontrar-se também no cinema. Por exemplo, o título do documentário de Nizar Hassan *Ustura* (1998) significa justamente “fábula”. É significativa a escolha do título “fábula” para contar a

história real de uma família palestina. O realizador explica a razão pela qual narra uma história política como sendo uma fábula:

My clearest meeting with Palestinian history as a story, a narrative, and not a collage of isolated incidents, I owe to my mother.... I was six or seven years old – and my mother took us to our bedroom. She sat on the bed and we three sat in a circle around her (which is what gave me the idea of the central scene in *Ustura*, in which Um Salim tells her story). I only remember her telling the story without any tragic note, without victimhood, but with a dramatic sense of survival. She was full of anger, a strong will and much hope. (Ben-Zvi *apud* Haim 2007: 174)

Regressando ao meu argumento central, temos aqui mais um exemplo da história verdadeira de uma família contada sob a forma de uma fábula, exemplificando a teoria de Sayigh (2007), acima mencionada, que argumenta que as histórias de vida contadas pelas mulheres palestinianas são narradas na forma de fábula. O encontro do realizador com a história da Palestina (“history”) foi sob a forma de estória (“story”); de notar, a função da mãe, confirmando que a narrativa sobre a *Nakba* é transmitida sobretudo pelas mulheres. Na verdade, o que me interessa mais aqui é observar como isto é refletido no seu trabalho cinematográfico; Hassan cria algo entre o documentário e a fábula para contar uma história de vida.

As sinopses do filme *Amreeka* explicitam que o filme reflete as memórias da realizadora e guionista Cherien Dabis sobre a vida da sua família nos Estados Unidos: “Amreeka is a film that writer/director Cherien Dabis very much needed to make. It’s a personal story that draws on her own memories of growing up with her Palestinian/Jordanian family in rural Ohio”. (National Geographic Entertainment, 2009: 4). De resto, a personagem da protagonista é baseada na história e personalidade da tia de Cherien Dabis. A própria realizadora explicou em entrevista a relação existente entre o filme e a história da sua família:

I became specifically interested in the media during the first Gulf War, when my experience as an Arab American in a small Ohio town changed drastically. We became the enemy virtually overnight. My father lost many of his patients because people suddenly decided that they didn't want to support an Arab

doctor. We got death threats on a daily basis for a time. And this is how bad it got: the secret service came to my high school to investigate a rumor that my older sister threatened to kill the president. As a 14 year-old, my eyes were opened to what can result from the stereotypes that the media propagates. I realized that I wanted to have a hand in changing the images that were (and still are) associated with being Arab. I spent the next decade exploring various forms of artistic expression from poetry to fiction writing to dance. But I gravitated toward film because it has the power to give people new eyes and ears from which to see the world. It speaks the universal language of emotion and has the potential to bridge cultures and reach the masses. (*apud* Indiewire, 2009)

Não só Cherien Dabis decidiu fazer um filme baseado na sua vida, como explorou ainda várias opções artísticas como formas possíveis de contar a sua vida com força, e de fazer ouvir a sua história pessoal. As artes foram as únicas ferramentas que ela considerou para contar a vida; são ferramentas políticas que fazem eco, que provocam impacto forte e criam públicos. As artes são armas políticas e a arma mais forte do povo palestino é provavelmente contar a sua história: utilizar a arte para contar a história é a nossa melhor forma de resistência¹⁰⁰.

O mar da vida

Também a realizadora Annemarie Jacir declara haver uma ligação estreita entre *Salt of This Sea* e a sua própria vida, um vínculo entre a sua história e as histórias de todas as personagens que criou no filme:

I think it can't be avoided, I'm Soraya, I'm Emad, I'm Marwan, I'm all those characters, I am this little boy, I'm his mother. I write them, I can't pretend they are not part of what I am and what I'm creating, it's my identities, we have lots of identities. (entrevista pessoal, 2012, 17 Junho)

Muito mais do que contar a sua própria história, através das suas personagens – que são efabuladas –, Annemarie Jacir conta a história de toda a comunidade. Ela é toda a gente independentemente do sexo, da idade e até da “nacionalidade”: a sua

¹⁰⁰ Falarei no capítulo IV sobre a importância de utilização das artes na resistência e na sua narrativa.

subjetividade não é traduzida no “eu” mas no “nós” palestino. Esta maneira de contar a história é idêntica à maneira de contar as histórias de vida na tradição das mulheres palestinas como já foi mencionado: essas autoras não têm uma noção individualista de história de vida, mas falam sempre utilizando o “nós”, colocando o coletivo no centro da estruturação da subjetividade.

Annemarie Jacir também afirma que a história é também a de muitas mulheres que tinha encontrado na Palestina e questão aqui, de alguma forma, representadas:

[Palestine] is full of Sorayas, most of them are women, there are men too, but a lot of people specially women who'd never lived in Palestine they weren't born there, they never visited but they know everything, they are obsessed in the details of Palestine, they know the histories, the shops, they know everything, obsessively, they've never been there, and one day they packed all their stuff and they moved to Palestine, so I was like interested in this kind of character. (entrevista pessoal, 17 de Junho de 2012).

Este aspeto de conhecimento em pormenor dos locais da memória coletiva, que o corpo nunca visitou, está presente em muitas narrativas, como já vimos no filme. Annemarie Jacir estava também a contar a história de Suheir Hammad; na entrevista que me concedeu, contou como mudou o guião para que se adequasse melhor à história e à personalidade de Suheir Hammad, a protagonista deste filme:

The background of Soraya is not my background, it's closer to Suheir Hammad's background, that's why I chose her, and it's about her story, her story. In 1948, they were refugees, she's born here (in Jordan) in Hussein refugee camp, then they left to Lebanon, and she really related, and that's the reason she agreed to act in the film. She connected to it, that part is not my life. (entrevista pessoal, 17 de Junho de 2012).

Por outro lado, Annemarie Jacir confirma que muitas cenas deste filme foram baseadas em sentimentos e episódios da sua própria vida:

like going to Ramallah, the failure of Oslo, this ridiculous bubble that people are living in, a lot of things got cut from *Salt of This Sea*, from her life of what

she first gets when she gets there, the apartment, the NGOs, the whole kind of elite system there, that's definitely all like personal stories. (Jacir, entrevista pessoal, 17 de Junho de 2012).

No filme, quando Soraya volta para viver na Palestina é tratada como “estrangeira” por uma certa elite palestina de Ramallah. Isto aparece na consequência onde Soraya é convidada para um restaurante aparentemente caro, e lhe é perguntado: “porque é que uma mulher bonita como tu volta para cá?(...) Quem é que quer voltar para cá?” Esta classe considera que ser “estrangeira” e viver no ocidente é um privilégio. Soraya é convidada para o restaurante justamente por ser “estrangeira” (ou seja, importante) e é tratada quase como uma “mulher branca” que não pode “descer” de nível para viver na Palestina – esqueceram que ela é Palestiniana. Pelo contrário, no campo de refugiados há um certo sentimento de solidariedade com Soraya sendo considerada também ela refugiada, apesar de viver no conforto do ocidente. É vista como uma palestina igual aos refugiados, uma vez que também sofreu o exílio Annemarie Jacir afirma que este episódio, como muitos outros, reflete a sua própria experiência pessoal na Palestina:

when I went to Palestine, everyone is like, why you're here, why you came back, stay outside, USA is better, and then when I started doing work in refugee camps (...) they made me feel welcome, there's never any question that I am Palestinian and that I belong there, nobody ever asked me why would you come back here. The same thing with Soraya, the mother of Emad was the first to tell her 'welcome to Palestine'; since she came to Ramallah no one had said that. (Jacir, entrevista pessoal, 2012, 17 Junho).

Annemarie Jacir conta ainda na entrevista que percebeu que era palestina precisamente quando ela e a família foram obrigadas a despir-se na fronteira, à entrada para a Palestina. Ora, justamente no início do filme vemos Soraya a ser obrigada a despir-se no aeroporto israelita, algo que, como já foi mencionado, a realizadora tinha enfrentado na sua infância e depois enquanto adulta, por altura do regresso.: Segundo a autora, “everything is autobiographical; everything comes from somewhere, that's my experience in Palestine.” (Jacir, entrevista pessoal, 17 de Junho de 2012,).

Salt of This Sea é um filme sobre histórias de vida reais, um filme sobre a realidade palestina, um filme que reflete a nossa história coletiva e as nossas histórias de vida íntimas e pessoais; no entanto, sem que haja aqui qualquer paradoxo, *Salt of this Sea* também é ficção, que não deixa de ser um reflexo da verdade e uma forma de conhecimento sobre a vida palestina, como irei argumentar mais adiante neste capítulo.

Na entrevista, Annemarie Jacir defendeu a realidade / veracidade das histórias que o filme narra, mas igualmente defendeu o direito palestino à ficção, a contar as histórias de vida de uma forma ficcional e artística, de algum modo apagando as fronteiras entre a ficção palestina e a vida palestina: “so it’s funny that you have to defend the fact that we have right to fiction, at the same time, nothing in *Salt of This Sea*, nothing is not real, the bank, everything is reality.” (Jacir, entrevista pessoal, 17 de Junho de 2012). E como bem conclui Annemarie Jacir: “who we are is our story, it’s not about being nostalgic, it’s not about being stuck in the past, it’s being able to move forward, but not by blocking something.” (idem) A ficção e a vida são muito próximas; apesar de nunca se conseguirem tocar, são extremamente próximas. Nós somos as nossas histórias de vida, somos o que fazemos e como fazemos dela, e através a arte que podemos avançar na nossa imaginação e dar asas às nossas histórias de vida, que só assim ganharão esperança.

Tossir a história num poema

A protagonista do filme não só desempenhou fragmentos da sua própria vida, como também vive a sua vida nos poemas que escreve e canta. No prefácio do seu livro *Born Palestinian, Born Black* (1996), Suheir Hammad descreve esta relação entre vida e poemas dizendo: “writing them, dreaming and breathing them, felt as natural as anything could.” (2010: 9). Assim, ao contrário da convenção da escrita como artefacto, a autora defende que a escrita de poemas é um processo parecido com viver, é um seguimento natural da sua vida, a linha que separa a poesia da vida é tão transparente que Suheir Hammad já não consegue vê-la. Na introdução da segunda edição do livro (2010), Marco Villalobos também defende que a poesia de Suheir Hammad não é mais que um reflexo da sua vida como

palestiniana, exilada, americana e “negra”: o papel é o espelho da memória palestiniana e da vida em Brooklyn. Diz Villalobos:

In 1996 Suheir Hammad whittled the distance between Brooklyn and Palestine into 82 pages. For those of us who hadn't yet sewn the together into a single sentence, Hammad took a 5,678 mile trail of exile and committed it to paper. It was an act solidified publicly with the first printing of this book, *Born Palestinian, Born Black*, written in the language of her childhood as drawn from a collective memory(2010: 15).

Assim, como Villalobos faz notar, o livro de Suheir Hammad é um ato político e público ao juntar Brooklyn e Palestina na mesma frase; aliás, eu diria, juntá-los voluntária e involuntariamente na mesma pessoa: Suheir Hammad. Já no título Suheir Hammad afirma esta sua (não) identidade de palestiniana-negra de Brooklyn. Como afirma através desse título, nasceu assim com esta identidade imaginária e muito real de palestiniana negra. O poema *blood stitched time* (2010: 25) exemplifica, como defendem Abu-Lughod & Sa'adi, que as experiências de deslocamento contínuo e as experiências pessoais de sofrimento e de racismo da segunda geração palestiniana no exílio, como a da Suheir Hammad, possam a estimular as novas gerações para a recriação de uma identidade palestiniana, a partir de uma memória herdada mas também recriada:

Ongoing displacement and personal experience of racism, as the American Palestinian Poet Suheir Hammad points to in describing her U.S. encounters in a book of poems titled *Born Palestinian, Born Black* (1996), fire this generation to identify with the 'imagined community' of Palestinians through a doubling of memory and postmemory. Key symbols, like olives, of this identity forge the connection, as in Hammad's angry rap verse, 'I am the daughter/coughing up the olive branch'. It is this next generation that has been making the films, organizing the collection of testimonials, trying to grasp the meaning of the Nakba, while fighting forgetfulness and making public claims of behalf of their parents and grandparent's sufferings." (2007: 21)

Os versos seguintes do fecho do poema de Suheir Hammad cantam justamente esta presença e insistência em narrar a memória palestina e em recriá-la. Herdamos a memória de um ramo de uma oliveira palestina que está mesmo dentro do nosso corpo, mas tossimos este ramo na forma de um poema. Todas as histórias e símbolos que estão na memória palestina são reconfigurados através da arte e desta vez esta pós-memória vai ficar, pois tornou-se numa memória física: um objeto de arte. A nova memória transformou-se num poema e numa *kafiye* palestina muito bem costurada e ambos contam as nossas histórias de vida do passado e do presente:

now
i am the daughter
coughing up the olive branch
the son rebuilding a nation
the father rebuilding himself
i am the mother
stitching our stories into *kafiyes*
stitched into our land
of tears and blood
with years and love

i stitch the story
phalesteen
into a *kafiye*
never to unravel

Comentando os versos de Suheir Hammad, Abu-Lughod & Sa'adi defendem que é através da poesia, dos filmes e de outras formas artísticas que se opera o ato do testemunho de uma história que não é só sua – das gerações nascidas já no exílio – mas também a dos pais e avós, mantendo assim viva a memória coletiva:

It is this next generation that has been making the films, organizing the collection of testimonials, trying to grasp the meaning of the Nakba, while fighting forgetfulness and making public claims on behalf of their parents' and grandparents' suffering. (2007: 21)

Suheir Hammad começa o poema com “now”, que é como quem diz: agora somos nós, é a altura de esta geração contar a história palestina, à nossa maneira, agora. Através destes versos de RAP cheios de raiva, Suheir Hammad torna-se o filho, a mãe, o pai que construíam a história e construíam a nação, mas sobretudo Suheir Hammad/eu/nós somos “the daughter/ coughing up the olive branch”. Quando abrimos a boca para contar uma história, qualquer história, tossimos do nosso corpo um ramo de oliveira, tossimos a história palestina. Trata-se de uma história bordada, escrita, pintada, cantada e dançada, uma nossa história de vida coletiva e pessoal que sai do nosso corpo, sem esforço, exatamente como respirar.

Uma história colonizada

Da mesma forma, Rafeef Ziadah conta uma história pessoal na sua poesia. Segundo Josh Neicho (2012) Rafeef Ziadah cresceu aprendendo e recitando poesia árabe e por isso utiliza a sua poesia como uma ferramenta para a continuação da narrativa palestina, especialmente porque a poesia é “a key way in which the Palestinian narrative has been passed on through the generations”. No poema “Shades of Anger”, Rafeef Ziadah conta a sua história e a história da família. A narrativa é contada e cantada antes que colonizem a sua memória e ocupem a história pessoal e coletiva:

Allow me to speak my mother tongue
before they colonize my memory as well.
I am an Arab woman of color.
and we come in all shades of anger.
all my grandfather ever wanted to do
was wake up at dawn and watch my grandmother kneel and pray
in a village hidden between Jaffa and Haifa
my mother was born under an olive tree
on a soil they say is no longer mine
but I will cross their barriers, their check points
their damn apartheid walls and return to my homeland
I am an Arab woman of color and we come in all shades of anger

<http://www.youtube.com/watch?v=m2vFJE93LTI>

Nestes versos, Rafeef Ziadah afirma a sua identidade enquanto “an Arab woman of color”. Ela assegura que este poema nada mais é que a sua história pessoal, mas também a história de uma mulher árabe de cor:

We are encouraged to think that poetry shouldn't make sense and shouldn't move people to action, it's simply self-expression for the sake of art itself. Not to say that artists shouldn't be true to themselves, but when I'm on stage I am not providing a product for consumption, rather a story and a way to connect that story to the audience. It's finding that balance between what's inside you and what message you want to put out and putting it in a way people can relate to and understand." (*apud* Lauren Mohamed, 2010)

A poesia de Rafeef Ziadah é um ato político e pessoal, uma vida transmitida através da performance, numa ligação direta com o público. Este, como no caso da Performance de Mona Hatoum em Brixton, não só interage com a história palestina que Rafeef Ziadah oferece, como lhe toca; a performance conduz à identificação entre o público e esta história. A sua poesia, como diz, é uma mistura de "Arabic rhythms, storytelling, politics and spoken words to cut across the thick layer of stereotypes people hold about Palestinians. I don't believe in ivory tower poetry - poetry can be part of changing the reality around us" (*apud* Neicho, 2012). Segundo a poeta, a diferença entre o estilo do hip-hop praticado em Nova Iorque e do dub praticado em Toronto é precisamente o elemento da narrativa de uma história:

"I was introduced to the dub poetry aspect and storytelling in Toronto. The New York tradition has become more about rhyming and hip hop, the Caribbean tradition holds onto the beautiful storytelling aspect and I do want to tell a Palestinian story, that's why using Arabic words is so essential." (*idem*)

A poesia da Rafeef Ziadah é uma poesia narrativa cujos aspetos formais são influenciados pela poesia dub caraíba de Toronto, nomeadamente na importância

que assume o *storytelling* na música, mais do que a presença de rimas ou metáforas.

O poema “Savage”, também conta uma história pessoal, uma narrativa de gerações passadas, presentes e outras que estão a caminho; a história de quem é considerado à partida, por muita gente, “selvagem e terrorista”. No poema – cuja visualização e escuta é indispensável, dada a componente performática desta poesia, que não se deixa ouvir na página – aqui Rafeef Ziadah mostra ao mundo que esta “terrorista selvagem” é sobretudo uma pessoa com uma história:

Tonight I make no apologies
I make no apologies
Tonight I make no apologies
I am what I am
Indigenous from Palestine
Tonight I make no apologies
I am your savage, your terrorist
Demographic threat
Born to a demographic threat
And will give you your next demographic threat
Rap her in a *hatta*, name my baby girl *Yafa*¹⁰¹
(...)
I have lived a refugee while you took my land
And they tell me your polish and some god promised you my land?
can I have a phone number, a fax, an email for you God?
Don't know when God became a real-estate agent and started promising away
other people's land.¹⁰²
<http://www.youtube.com/watch?v=W3-sKYvtg14>

Nestes últimos versos, Rafeef Ziadah defende que a sua história, mesmo contada através de um poema, é mais verdadeira e racional do que a história sionista, que até toma como referência a religião. Qualquer pessoa judaica, de qualquer parte do

¹⁰¹ Hatta é o lenço palestino tradicional. Yafa é palavra árabe para Jaffa, nome da cidade palestina ocupada em 1948.

¹⁰² As letras dos poemas de Rafeef Ziadah e Suheir Hammad estão sempre em construção e mudam em cada performance. Nos diferentes vídeos encontrados no youtube, as letras do mesmo poema não são iguais.

mundo, pode imigrar para a Palestina, ao passo que a maioria dos palestinos nem se quer podem pisar a sua terra. Na narrativa israelita forjada, o gesto de ir para a Palestina é considerado “um retorno à terra prometida”. O poema de Rafeef Ziadah fala do absurdo de ela como palestina ter que viver eternamente como refugiada, enquanto uma pessoa polaca que é judia, por exemplo, pode simplesmente viver na Palestina porque supostamente um deus qualquer lho permitiu. A Ironia amarga do sarcasmo das palavras de Rafeef Ziadah: “can I have a phone number, a fax, an email for you God? Don't know when God became a real-estate agent and started promising away other people's land”, apoia precisamente o meu argumento aqui, ao questionar: qual é a história verdadeira? Porque ouço os versos “inventados” de Rafeef Ziadah e os sinto- e penso mais verdadeiros e mais reais do que qualquer história “oficial” “israelita” (aspas propositadas) que se autoconsidera num campo bem longe da ficção? Pergunto: porque é que não podemos pintar a poesia, dançar o spoken words, realizar a música, e escrever arte para ser a nossa “história oficial”?

Será que uma história oficial artística poderá confrontar o poder da narrativa da ocupação israelita? É igualmente uma pergunta a fazer: Será que utilizar a arte como a linguagem de uma história palestina oficial é aceite no discurso palestino nacionalista?¹⁰³

O ritmo da vida

O hip-hop palestino em geral também está ligado à poesia e à história narrada. Por causa das suas características musicais, bem como da sua origem nos guetos afro-americanos, considera-se que os *rappers* se tornaram os bardos urbanos contemporâneos, especialmente porque o hip-hop é um meio de expressar e de transmitir valores dentro da comunidade. Os *rappers* estão encarregados de passar as histórias e os problemas da comunidade na forma de um poema ou uma história cantada, algo que é particularmente importante no caso palestino. O hip-hop palestino, como mantenho, é também uma “projeção biográfica” das histórias de vida pessoal e coletiva. Segundo Levine (*apud* Hugh Lovatt, 2011: 67) o hip-hop palestino mantém “its commitment to using words as weapons, and the Palestinian tradition of passing down history through

¹⁰³ Analisarei esta questão no capítulo IV.

music and storytelling.” O hip-hop é uma continuação da tradição palestina, acima discutida, de contar a história através das artes. Amal Equeiq argumenta esta ligação entre a tradição da história oral na Palestina e o hip-hop:

Adhering to the local spoken dialect, Palestinian rappers embrace linguistic aesthetics common to earlier forms of Palestinian oral narrative. In the long tradition of Palestinian folktales, for example, stories ‘are told in the Palestinian dialect, with its two major divisions of *fallahi* (village speak) and *madani* (city speech)’”(Equeiq 2010: 68)

O hip-hop pode ser então um reflexo da vida palestina e do eu ao mesmo tempo, como tinha argumentado. No estudo “Music as a Technology of the Self”, Tia DeNora (1999) analisa as práticas reflexivas no consumo da música. Nas palavras de DeNora (1999: 31):

Focus is directed to respondents' mundane music consumption, in particular to musical reflexive practices they employ to constitute and reconstitute themselves as specific types of agents. Respondents use music as a resource for the conduct of emotional 'work', and for heightening or changing energy levels. They also turn to music as a device for on-going identity work and for spinning a biographical thread of self-remembrance.

Ou seja, como a música poderá funcionar como uma reflexão autobiográfica. O grupo de mulheres que DeNora estudou, segundo a autora “turn to music as a device for on-going identity work and for spinning a biographical thread of self-remembrance.” (1999: 31). DeNora argumenta ainda que “music is a cultural resource that actors may mobilize for their on-going work of self-construction and the emotional, memory and biographical work such a project entails.” (1999: 32). Este consumo é considerado “[an] aesthetic reflexive' activity of self creation and maintenance”. Na análise de DeNora, o tipo de música e a forma como se consome música, bem como o momento do consumo, é importante para uma reflexão autobiográfica. Baseada nesta ideia, pergunto até que ponto é que o hip-hop produzido por mulheres palestinas é, não só uma reflexão do eu da parte de quem a consome, mas também das suas criadoras

O estilo e conteúdo do hip-hop palestino mostra que é sobretudo um meio para desfiar uma narrativa: as palavras são muitas vezes literais e diretas, sem muitas metáforas, com recurso a uma linguagem simples que parece uma conversa do quotidiano, o mesmo estilo e estratégia retórica de uma narrativa de uma história pessoal ou de uma história coletiva palestina. Aliás, a maioria dos cantores deste género musical começaram a praticar o hip-hop precisamente por narrar uma história pessoal com impacto político e social; O hip-hop palestino, como o hip-hop político em geral, não é “música pela música”, não é uma prática artística que se esgota na sua dimensão estética, mas uma necessidade política de contar o eu.

Cantar hip-hop palestino foi uma necessidade e uma urgência. No início da Segunda Intifada (Al-Aqsa) em 2000 e no seguimento da morte de treze palestinos dentro dos territórios ocupados em 1948, a primeira banda palestina DAM começou a ganhar popularidade, especialmente desde que começou a cantar em árabe para contar a história desta Intifada, dos protestos dentro de Israel. Como afirma Amal Equeiq (2010: 53), o hip-hop palestino dentro de Israel “spoke the language of these protests.” O Hip-hop emergiu num momento de “urgência” e como resposta à morte destes jovens durante protestos pacíficos dentro de Israel contra a repressão israelita na Cisjordânia, e como resultado também do tratamento dos cidadãos palestinos dentro de Israel como cidadãos de segunda.

O PR, uma outra banda masculina de RAP, formou-se depois de um dos seus membros ter sido atingido a tiro pelas forças de ocupação israelita. Os cantores Rami e Bilal começaram também depois de um amigo ter sido morto pelas forças israelitas; como contam, queriam trazê-lo de regresso à vida através do ritmo do RAP (*Slingshot Hip Hop*, 2008). Entretanto, Safaa e Nahwa - duas mulheres que constituem o duteo Arapyat - afirmam que DAM e MWR (duas bandas masculinas) não estavam a contar as histórias das suas vidas enquanto mulheres palestinas, nem a falar dos seus problemas. Por isso decidiram começar a fazer RAP elas próprias (*idem*). Segundo Safaa Hathot: “I think I can change more minds and make people more confident if I tell them how I feel, what I experience. And then they can see that they are experiencing the same. A personal story is the best story” (*apud* Laura Nielsen, 2012). O hip-hop palestino não é apenas uma música de

murmúrios e saracoteios, mas é música de intervenção. Para Safaa Hathot o que importa é a mensagem que chega ao público e as mudanças sociais e políticas que podem resultar desta intervenção.

O RAP é uma história pessoal também para Abir Al-zinaty (que tem o nome artístico Sabreena da Witch), que diz das suas canções que “All of the songs are written from the point of view of a woman who’s a witch, who happens to be a woman of color, who happens to be a Palestinian,”¹⁰⁴ (*apud*? Tania Taber, 2010). Ela canta a sua identidade pessoal e a sua história, como conta a propósito da canção que cantou com a banda DAM:

We did the song and after we shoot the video, all of a sudden and the community was like oh wait there is a girl in there and she’s marching with the men, and this might give the wrong idea of women could do that too. And apparently they didn’t want women to be involved in social and political issues, so I was not allowed to go on the tour, because somebody said I might be shot if I get on stage. DAM voted their voice that I shouldn’t go on stage, and my parents also said I shouldn’t go on stage and I had no other choice because I had no support from either side. I stopped singing for four years because I had no support at all because nobody wanted to be involved. (*apud* Art’s What’s Happening, 2009)

Esta mesma história que é contada através de uma entrevista, repete-se contada na sua música *Intifadat Al-sahera (A Intifada da bruxa)*¹⁰⁵:

Nasci no Lydd¹⁰⁶
E fiquei no Lydd
E os do Lydd destruíram a minha casa
Queria um palco
Mas nem consegui subir, e por algum tempo fiquei desesperada
Conheci muitas raparigas e escrevi muitas músicas
Criei uma nova revolução

¹⁰⁴ Irei analisar mais a frente a identidade de negra, bruxa e palestina de Abir Al-Zinaty

¹⁰⁵ Irei analisar as dinâmicas de resistência nesta música no capítulo IV.

¹⁰⁶ A cidade de Al-Lydd é muitas vezes escrita como Lod em letras latinas, mas optei para esta transcrição que é utilizada sobretudo a partir da língua árabe. Para mais informações sobre esta cidade veja-se: <http://www.palestineremembered.com/al-Ramla/al-Lydd/>

A minha voz ficou mais forte e o caderno dos meus sonhos ficou vazio
Tornou-se num livro de planos para fazer o palco sonhar comigo
Hoje não sou uma lady e os jovens fogem de mim em vez de se apaixonarem
Mas sou eu a responsável por mim, e quem me quiser como sou vai amar-me
<https://soundcloud.com/lazyproduction/sabreena-da-witch-abeer-witchs>

Sabreena da Witch até utiliza uma narrativa autobiográfica que começa no momento de nascimento na sua cidade de origem Lydd: “Nasci no Lydd”. E com a sua afirmação: “E fiquei no Lydd”, ela narra também a história coletiva da população palestina de Lydd, em parte expulsa e exilada, enquanto uma outra parte se manteve na cidade até hoje, vivendo numa cidade ocupada de mistura entre os habitantes palestinos originais e os novos ocupantes israelitas¹⁰⁷. A música está ligada aos eventos da vida de Abir Al-zinaty, como ela própria explica:

The name of the song is *Intifadat Al-Sahera* which is intifada, and it's basically warning men who think I am going to be scared because I was told I am going to be shot, and that I am not going to keep doing music and that I am going to have a husband, kids and shut up and sit at home, so this song says: be ready to see that women will be fully equal to men, wither you let us or not we're not asking, freedom is not something you ask for, you just grab it, take it and do it. And I am not scared for my life, I make it clear, women were killed and I am not any better, all my life I thought that honour killing has to do with a “sexual shame” but I wanted to sing. (*apud Art's What's Happening*, 2009)

Nota-se aqui certa diferença entre a narrativa oral da história pessoal da cantora e a mesma narrativa quando contada na canção. A narrativa musical é mais forte, é uma história de resistência. Diz Sabreena da Witch: “Criei uma nova revolução”. A “revolução” aparece sobretudo através da música. A estética da arte e o ritmo da música adicionam uma força à narrativa pessoal, através de um meio que alcança um público mais vasto. A história pessoal torna-se socialmente interventiva quando é cantada. É precisamente isso que as histórias-artísticas-de vida

¹⁰⁷ Como se pode ler em *Palestine Remembered*: “Soon after al-Lydd's massacre, the inhabitants were terrorized into fleeing their city, and out of the 19,000 people who used to call al-Lydd home, only 1,052 were allowed to stay.” (s.d.).

adicionam à narrativa de vida: uma margem de ficção, de resistência e uma revolução estética.

Romancear uma vida

Nesta reflexão sobre como os produtos artísticos podem ser tidos em conta na elaboração de histórias de vida, podemos também incluir o exemplo dos dois livros discutidos nesta tese. Tanto Huzama Habayeb, a autora do romance *Qabla an tanam Al-Malika (Antes que a rainha adormeça)*, e Leila Hourani, autora do romance *Bawh (Revelação)*, definem os seus livros como *riuaia*, a palavra árabe que é habitualmente traduzida por ‘romance’, embora seja de grande importância mencionar que a tradução direta desta palavra está mais próxima da noção de “narrativa”. A palavra ‘romance’ soa diferente e tem implicações conceptuais diversas da palavra árabe *riuaia*, que implica uma narrativa mais próxima do real.

Para abordar esta questão poderá ser útil voltar à origem da *riuaia*, ou romance árabe, que é controversa. O estudo de Azaid Bih Al-Bashir (2010) recolhe diversas opiniões de diferentes estudiosos sobre a origem da *riuaia* e divide-os em três linhas principais: a primeira diz que a *riuaia* tem origem nesta cultura árabe influenciada pela tradição de contos e histórias sobretudo orais. A segunda defende que a origem da *riuaia* reside na cultura ocidental: seria é uma tradição literária que teria chegado ao mundo árabe no auge dos colonialismos europeus, no século XIX, através de traduções deste género literário, que se tinha tornado popular no ocidente.

A terceira teoria tem uma posição intermédia, e defende, que a origem do romance árabe resulta de uma herança da tradição árabe de contos, como *Mil e Uma Noite*¹⁰⁸, que adaptou, simultaneamente, a configuração do romance ocidental

¹⁰⁸ Apesar de *Mil e uma Noites* ser o ícone da literatura árabe clássica, não existem informações claras sobre as suas origens. Coloca-se a hipótese de que, antes de serem escritos em árabe, estes contos teriam sido contados em Bagdad, para entreter os viajantes. Uma outra teoria defende que teriam sido escritos no Egipto ou na Síria, no século XIII. Antoine Galland traduziu *As Mil e Uma Noites* pela primeira vez para o francês em 1704, a partir de manuscritos árabes, tendo sido este o primeiro exemplar publicado da obra. Os manuscritos foram reescritos e publicados em árabe apenas em 1814, um século depois. Os reinos dos reis que figuram em *As Mil e Uma Noites* estendem-se da Pérsia à China, mas inclui muitos países no Atlântico, nos quais, apesar desta geografia, os/as protagonistas falam árabe. Com esta história complexa, torna-se impossível indicar uma única nacionalidade de origem para *As Mil e Uma Noites*. Não sabemos se a origem dos contos terá sido na Índia, na Pérsia ou mesmo se

do século XVIII, que por sua vez também beneficiou da literatura árabe. O estudo de Al-Bashir (2010) defende que a tradução de *Mil e uma Noite* e outros contos do árabe para as línguas europeias teve sem dúvida influência na literatura ocidental. Por outro lado, e simultaneamente, foram feitas para o árabe traduções de romances ocidentais importantes, como *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, traduzido no início do século XIX. É curioso que se coloca a possibilidade de Defoe ter sido influenciado pelo livro *O Filósofo Autodidata*, um livro árabe do andaluz Ibn Tufail. O que interessa aqui dizer é que há inegavelmente uma troca de influências nos próprios gêneros literários. Sendo difícil, se não mesmo impossível, situar a origem inequívoca do romance árabe, uma vez que é uma mistura híbrida de influências de gêneros literários diversos. Há ainda que ter em conta que os primeiros romances árabes escritos surgem também por altura destas traduções.

Por isso também me parece importante regressar à origem de romance na cultura ocidental, também ela impossível de situar com clareza. A teoria mais consensual defende que a origem – incerta - do romance inglês estaria em Defoe, Richardson e Fielding no século XVIII. O que importa sublinhar aqui, no contexto do meu argumento, são as estratégias narrativas a que o novo género literário recorre numa redefinição da relação entre o texto e a realidade empírica, relação essa que Adriana Bebiani apresenta da seguinte forma:

“Naquele tempo, nesse momento original múltiplo, o – imaginemos – novo género procura distanciar-se do ‘romance’ que o antecede, marcado por uma forte componente de maravilhoso, adotando um aparato para-textual que apresenta a narrativa como narração da verdade, do que diz ter acontecido de ‘facto’. A ficção apresentava-se como ‘não-ficção’, e procurava apagar a sua componente imaginativa.” (2002: 27)

O romance inglês surgiu no contexto de uma relação ambígua entre “facto” e ficção”, algo que pode ser verificado na utilização das palavras “news” e “novels”

serão árabes. Alguns historiadores árabes antigos questionam se o livro terá sido traduzido para o árabe a partir do persa, porque nem a cópia persa nem a cópia traduzida foram encontradas; por isso colocam a hipótese de as histórias terem sido inventadas em árabe, e de quem as inventou ter dito que eram de origem persa só para adicionar exotismo às histórias. (ver Jabra Ibrahim Jabra, 1992).

como sinónimos (Lennard J. Davis *apud* Bebiano 2003). As folhas noticiosas, por exemplo, poderiam incluir factos e ficção nas suas narrativas. É no século XVIII, em Inglaterra, que se distinguem jornalismo e história, associados ao “facto”, e o romance associado à “ficção”, enquanto ambos misturavam factos e ficção, como afirma Bebiano:

O romance, que nasceu num ato de fingimento que se disse verdadeiro, a certa altura quis ser mesmo verdadeiro, no sentido em que o realismo se diz verdadeiro, sem o para-texto auto-justificativo do acto de fingimento original. Davis apresenta Defoe como exemplar desta hibridez que existia na origem do género que depois se quis puro. (2003: 31)

Parece-me significativo que Defoe, considerado o exemplo desta hibridez facto-ficção, foi traduzido no século XIX no mundo árabe, justamente na altura em que lá surgiram os primeiros romances. Como já tinha afirmado, a origem do romance árabe é incerta, como também é incerta a altura exata em que Defoe foi traduzido, mas o que é certo é que havia uma troca de saberes, traduções e influências de géneros literários entre o ocidente e o mundo árabe. Apesar de a maioria das opiniões apontarem para o romance de Mohamad Husein Haikal *Zeinab* (1914) como sendo o primeiro romance árabe, algumas pessoas ultimamente têm vindo a notar que o romance de Zeinab Fawaz, *Husn Al-Awaqeb*, foi escrito em 1889, ou seja 15 anos antes. Acontece porém que foi quase esquecido e apagado da história; ora, Zeinab Fawaz era mulher e este esquecimento e silenciamento aconteceu com muitos dos livros da autoria feminina. Acresce ainda que ela era de uma família pobre, ao contrário de Haikal.

Controvérsias aparte, regresso às confluências entre os romances árabes e ocidentais, no seu momento de origem. O (suposto) primeiro romance árabe adapta essa forma “de ficção que se diz verdade”. A autora, sendo de uma família libanesa pobre, trabalhou como servente na casa da família de Al-Assad, e passou anos da sua vida entre as mulheres desta família. A inteligência da rapariga chamou a atenção de uma das mulheres, que se interessava por literatura e poesia, e que a ensinou a ler e a escrever, tendo acesso à biblioteca da família. Zeinab Fawaz, começou a escrever depois de ir viver no Egipto, tendo escrito nos jornais sobre os direitos das mulheres. *Husn Al-Awaqeb* fala das famílias da sua vila

libanesa, mas também do direito das mulheres na escolha do casamento, é um romance sobre um real imaginado: sobre as vidas de grandes famílias que existiam num espaço geográfico e momento histórico específico, somas acontece que a autora representa uma utopia feminista, nomeadamente no que diz respeito à escolha das mulheres no casamento e no acesso ao conhecimento. Ou seja, o primeiro romance árabe adiciona à realidade uma dimensão ficcional para criar uma utopia social especialmente importante para as mulheres.

Este modelo de romance, um híbrido de ficção e facto, surge também nos romances que aqui estudo. Zavarzadeh Mas'ud (1976) atribui a este tipo de ficção contemporânea o nome "fictual" ou seja uma mistura entre "fictional" e "factual". Um outro termo também utilizado para estes casos de hibridiz explícita é "faction", uma confluência entre "fact" e "fiction". (apud Bebian,2002). Ambos os romances que vou passar a discutir podem ser classificados como "fictual", como se poderá verificar na argumentação. As críticas literárias de ambos os romances centraram-se sobretudo na classificação genealógica das obras, tentando definir se serão romance ou (auto)biografia. Alguns textos críticos não hesitaram em classificar os livros como simplesmente (auto)biografia, como, por exemplo, Al-watan(2012): "O romance *Antes que a rainha adormeça* (...) narra uma biografia excepcional.". A esta classificação subjaz a ideia de que o romance reflete a realidade palestina de forma tão próxima que até parece que as cenas foram filmadas com uma câmara Segundo Al-watan, a escritora apenas fez alterações pontuais para não fazer corresponder os seus dados exatamente à realidade:

A escritora faz o jogo de recolher os eventos da realidade, muda os endereços e a aparência física das personagens, e assim parece-nos que encontramos as personagens do romance pela primeira vez. Mas, na verdade, acreditamos que são pessoas que experimentaram realmente o exílio palestino, pessoas de carne e osso com biografias e que apenas lhe foram emprestados outros nomes no romance. (Al-watan, 2012).

Por seu lado, Al-waraqain também afirma que romance "*Revelação*" toma o caminho da autobiografia" (2009). Da mesma forma, Darraja nota ainda: "Leila escreveu uma autobiografia que mostra a experiência coletiva (...) e inclui a biografia dos lugares que escolheram o palestino, sem que o palestino os

tenha escolhido.” (2011). Muitas críticas também falam ainda das semelhanças entre as escritoras e as protagonistas dos romances, nomeadamente relativamente aos nomes de umas e outras. O nome da protagonista de *Revelação*, “Salma”, é foneticamente parecido com o nome da escritora “Leila”, que tem as mesmas sílabas e a mesma música. Igualmente, a escritora “Huzama” e a protagonista “Jihad”, têm ambas um nome ambíguo que tanto pode ser feminino como masculino.

Por outro lado, há quem negue que *Antes que a rainha adormeça* seja autobiográfico. Walid Abu-Baker (*apud* Abu Al-Heija, 2011), por exemplo, diz que a escritora pode iludir o leitor parecendo que está a entrar na zona do eu, ou que está a apresentar um romance baseado na biografia, mas isto, segundo ele, é enganoso. Abu-Baker defende que a mãe no romance pode ser qualquer mãe, e que os temas principais do romance são conhecidos de toda a comunidade palestina no exílio.

Uma terceira perspetiva crítica dos dois livros descreve-os como algo *in-between*, onde confluem tanto elementos do romance como elementos da autobiografia:

A obra de Huzama Habayeb está entre a biografia e o romance, ou é algo parecido com a biografia. A obra segue a estratégia narrativa da biografia, juntando personagens que não sofrem desenvolvimento: entram em cena com uma narrativa específica que têm para contar e depois retiram-se, exatamente como as nuvens de pessoas que aparecem e desaparecem na nossa vida. A escritora não volta a estas personagens, nem nos conta qual foi o seu destino. Por outro lado, a obra está também cheia de personagens que criam impacto, e que se desenvolvem tal como personagens de romance. (Wadi: 2011)

Wadi faz uma análise análoga do livro de Hourani:

É difícil definir com clareza área de sobreposição conflituosa entre o romance e biografia, entre os eventos que aconteceram e os eventos que foram fabricados através da ficção da romancista. Mas podemos dizer, com alguma certeza, que a área biográfica neste romance é bastante ampla. Não é apenas através de um conhecimento prévio e da convivência com a escritora, que nos

permite supor a ligação entre algumas das personagens na obra literária e pessoas na vida real, mas também porque alguns dos eventos relatados por Leila se cruzam com o que está no livro *Droub Al-manfa* (os caminhos do exílio) de seu pai, o escritor palestino Faisal Hourani, um livro assumidamente autobiográfico. Apesar disso, Leila não hesita em classificar o seu trabalho como ‘romance’. Não só porque (..) mudou os nomes (..), ou alterou muitos dos detalhes dos fatos e eventos, entregando-se à tentação da ficção, mas também porque a autora tem uma linguagem narrativa própria de romancista. (Wadi: 2011)

De acordo com estes argumentos, os livros de Habayeb e de Hourani podem enquadrar-se no que Ken Plummer (2001: 398) chama “etnografia auto/biográfica ficcional”.¹⁰⁹ No mesmo estudo, Plummer (2001) distingue vários tipos de histórias de vida. No primeiro tipo, as histórias ocorrem em contexto cultural e as pessoas contam-nas como parte do espaço da sua vida quotidiana, o que o autor designa de *naturalistic life stories* (histórias de vida naturalísticas). Um outro tipo são as histórias de vida recolhidas pelas(os) investigadoras(os) com um objetivo específico em mente, designadas *researched life stories* (histórias de vida pesquisadas) que podem combinar-se com o que o autor chama *ethnographic auto/biography* (auto/biografia etnográfica). O terceiro tipo é designado como *reflexive and recursive life stories* (histórias de vida reflexivas e recorrentes), onde o autor chama a atenção para a maneira como são escritas e construídas. Este tipo é visto por Plummer como uma forma em que “o contar da história” consiste numa elaboração, como um ato de fala, uma maneira de escrever, e não simplesmente narrar uma vida. Segundo Plummer, este terceiro tipo marca as tendências das pesquisas sociais pós-modernas e feministas, em que, muitas vezes o(a) autor(a) está conscientemente dentro da produção do texto. O quarto tipo acima mencionado a propósito das obras de Hourani e Habayeb consiste na *fictional autobiographical ethnography* (etnografia auto/biográfica ficcional), em que as vidas ‘verdadeiras’ são escritas de uma forma ficcional. (2001: 396-398).

¹⁰⁹ Plummer (2001) dá o exemplo da obra de Michael Angrosino (1998), *Opportunity House: Ethnographic Stories of Mental Retardation*. O autor passou anos como voluntário numa casa de deficientes e escreveu a sua experiência de uma forma ficcional, tornando-a, assim, mais acessível e mais lida do que as produções académicas sobre o mesmo assunto.

Na minha opinião o estilo dos dois livros foge às categorizações e ultrapassa as fronteiras das categorias literárias, como já tinha defendido no capítulo 1948. Mas o termo “romance” não só permite a liberdade de alargar a imaginação e a realidade e quebrar as fronteiras entre ambas, como também é uma estratégia para escrever o corpo, e falar das experiências sexuais e as histórias do corpo, resistindo ao sistema sexista que não os permite falar de certos assuntos, delicados do ponto de vista dos costumes sociais vigentes, pelo que seria difícil abordá-los numa obra que se afirmasse “autobiográfica.” Quando o livro é intitulado como “romance” isto quer dizer que se assume como “ficção” e assim, automaticamente. As escritoras não são moralmente responsabilizadas por aquilo que eventualmente teriam feito, mas apenas por aquilo que tinham imaginado, um condenação moral muito mais aceite.

Nenhuma das escritoras se preocupa em confirmar ou negar o material biográfico dos seus romances. Quando me encontrei com Habayeb, nos Emirados, que é também o lugar onde a protagonista do seu romance vive, não consegui evitar tratar a escritora do romance como se fosse ela própria Jihad, e ela não me corrigiu: nem negou, nem confirmou que era Jihad. O que me fez entender que as escritoras fazem pouca questão de traçar a linha entre a ficção e a realidade, seguindo elas assim o raciocínio do género “faction” acima mencionado. As autoras refletem, como diz Hafez sobre o romance da Habayeb, “A escrita das preocupações do eu e da pátria juntos, ou as preocupações do eu na pátria, e as preocupações da pátria no eu”, sem se preocuparem em validar ou não validar factos, mas sim em refletir verdades sobre a vida palestina e a vida das mulheres palestinas no exílio.

A vida numa *ghinnāwa*

Parece-me muito útil trazer aqui o estudo “etnográfico” de Lila Abu-Lughod, que mostra precisamente a importância da literatura para contar algo sobre as nossas histórias de vida com mais liberdade. Abu-Lughod (1993) acredita que, apesar da sua importância para a antropologia, as histórias de vida (no seu sentido mais hegemónico) têm as suas limitações, especialmente porque a noção de “vida”

e a maneira de falar da vida podem ser radicalmente diferentes de uma pessoa para outra.

Abu-Lughod viveu dois anos com uma família da tribo beduína Awlad 'Ali, no sul do Egito. O seu projeto inicial era estudar a vida da tribo para analisar as estruturas sociais de resistência, mas foi lá que ela percebeu que as vidas são sobretudo contadas através da literatura, e não são contadas nas conversas normais. Por isso estudou a literatura de uma perspectiva feminista antropológica como reflexo da vida sexual, social e política, e ainda como estrutura de resistência.

Abu-Lughod percebeu que a resistência das mulheres é sobretudo exercida ao dizer aquilo que não pode ser dito. Contar as suas histórias de vida sem contar, pode ser feito através dos contos, canções, anedotas e sobretudo através da *ghinnāwa* (literalmente uma “pequena canção”). A *ghinnāwa* é um poema oral lírico cantado, que normalmente aparece no meio de uma conversa íntima. O mais significativo destes *ghinnāwas* é que as pessoas expressam através deles, sentimentos completamente opostos àqueles expressos nas conversas que utilizam a linguagem comum sobre a mesma situação:

I found that these poems, called *ghinnāwas* (literally, little songs), were lyric poems, like Japanese haiku in form but more like the American blues in content and emotional tone. They usually described a sentiment and were perceived by others as personal statements about interpersonal situations (Abu-Lughod, 1988: 27).

Por exemplo, consoante o código moral e da honra, as mulheres não podem expressar na linguagem quotidiana comum muitos assuntos relacionados com a sexualidade, o amor e outros assuntos de carácter pessoal. Todavia, nestas *ghinnāwas* os sentimentos de amor, medo, recusa e raiva são expressos de uma forma clara. As *ghinnāwas*, que Abu-Lughod descreve como “the poetry of personal life” (1988: 31), resistem assim ao código moral que sanciona a desigualdade entre os sexos na estrutura de poder e desafiam a autoridade que beneficia deste código moral. As mulheres, que normalmente seguem e apoiam publicamente este código moral, resistem através da literatura ao sistema do poder que elas próprias supostamente apoiam. As *ghinnāwas* estão sempre ligadas à história de vida de quem as diz, como confirma Abu-Lughod: “Awlad 'Ali are in fact hard-pressed to

interpret poems without contextual information – whenever I asked anyone the meaning of a particular poem, their first question was ‘Who said it?’” (1988: 177).

Abu-Lughod afirma que esta ligação entre poesia, música e vida também tinha existido nas sociedades palestinianas rurais num passado remoto, apontando para os estudos realizados nos anos 1930 e mais tarde nos anos 1970, sobre a ligação entre os eventos da vida dos camponeses e os beduínos palestinianos e as suas músicas e poesia. Com esta base argumentativa, defendo que esta ligação entre histórias de vida e artes, que existia nas sociedades palestinianas do passado, encontra agora continuidade nos produtos de arte palestiniana contemporânea. Pergunto: Será que um discurso artístico pode falar mais sobre vidas do que as próprias histórias de vida no seu sentido mais académico?

Concordo com Abu-Lughod quando afirma que “A story is always situated; it has both a teller and an audience.” (1993: 12). É importante perguntar o que é que são estas artes, que narrativas trazem, quem as conta e para quem as conta. Por isso utilizei o termo histórias-artísticas-de vida: narrativas ficcionais, um discurso artístico que, sem se preocupar em destrinçar os factos da ficção, procura transmitir a verdade sobre a história de vida das mulheres palestinianas, neste caso no exílio. Utilizar a arte como ferramenta útil para contar vidas não só permite ultrapassar as restrições sociais da sociedade palestiniana e falar sobre a história do próprio corpo, mas também surge precisamente porque a arte é simplesmente a própria linguagem das criadoras para falar sobre o eu, e é a linguagem mais ouvida.

A vida como um ato

Em Maio 2013, tive a oportunidade de acompanhar membros do grupo Teatro da Liberdade numa pequena vila no sul de Hebron *At-Tuwani*¹¹⁰. Ben

¹¹⁰ Uma pequena vila no sul da cidade Hebron na “zona C” dos territórios palestinianos ocupados, o que significa que está sob o controlo militar e civil israelita. À volta da vila existem colonatos israelitas ilegais, que ameaçam a existência desta comunidade agrícola. Muitas comunidades à volta da vila não têm acesso a eletricidade, telefones, água potável ou outras infraestruturas. Qualquer tentativa de fornecer eletricidade ou de construir infraestruturas é imediatamente destruída pelas forças israelitas, através de ordens da Administração Civil Israelita. A população palestiniana está continuamente a sofrer a violência dos ataques dos colonatos, do exército e da polícia. Sofrem a demolição de casas e restrições no acesso às suas terras e escolas, e frequentemente são registados incidentes de ataques físicos pessoais, perpetrados pelos colonos. Dias antes da minha chegada à vila, os colonos atacaram um miúdo que

Rivers, o diretor do programa *Freedom Bus*, conduziu entrevistas no sentido de avaliar a experiência de *Palyback Theater* realizada na vila com a comunidade¹¹¹.

O Teatro da Liberdade foi fundado em 2006 com o objetivo de utilizar a cultura e a arte como ferramenta para explorar a criatividade e as emoções das crianças, jovens e adultos de Jenin. O teatro é conhecido internacionalmente como símbolo da resistência cultural Palestiniã. Em 2011 o diretor do teatro, Juliano Mer Khamis, foi assassinado em frente ao teatro em circunstâncias ainda muito obscuras. Após o seu assassinato o teatro foi invadido pelo exército israelita em várias ocasiões. (Rivers, 2013)

O *Freedom Bus* é uma iniciativa do Teatro da Liberdade que viaja até às comunidades palestiniãs (cidades, vilas, acampamentos beduínos e campos de refugiados) para organizar eventos de *Playback Theater*. O *Playback Theater* é um tipo de teatro que começou nos anos 1970, com a ideia de Jonathan Fox, que acredita que as pessoas comuns podem fazer teatro através das suas histórias de vida. No *Playback Theater*, existe um facilitador que convida o público para partilhar as suas histórias, experiências e sentimentos. Um indivíduo avança e conta a sua história e depois é convidado para escolher atores para atuar a experiência contada. Os atores improvisam uma representação, utilizando palavras, sons, movimentos, dança e música para narrar a história contada (Rivers, 2013).

A ideia do *Playback Theater* é precisamente transformar as histórias de vida em arte, algo que mantem as minhas artistas fazerem, de uma forma ou outra. O programa também organiza *Playback Theater* apenas para mulheres, uma prática que dá liberdade às mulheres para falar sentindo-se mais à vontade. Todavia, as mulheres que eu conheci participaram no *Playback Theater* da comunidade com ambos os sexos. Uma mulher contou que falar em público em frente de toda a comunidade mudou a sua vida. Igualmente as histórias contadas pelas mulheres, deixaram muito impacto no público, que não está muito habituado a ouvir estas histórias contadas por mulheres na presença de ambos os sexos. Numa entrevista

trabalhava como pastor, como também cortaram centenas de oliveiras da população palestiniã. As provas dos crimes podiam ainda ser observadas. .

¹¹¹ Ben Rivers realizou estas entrevistas na sua capacidade de doutorando em Estudos para a Paz, na Universidade da Nova Inglaterra, Austrália.

que Rivers fez a um rapaz que assistiu ao *Playback Theater*,¹¹² o rapaz afirmou que a história mais importante que vira/ouvira no *Playback Theater* fora aquela contada por uma rapariga, precisamente porque, segundo ele, a rapariga queria mostrar que a resistência palestina é para toda a gente, velhos, jovens, homens e mulheres.

As repostas às perguntas que Rivers fez em entrevistas na minha presença na vila de *At-Tuwani* mostram que as pessoas sentem que não estão a viver as suas memórias sozinhas, mas estão acompanhadas por toda a comunidade presente no *Playback Theater*, neste regresso à memória através do teatro. O público que, muitas vezes, já conhecia a história contada verbalmente, sentia que através do teatro estava a descobrir algo novo, transmitido através de outras dimensões estéticas – ora este é, precisamente, o objetivo da arte. A maior parte das pessoas entrevistadas confirmaram que é através do teatro e da arte que a história permanece; no teatro, a história é visualizada e tem mais impacto. As pessoas narradoras afirmaram que sentem que as suas histórias são mais sentidas pela comunidade quando encenadas e, por outro lado, também ouvidas pela comunidade internacional que participa no projeto deste teatro.

Durante todas as entrevistas e a minha presença na vila, não consegui evitar ligar a experiência das mulheres camponesas de *At-Tuwani* com as mulheres que aqui estudo, que igualmente utilizam a arte para contar as suas histórias, a história da Palestina, e da sua comunidade palestina do exílio. Através da arte sempre se pode contar a história com voz mais alta, ouvida por mais pessoas e com maior ressonância tal como o *Playback Theater*, a arte funciona como um regresso à memória traumática, um regresso acompanhado desta vez por um público mais vasto, e, como confirma a população de *At-Tuwani*: a história contada pela arte é mais visualizada, mais ouvida mas é sobretudo mais sentida. Histórias-artísticas-de-vida – “uma experiência que fica”.

Sa'di & Abu-Lughod (2007) explicam que sem “lábios do tipo político” o povo palestino não pode fazer ouvir a sua história por cima da outra história do colonialista, que é muito mais barulhenta ou seja, o povo palestino necessita de uma certa diplomacia para poder fazer *marketing* da sua própria história. Sa'di & Abu-Lughod referem que, tal como fizeram os Judeus da Europa, a melhor forma

¹¹² A entrevista foi realizada na minha presença em 22 de Maio 2013.

para criar ligações e alianças com o Ocidente será aproximar-se dos valores culturais e políticos ocidentais. O que impede a memória palestina de se tornar pública – no sentido de ser amplamente ouvida – são as nações poderosas que não a querem ouvir, a falta de um público para a ouvir. Utilizar as artes é usar uma voz que pode ser mais *ouvida* do que outras formas, mais silenciosas e silenciadas. Defendo que as histórias de vida servem sobretudo para serem ouvidas; as histórias artísticas de vida das mulheres palestinas são mais divulgadas no ocidente do que as suas narrativas tradicionais.¹¹³

O ser das cusquices e dos rabiscos

Segundo Plummer (2001), é apenas com a invenção da imprensa e com a emergência da cultura do individualismo que se começa a dar peso às vidas individuais e à escrita do ‘eu’. Algo que foi transmitido depois para as culturas não ocidentais. Como Daniel (*apud* Sayigh, 2007) explica, as culturas euro-americanas escrevem a história com o objetivo de ‘saber’ e ‘ver’ o mundo; com o imperialismo global, o modo de contar segundo o paradigma da *história* influenciou as culturas não euro-americanas e marginalizou o modo de contar segundo o paradigma da *heritage* (herança) que foi considerado ‘étnico’ e ‘pré-moderno’. Esta maneira de “saber os factos” e o recurso à cronologia no ato de narrar a história exclui grupos subalternizados, incluindo as mulheres, como sujeitos da história ou como narradoras (Daniel *apud* Sayigh, 2007: 137).

O conceito de histórias de vida é, também, socialmente construído e, se as críticas feministas das ciências reclamam uma construção emancipatória dos conceitos e das práticas (Harding, 1986), acho justo reclamar uma nova linguagem para contar a própria vida. Assim, segundo a “teoria *standpoint*”, qualquer saber é sempre socialmente situado (Harding, 2004). Esta teoria da crítica feminista problematiza a relação entre a produção do saber e as práticas de poder. A perspectiva *standpoint* reclama que a experiência das mulheres e de outros grupos oprimidos é essencial nos projetos de saber e que a opressão destes grupos

¹¹³ Por exemplo, encontra-se pouca literatura de escritoras palestinas traduzida em diferentes línguas; no entanto, as artistas palestinas chegaram às galerias ocidentais e os filmes de realizadoras palestinas são, também, exibidos nos cinemas do ocidente.

permite a produção de um tipo distinto de saber. A teoria do *standpoint* defende o que Sandra Harding chama “objetividade forte”, ou seja, a noção de que a perspectiva das pessoas oprimidas ou/e marginalizadas pode ajudar a criar narrativas mais objetivas sobre o mundo. Segundo Harding (2004), o saber tem que ser baseado na experiência; por isso, as diferentes experiências devem permitir diferentes percepções do “eu” e do meio no qual o “eu” se insere. Contar as histórias de vida de uma forma que parta das próprias experiências das mulheres palestianas proporciona um percurso de acesso ao conhecimento sobre a sua opressão, a experiência de ocupação, limpeza étnica e exílio é aparentemente tão absurda e irreal que pode parecer imaginária e ficcional.

Será que podemos aceitar a história do estabelecimento do Estado de Israel, só porque está bem documentada e segue “as regras” da ciência ocidental credível? E será que pelas mesmas razões vamos considerar a história da Palestina contada através de histórias de vidas das mulheres palestianas como simples “cusquices”? Será que as artes das mulheres palestianas são apenas “rabiscos” e que elas não estão aptas a falar sobre as suas vidas? Será que os rabiscos e as cusquices (nunca) podem ser conhecimento?

Os objetos artísticos que são “criados” pelas mulheres palestianas têm uma personalidade e uma cara próprias, transmitem parte viva destas mulheres, são uma continuação do próprio corpo que ultrapassa as fronteiras políticas e sociais. Relacionar estas formas artísticas com as vidas é reclamar um lugar para falar da experiência das mulheres palestianas; dizer que estes objetos dão testemunho de vidas é uma proposta de um projeto de *saber político feminista*.

Capítulo IV

:RESISTÊNCIAS:

Where there is power, there is resistance.

Michel Foucault

Where there is resistance, there is power.

Lila Abu-Lughod

Quando se fala de “resistência palestina feminista”, a tendência é normalmente dizer: utopia.

Ter esperança. Agarrar-se a uma ideia romântica, vaga, que se chama “resistência palestina feminista”, senti-la como um poema, um grito, uma música, uns rabiscos, uma pedra, grafite na parede ou um corpo nu.

Mas o que é a *resistência*? Ou, aliás, a pergunta será mais especificamente: o que são as resistências? Quais são as dinâmicas das resistências por detrás dos corpos nas artes? Como interagem as diversas possibilidades no interior dos próprios sistemas de resistência? Onde é que estão os pontos-chave de conflito e de encontro entre as resistências e os poderes? Como se constroem “comunidades imaginadas”, seja dos sistemas de poder, seja dos sistemas de resistência? Neste capítulo esforçar-me-ei para estudar as dinâmicas de resistência e as contradições dentro da própria resistência. Tenciono estudar os corpos nas artes das mulheres palestinas no exílio como diagnóstico de resistências e poderes em conflito.

Michel Foucault chama a atenção para a ocorrência das resistências e dos poderes numa rede interrelacional: “Where there is power, there is resistance, and yet, or rather consequently, this resistance is never in a position of exteriority in relation to power.” (1978:95) Ou seja, a resistência e o poder não ocorrem num sistema de pura oposição, mas em interligação. Foucault problematiza a questão da seguinte forma:

Should it be said that one is always "inside" power, there is no "escaping" it, there is no absolute outside where it is concerned, because one is subject to the law in any case? Or that, history being the ruse of reason, power is the ruse of history, always emerging the winner? This would be to misunderstand the strictly relational character of power relationships. Their existence depends on a multiplicity of points of resistance: these play the role of adversary, target, support, or handle in power relations. These points of resistance are present everywhere in the power network. Hence there is no single locus of great Refusal, no soul of revolt, source of all rebellions, or pure law of the revolutionary. Instead there is plurality of resistances. (1978: 95-96)

As resistências, tal como o poder, não acontecem numa direção única, nem são acontecimentos que ocorram em alternância simétrica; as resistências e os poderes movem-se numa rede complexa, contraditória, opositiva e, ao mesmo tempo, interrelacional.

Para estudar as resistências feministas palestianas com expressão nos corpos em arte, parto também da proposta de Lila Abu-Lughod que diz que “[r]esistance should be used as a diagnostic of power” (1990: 41), ou seja, o estudo da resistência tem que examinar os poderes enquanto lugar de origem da própria resistência, e não apenas encontrar as pessoas resistentes. A posição de Lila Abu-Lughod serve-me de ponto de partida:

There is perhaps a tendency to romanticize resistance, to read all forms of resistance as signs of the ineffectiveness of systems of power and of the resilience and creativity of the human spirit in its refusal to be dominated. By reading resistance in this way, we collapse distinctions between forms of resistance and foreclose certain questions about the workings of power. (1990: 42).

Abu-Lughod defende que muitos estudos sobre a resistência teriam sido muito importantes em redefinir o que é político, mas em muitos deles há uma tendência de apenas romantizar a resistência e lê-la como um sinal da ineficácia dos sistemas de poder e da criatividade do ser humano em recusar a dominação:

Despite the considerable theoretical sophistication of many studies of resistance and their contribution to the widening of our definition of the political, it seems to me that because they are ultimately more concerned with finding resistors and explaining resistance than with examining power, they do not explore as fully as they might the implications of the forms of resistance they locate. (1990: 41)

Estes trabalhos, segundo ela, estão mais focados em estudar as pessoas resistentes e explicar a resistência do que em examinar o poder e as implicações das resistências através da leitura dos detalhes e das contradições no interior das próprias resistências. As resistências não ocorrem fora do sistema do poder, nem são independentes dele e, muitas vezes, as formas de resistência oscilam entre dois sistemas de poder, criando vários sistemas e subsistemas de resistência. Mantenho que a “resistência feminista palestina” ocorre dentro dos sistemas de poder patriarcais e coloniais, e está continuamente em processo de *disempowerment* e *empowerment*.

Analiso neste capítulo o discurso da ocupação israelita, um discurso colonialista nacionalista, chauvinista e “masculino”, que quer aparentar ser um discurso inclusivo.¹¹⁴ Estudarei também o discurso palestino que, embora seja de resistência (ao colonizador), é igualmente um discurso nacionalista chauvinista e “masculino”, simultaneamente discurso de resistência e de poder. Em ambas as narrativas hegemônicas em conflito, a narrativa sionista da ocupação e a narrativa palestina nacionalista de resistência, a Palestina aparece como mulher, enquanto Israel aparece como homem. Os corpos e a sexualidade são temas e metáforas centrais nos discursos artísticos de ambos os lados, o do ocupado e o do ocupante, e são sobretudo narrativas “sexuais”, ou sexualizadas.

Finalmente, estudarei o discurso palestino artístico e feminista. Partindo das teorias de Foucault e de Abu-Lughod acima mencionadas, mantenho que as resistências feministas artísticas das mulheres palestinas no exílio também fazem parte dos sistemas de poder – do ocupante e do nacionalismo – contra os quais resistem. No entanto, argumento que a adoção de uma parte das

¹¹⁴ Coloquei a palavra “masculino” entre aspas para fugir ao essencialismo na utilização desta palavra, refiro aqui apenas a um certo tipo de discurso de masculinidade de poder sobre qual direi exemplos mais adiante.

representações dos sistemas de poder é escolhida estrategicamente. As representações divulgadas pelos sistemas de poder são readaptadas, reescritas e reinventadas numa moldura específica da resistência feminista artística palestina.

Estes diferentes discursos são uma rede de poderes e de resistências em curso, formando uma rede interligada mas com resistências internas. Interessa-me analisar as dinâmicas das resistências e dos poderes dentro da própria noção da construção de “uma comunidade imaginada” e o papel da ficção nas resistências e nos poderes. A resistência feminista palestina exercida através da criação artística no exílio é, em meu entender, um fenómeno complexo que existe em tensões multi-direcionais. É um contínuo processo-em-curso.

Israel: o macho “retrossexual”

A relação entre a Palestina e a ocupação israelita aparece na narrativa da ocupação israelita como uma relação homem/mulher, onde a Palestina é a mulher, por vezes vítima e precisa da proteção do homem, mas mais frequentemente é uma mulher indesejável pela sua rebeldia, que é necessário submeter.¹¹⁵

Antes mesmo do estabelecimento do “Estado de Israel”,¹¹⁶ a Palestina foi descrita no discurso sionista como mulher. Após o primeiro Congresso Sionista em Basel, em 1897, o congresso que iniciou o processo de reivindicação da criação de um estado judeu na Palestina, dois rabis foram enviados para a Palestina para investigar *in loco* esta possibilidade. Os dois homens mandaram para Viena o seguinte relato: “A noiva é bonita mas é casada com outro homem”. É uma maneira de dizer que a Palestina não é “uma terra sem povo, para povo sem terra,” como

¹¹⁵ Esta metáfora é frequente nas várias situações coloniais, onde o país colonizador é normalmente masculinizado e a colônia é feminizada. Destaco aqui o exemplo da colonização portuguesa. Portugal enquanto país colonizador era representado como um homem branco, enquanto os países colonizados de África eram significados numa mulher negra, sexualmente disponível. Segundo Filipa Lowndes Vicente (2013), esta figuração era notável nas fotografias de mulheres negras nuas, que poderiam inclusivamente estar no espaço familiar sem supostamente transgredir a moral portuguesa vigente, precisamente porque eram negras. Filipa Vicente destaca o exemplo de fotografias amplamente divulgadas e de exposição e sexualização de Rosinha, uma mulher negra, que, segundo a autora, personificou a imagem do império português como conquista sexual.

¹¹⁶ As aspas são propositadas. Apesar de existência reconhecida por muitos do Estado de Israel, coloco aqui as aspas, porque não reconheço um estado que foi construído ilegalmente e injustamente na minha terra.

reclama a narrativa sionista (Ghada Karmi, 2007). Muitos anos após a ocupação da Palestina, a mesma metáfora contínua presente no discurso sionista. Por exemplo, na década de 1970, a primeira-ministra israelita de então descreveu a Palestina como “a noiva indesejável” (Fatma kassem, 2007: 118).

A narrativa sexual no discurso sionista da ocupação atual aparece nas artes e nos media visuais israelitas direcionados para a propaganda do militarismo. Por exemplo, durante a invasão de Gaza, em Dezembro 2009, foram criadas t-shirts de uma unidade de soldados israelitas – imagem nº12 – direcionadas contra as mulheres palestinianas na sua maior parte:¹¹⁷



Imagem 12

O slogan “1 shot 2 kills” está escrito por baixo da imagem de uma mulher grávida, com véu, enquanto o slogan “Better use Durex” tem como referente a imagem de uma mãe Palestiniana que chora a sua criança morta. Estes dois exemplos mostram como o corpo das mulheres palestinianas está no centro da narrativa da ocupação.¹¹⁸ A Palestina é, sobretudo, uma mulher com véu, misteriosa, mas que também é perigosa porque tem a arma da ameaça demográfica: a sua fertilidade e o seu útero estão no centro de conflito.

A propaganda israelita da ocupação é em grande medida sexual e é exercida através da exibição das próprias fotografias dos soldados. O discurso militar erotiza o conflito e representa os soldados como homens de forte virilidade. Em setembro de 2012, o exército israelita anunciou que a *Instagram* - uma aplicação

¹¹⁷ Para mais sobre estas imagens, veja-se Wadi, 2010.

¹¹⁸ Como já tinha mostrado, outras imagens incluem slogans como “todas as mães palestinianas têm que saber que o destino do seu filho vai acabar nas minhas mãos” ou “parece que foste violada.” Estas imagens estão analisadas com mais profundidade em Wadi, 2010.

específica para a filtragem e publicação de fotografias através das redes sociais – está a ser utilizada como parte da sua propaganda, como se pode concluir pela leitura da página web das Forças de Defesa Israelita.¹¹⁹

Durante a operação “Chumbo fundido”, em Gaza,¹²⁰ a *Instagram* foi utilizada para publicar fotografias dos soldados em ação, para a localização de batalhas e outros assuntos relacionados com o ataque. (Benjamin Doherty, 2012) A *Instagram* não tinha sido apenas utilizada como ferramenta pessoal durante o ataque, mas também como um instrumento político utilizado pela narrativa propagandística israelita. Os agentes dos média, como Buzzfeed, MSN, e CBC foram autorizados a utilizar fotografias pessoais dos soldados colocadas na *Instagram*, na divulgação das suas notícias. Enquanto antes, até a utilização das redes sociais pelos soldados estava controlada, agora pelo contrário, é direcionada para os média, o que prova que é aproveitada e utilizada como parte da propaganda israelita. Mais ainda: As Forças de Defesa de Israel (IDF), publicaram um vídeo a convidar os soldados a “melhorar a sua imagem” *on-line* através das redes sociais, incentivando-os à divulgação de momentos pessoais que são assim integrados na máquina de propaganda.¹²¹

Como se pode observar nesta foto de um soldado – imagem nº13 – a arma representa o que é supostamente a sua “masculinidade”, construída pelo seu falo. Este símbolo fálico (a arma) também pode ser o “instrumento” com o poder de “violar” a Palestina e o povo palestino. Noutras palavras, esta foto é como quem diz: ser homem é defender a nação com a arma e com o falo.



Imagem 13

Muitas das fotografias publicadas mostram soldados quase nus, com corpos que seguem um certo modelo hegemónico de “homem forte”, másculo e militar. O modelo do israelita corresponde especificamente a essa imagem, “um homem moderno com arma” confrontado pela “mulher palestina grávida e com véu”.

¹¹⁹ Veja-se <http://www.idfblog.com/2012/09/02/introducing-israel-defense-forces-on-instagram/>

¹²⁰ Também conhecida pelo “Massacre de Gaza”, um ataque das forças israelitas contra Gaza que começou em Dezembro de 2008 e matou mais de 1400 palestinos.

¹²¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ywfc0dTNVCM>

A narrativa israelita nacionalista sexual também aparece nos projetos de arte financiados indiretamente pelo estado, algo que podemos observar, por exemplo, no trabalho do grupo *Artists 4 Israel*. O grupo recebe financiamento de *Jewish National Fund*, uma organização para-governamental, responsável pela plantação de parques floristas nos espaços de vilas e aldeias palestinas destruídas, desta forma apagando qualquer evidência da sua existência prévia, assumindo assim um papel importante na limpeza étnica da Palestina histórica.¹²² O grupo *Artists 4 Israel* costuma fazer tours internacionais – especialmente nas universidades norte-americanas como parte da propaganda israelita – com o título “DTF”. Como se pode ler num dos folhetos que publicita os eventos, o significado desta abreviatura é “Demand the Facts”, “Defeat the Fanaticism” “Down To Fuck”, “Diversity Triumphs over Fear”. O folheto afirma que Israel está a lutar contra o suposto terrorismo e fanatismo (palestinos) e contra os supostos factos errados sobre o conflito e, particularmente, que Israel é um país “moderno”, “democrático” e sobretudo, é o país da “liberdade sexual” (Max Blumenthal, 2013).

Neste contexto, a narrativa sionista israelita alega confrontar o fanatismo e o terrorismo com a liberdade sexual israelita, algo que também foi abordado pelo mesmo grupo num projeto na primavera de 2013, numa discoteca em Ibiza. Neste evento, foram distribuídos centenas de preservativos masculinos desenhados pelo grupo, nos quais se podia ler a seguinte frase: “Fuck it, I love Israel”. O amor por Israel é sobretudo sexual. Ter potência sexual (masculina) e ter ferramentas sexuais está ligado ao amor e à pertença a Israel. Esta potência sexual é, simetricamente, oposta à simbólica impotência sexual palestina.

Em 2005, Israel começou uma campanha, com a ajuda de uma empresa norte-americana de marketing, a que chamou “Brand Israel”. A campanha foi dirigida aos jovens entre os 18 e os 34 anos com o objetivo de transmitir uma imagem de um Israel “moderno”, como parte da *hasbara* israelita. “Hasbara” é uma palavra em hebraico que não tem possibilidades de tradução direta para outras línguas. Significando literalmente “explicação”, diz respeito de facto àquilo a que se

¹²² No momento da escrita deste capítulo (2013), esta organização está a participar no plano da limpeza étnica dos beduínos no deserto de Neguev, com o objetivo de aí plantar florestas.

tem chamado “diplomacia pública”, ou seja, trata-se simplesmente de propaganda pró-Israel. Foram criados muitos programas como parte da *hasbara* israelita¹²³.

Mais tarde, foram adicionadas ao plano da campanha, ações de aproveitamento da comunidade *gay* para mudar a imagem de Israel ao nível internacional (The Jewish Daily Forward, *apud* Sarah Schulman, 2011). Por outras palavras, mudar a imagem de um país em conflito para uma imagem de país-oásis para refúgio dos homossexuais.¹²⁴ Aeyal Gross, professor da Universidade de Telavive, argumenta que os direitos dos LGBTs têm vindo a tornar-se uma ferramenta muito útil para as relações públicas de Israel, isto é, os direitos LGBT desempenham um papel na política internacional, projetando a autoperceção de Israel como estado comprometido com a igualdade sexual, facto que é utilizado para justificar uma política de exclusão e opressão (*idem*).

Ligar o mundo árabe ao desrespeito pelos direitos das mulheres e dos LGBTQ surge aqui como uma estratégia para ocultar as violações dos direitos humanos do povo palestino por parte de Israel, nação que assim projeta a imagem de um “Israel moderno”. Esta prática foi designada por alguns grupos *queer* como *pinkwashing* (branqueamento rosa)¹²⁵. Através do *pinkwashing*, Israel manipula e constrói uma imagem de estado moderno e progressista e de um porto seguro para a comunidade LGBTQ, ao contrário da Palestina e do mundo árabe, um mundo alegadamente de “homofóbicos, bárbaros e repressivos”. Invocando a

¹²³ Como por exemplo <http://www.hasbarafellowships.org/>, um programa de treino intensivo nos Estados Unidos e em Israel, concebido para mudar a imagem de Israel. Destina-se a estudantes universitários e o seu objetivo é combater a “propaganda anti-israelita” e promover uma boa imagem de Israel. É significativo que este programa tenha sido estabelecido logo depois a segunda Intifada, quando os crimes cometidos por Israel foram exibidos perante todo o mundo. Outro exemplo é a publicação de um guia de *hasbara* para promover Israel nas universidades (Hasbara HandBook: promoting Israel on Campus), publicado pela União internacional de estudantes judeus. Encontra-se on line: <http://www.middle-east-info.org/take/wujshasbara.pdf>. Um dos capítulos do livro tem como título: “Sete ferramentas básicas de propaganda”. Existe também uma organização que se empenha em preparar alunos e alunas para enfrentarem com êxito “ações anti-israelitas”. No site da organização – <http://www.bluestarpr.com> – encontram-se vídeos de propaganda.

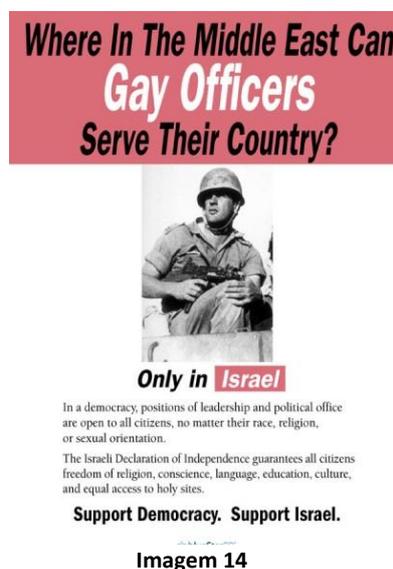
¹²⁴ O ministério responsável por *hasbara* publicou, por exemplo, um anúncio Para “recrutar voluntários para realizar atividades de diplomacia pública no estrangeiro” (fora de Israel), afirmando que estava particularmente interessado em receber candidaturas de representantes da comunidade *gay*. O ministério não assina contrato com os voluntários, mas paga os custos sem considerar isso “salário”, e os contratos são assinados por outras partes autorizadas. Não são consideradas as pessoas que pertençam ou que tenham familiares que pertencem ao Knesset, a partidos políticos ou ao ministério. Ou seja, o ministério tenta esconder o facto de recrutar e pagar pessoas da comunidade *gay*, especificamente para mudar a imagem de Israel, e transmitir a imagem de uma Israel “*gay friendly*”. O anúncio encontra-se traduzido para inglês em: <http://electronicintifada.net/blog/asa-winstanley/new-pinkwashing-recruitment-campaign-israel-offers-free-travel-propaganda#.TtTL0fK5KvR>.

¹²⁵ Para mais informações sobre o *pinkwashing* veja-se: <http://www.pinkwatchingisrael.com/>

definição do humano de Judith Butler (2004), esta estratégia transforma os ataques israelitas numa “guerra justificada” contra uma “cultura sanguinária”, uma representação que nega a humanidade de determinados tipos de seres “humanos” atribuindo-lhes uma vida cujo fim não merece o choro.

Esta imagem de um “Israel moderno” e “gay friendly” não anula a imagem simbólica de Israel como macho com virilidade e amplas capacidades sexuais; pelo contrário, reforça-a. A tolerância e a aceitação LGBT são apenas para alguns homossexuais, os que se comportam como cidadãos da nação, cidadãos criados à custa do “outro”, esse outro que nunca pode fazer parte da nação. É neste contexto que Jasber Puar (2007) fala de “homonacionalismo”. Trata-se de uma prática que regula e controla quem pode ser visto como um bom cidadão *gay* e reforça os estereótipos sexuais e raciais, assim como a exclusão. Segundo Puar (2007), também o que a autora chama “homonormatividade” reforça a ideia de um estado onde as pessoas LGBT são sobretudo brancas, de classe média e nacionalistas, ou seja copiam a heteronormatividade da nação; têm acesso à cidadania à custa de outras identidades que a ela não têm acesso.

O Estado israelita apoia a emancipação dos gays e a emancipação do serviço militar, “sair do armário” significa, para o Estado, também sair do outro armário e declarar o desejo de participar na guerra, como se pode verificar neste poster (imagem nº14). Ou seja, só pode sair do armário um *gay* que sirva a nação e que precise da proteção militar contra o “outro” bárbaro e homofóbico, que ameaça a hetero/homonormatividade da nação. Esta representação não está, porém, circunscrita a operações de propaganda: também aparece em obras artísticas como, por exemplo, o filme *Yossi & Jagger* (2002) de Eytan Fox, que conta a história de amor entre dois soldados israelitas. Na maior parte dos filmes e sites que promovem os direitos LGBT, a imagem é quase sempre a mesma: um gay branco, israelita, judeu, homem.¹²⁶ São quase inexistentes as imagens de lésbicas, e são mesmo apagadas as figuras de gays árabes. Este abuso dos direitos LGBTs para



¹²⁶ Muitos disponíveis em: <http://www.bluestarpr.com>.

aproveitamento nacionalista é um ganho duplo para a narrativa israelita para justificar moralmente a ocupação, através da imagem de um homem, seja gay ou heterossexual, que tem as características de um modelo “retrossexual”.

O termo “retrossexual” apareceu como resposta ao termo “metrossexual”. Metrosexual foi utilizado inicialmente por Mark Simpson (1994) no seu artigo “Here Come the Mirror Men: Why The Future is Metrosexual”, mas só se disseminou após o seu artigo “Meet the Metrosexual” (2002), e “Beckham, the virus,” (2003). O termo é um derivado composto das palavras “metropolitano” e “sexual” e foi utilizado para designar o homem urbano que se preocupa excessivamente com sua aparência. Nas palavras de Simpson (1994): “Metrosexual man is a commodity fetishist: a collector of fantasies about the male sold to him by advertising.” Por outro lado, o termo “retrossexual” também foi cunhado por Simpson (2003), e é usado para designar o homem que, ao contrário do metrossexual, se preocupa em ter uma aparência mais rude, um estilo e uma atitude de macho menos urbano, à moda das tradições “masculinas” antigas (retro). A aparência do homem retrossexual, por oposição à imagem geral do metrossexual com as unhas arranjadas e a T-shirt cor-de-rosa, tem aspeto mais “agressivo”, com barba de três dias ou até de bigode e com roupa mais clássica. Ambas as imagens são atualmente vendidas na publicidade de bens.

No caso israelita, o homem retrossexual tem uma aparência militar: as feridas de guerra e a atitude violenta fazem parte do seu estilo. Israel aproxima-se de um público ocidental e vende uma certa imagem – enquanto, ao mesmo tempo, promove a sua narrativa nacionalista –, que faz deste mesmo homem um israelita “macho”, um militar forte e viril, sensual mas violento contra os “inimigos” quando é necessário.

Segundo Doherty (2012), Israel utiliza o sexo para se autopromover junto do público ocidental. Utiliza ainda o nudismo como parte da propaganda oficial,¹²⁷ como se pode observar nesta fotografia (imagem nº15): os dois soldados não estão apenas a posar nus, mas a despir sugestivamente a sua farda do exército. O uniforme e a referência subtil ao exército fazem parte da sensualidade e do nudismo.



Imagem 15

A sua aparência é de retrossexuais, com corpo de modelo mas não depilado. Note-se ainda que ambos têm bigode – as pilosidades, mais ou menos excessivas, ainda têm um forte poder para representar a masculinidade hegemónica. Doherty serve-se neste contexto do termo “Sporn”, utilizado por Mark Simpson para designar as estéticas pós-metrossexuais usados no desporto e nos anúncios de produtos para vender um certo corpo de homens. Por outro lado, Doherty aplica ainda este termo especificamente à guerra israelita, utilizando o termo “war sporno” (2012):

I’m going to expand this definition to include the Israeli army’s “war sporno,” which is the use of male and female bodies to eroticize the military, to displace violence against Palestinians, to encourage Western publics to identify with Israeli soldiers, and to identify Israeli soldiers with these pervasive and attractive advertising images of the human body. In some cases, the effort to obscure violence against Palestinians fails because the same soldiers (...) freely post their hatred and lust for violence and killing.

Ao contrário de Doherty, a mim parece-me que a violência faz parte desta imagem e da própria propaganda israelita. Estas fotos são usadas para justificar a violência e não para escondê-la. Esta utilização da violência, subjacente às fotografias, mostra que estas servem especificamente para construir uma imagem de Israel como um homem “modelo” e retrosssexual, forte e violento contra o mal, uma

¹²⁷ Israel publicou também fotografias de ex-soldados mulheres em 2007, na revista norte americana *Maxim*, como forma de melhorar a sua imagem (Doherty, 2012).

imagem contraposta à imagem da Palestina como mulher, que é vítima e às vezes, precisa do domínio israelita para sobreviver, ou como uma mulher rebelde que precisa de violência para se disciplinar.

Palestina: uma mulher

No discurso político e artístico palestino nacionalista a Palestina aparece sempre como uma mulher, seja ela mãe, amante ou uma virgem. Há uma ligação forte entre o corpo destas mulheres puras, férteis e tradicionais e a paisagem (*landscape*) da Palestina. Dentro desta narrativa nacionalista, a ocupação israelita aparece como o violador desta terra pura, virgem ou fértil. A palavra *mughtaseb* que significa violador, tornou-se sinónimo de ocupante no contexto palestino.

No seu artigo “Between complicity and subversion: Body Politics in Palestinian National Narrative” Amal Amireh estuda a política do corpo na narrativa nacional e nacionalista. Segundo este artigo, a construção da identidade nacional palestina chauvinista é sexuada (*gendered*). O significado de “nação” é medido com a própria noção de masculinidade e de feminilidade, enquanto as imagens idealizadas e mesmo os corpos reais servem para definir as políticas e a narrativa nacional (Amireh, 2003). Especialmente após a *Nakba*, em 1948, a pátria tem sido representada como “a noiva da luta” (Tina Malhi-Sherwell, 2001).

As mulheres palestinianas reproduzem a nação biologicamente, culturalmente e simbolicamente. (Nira Yuval-Davis *apud* Amireh 2003). A narrativa nacional sexuada (*gendered*) constrói, utiliza e disciplina os corpos das mulheres e dos homens que manipula para criar a sua narrativa. Esta é construída e refletida na arte que tem, segundo Amireh, um lugar privilegiado no nacionalismo, que manipula as artes para criar uma determinada imagem. As artes são muito importantes nos discursos dos líderes políticos e são constantemente citadas e referidas¹²⁸. Esta narrativa artística nacionalista, segundo Amireh, é

¹²⁸ Amireh (2003) dá o exemplo do conhecido discurso de Arafat de 1998, no qual este se referiu ao povo palestino como uma nação que bate “dentro do tanque escuro”, numa alusão ao romance de Ghassan Kanafani *Rijal Fi Asshams* (Homens ao Sol) (1963). O romance conta da história de refugiados palestinos que, no final dos anos cinquenta, tentaram transpor ilegalmente a fronteira do Iraque para o Kuwait, dentro de um tanque de água vazio num camião-cisterna. O romance termina com os três homens mortos, sufocados dentro do tanque, e o motorista do camião a perguntar aos mortos: “porque é que vocês não bateram na parede do tanque?”

erótica e masculina, algo que se encontra na produção de artistas, tanto homens como mulheres, que seguem esta narrativa:

This metaphor of the loss of Palestine as rape, which has been a constant in the Palestinian and wider Arab political nationalist discourse signifies the loss of Palestine as loss of female virginity but also of male virility, since the virile actor now is the rapists/enemy. This male loss of virility is inscribed as Palestinian defeat. (Amireh, 2003: 751)

O conflito israelo-palestino, como muitos outros conflitos, não é apenas constituído de armas e batalhas, mas é também uma competição simbólica de virilidades. Estas virilidades, a do ocupado e a do ocupante, constroem-se utilizando os corpos das mulheres palestinianas. Estando o ocupado com mais poder, surge assim representado como detentor de maior virilidade em comparação com o nacionalismo palestiniano, que a terá perdido no campo de batalha.

A paisagem-mulher que simboliza a terra palestiniana é um tema dominante nas artes palestinianas. Por outro lado, reforçando a contiguidade entre a terra e “a mulher” – contiguidade que não é exclusiva das representações palestinianas, de resto – as mulheres reais, nas suas práticas concretas, são as representantes desta paisagem/terra. Segundo Sherwell (2001: 163):

In the process of articulating a national identity, women (including their surroundings and belongings) have been represented as the privileged emblems of cultural authenticity. By maintaining tradition through their clothing and cooking, they were perceived as somehow closer to the land. The peasant woman was marked as the site where the past was both alive and reproducible.

Ou seja, a ligação entre a terra e a mulher vem sobretudo através da necessidade de manter as tradições e a cultura popular palestiniana sobretudo nas comunidades rurais, porque a Palestina era, antes de 1948, principalmente, uma sociedade rural que vivia de agricultura. A mulher rural é considerada, no discurso nacionalista como o *locus* da autenticidade da identidade, uma identidade que está

situada no passado. Esta imagem da terra como mulher é muito comum na literatura, tanto na ficção como na poesia. Vejamos, por exemplo, os versos de Muhammad al-Dhahir, no seu poema “Joy” (1992:161):

She is my homeland
The only vessel containing my blood

A pátria é uma mulher pela qual o poeta tem um amor profundo. Mahmoud Darwish dá forma clara a esta metáfora da Palestina como amante no poema já mencionado neste trabalho, “Diary of a Palestinian Wound” (s.d.):

I am the lover and the land is the beloved

A Pátria como mulher não é algo exclusivo dos poetas homens (muito menos do discurso artístico palestino); também encontramos esta mesma metáfora na poesia de mulheres, como nos versos de uma das poetas mais conhecidas da Palestina, Fadwa Tuqan, no poema “Hamza” (1988: 27):

This land is a woman
In the furrows and in the wombs the secret of fertility is one.
The power of the secret that grows the palm and the corn
Grows, too, the fighting people

São inumeráveis os exemplos de representação da terra como mulher na poesia palestina: é uma metáfora quase obrigatória na tradição poética nacional. A este propósito, Hanan Mikha'il Ashrawi afirma: “Women find their way into literature... not as portraits of themselves, but as the embodiment of the unattained, the perfect goal: fertility, lush land, the womb of society, Palestine itself” (*apud* Najjar & Warnock, 1992: 260). A Palestina é figurada como uma mulher deve ser: pura, fértil e perfeita.

Desde 1948 e até o momento em que escrevo (2013), a arte visual que adota o discurso nacionalista palestino representa predominantemente a Palestina/terra/nação como uma mulher ou a mãe do povo. A representação, neste discurso específico é despersonalizada, como salienta Fada (2007:70): “She was

meant as a symbol of Palestine and no personal attributes were attached”. As artes dos homens e também das mulheres reproduzem normalmente esta narrativa nacional sexuada e erótica, onde a Palestina é a mulher, essencializada e desvinculada das mulheres reais palestianas. No plano político concreto, a liberdade da Palestina depende da fertilidade da mãe-terra, o que de alguma forma explica a racionalidade deste tipo de representação. O palestino é um amante, noivo responsável por engravidar esta mulher-terra e responsável por defendê-la das “violações” israelitas. A ligação simbólica entre a Palestina e a mulher está centrada na ideia do desejo de conquista e do controlo da terra e da mulher. Embora, como argumenta Mary Layoun (2001:148), sendo a terra a mulher ocupada, aparece sempre a aspiração de satisfazer o desejo nacional e sexual, mas este desejo não é realizado: “there is a premier obstacle to possession-of-the-woman/land as national fulfilment”¹²⁹. Não se pode possuir a mulher/a terra porque ela está ocupada por outro, como afirma Layoun: “the Palestinian national narrative of defeat exists, and according to it, the Palestinian male fails to possess the land; the homeland in this narrative is a female body possessed by others”.

Há muitos exemplos nas artes que transmitem a esperança de ter uma Palestina pura e fértil que produz homens e mulheres fiéis à terra, como por exemplo, a obra de Suleiman Mansour – imagem nº 16 – *The Village Awakens* (1988):

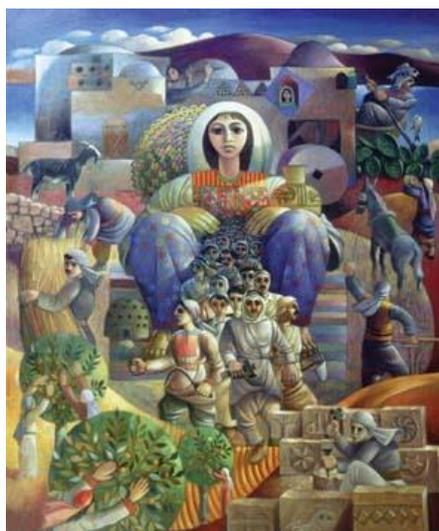


Imagem 16: Suleiman Mansour, *The Village Awakens* (1988)

¹²⁹ Layoun apresenta esta visão no âmbito da análise do filme *Wedding in Galilee* (1987) de Michel Khleifi (veja-se Layoun, 2001).

A Palestina é uma mulher em vestido tradicional palestino, uma mãe fértil responsável pelo nascimento do povo trabalhador e lutador. Segundo Malhi-Sherwell (2001: 61) a mãe é um tema famoso nas artes visuais da propaganda nacionalista:

Another popular theme among artists was the image of a mother with babe in arms—the visual compliment of the nationalist discourses that posited women as responsible for reproducing the nation, thereby inscribing women’s fertility with the political significance of patriotic obligation. In nationalist discourses not only were women perceived as giving birth to future generations, they were also held responsible for reproducing the boundaries of the nation. Thus, women’s bodies are designated as the measure of a nation’s purity. Since nationalist discourses are formulated upon ideas of exclusion and inclusion, safeguarding and controlling women’s bodies becomes essential to maintaining the identity and genealogy of the nation.

Lê-se na obra de Mansour, acima citada, que o papel da mulher é sobretudo estar num vestido folclórico palestino com as pernas abertas para parir “passivamente” o povo.

Na obra famosa de Ismail Shammout, que faz parte das dezanove obras da série "Palestine: The Exodus and the Odyssey" (1997-2000) – imagem nº 17 – Palestina/a mulher palestina tem um vestido tradicional (*Thawb*) branco e o seu corpo é propriamente o mapa da Palestina.



Imagem 17: Ismail Shammout, da série *Palestine: The Exodus and the Odyssey* (1997-2000)

Ela é a Palestina pura, algo evidenciado pelo vestido branco. Sherwell afirma que habitualmente a Palestina não só aparece neste tipo de artes como mulher, mas sobretudo, como vimos nos dois exemplos que acabo de incluir, a mulher está a usar o vestido tradicional:

Just as the woman's presence in the landscape marks the landscape as Palestinian, female peasants in traditional costume have become the foremost signifiers of Palestinian national identity. The peasant woman's embroidered dress has, in the aftermath of the great loss of the land, come to function as a way of mapping that land (2001: 163).

Como já tinha mencionado neste trabalho, cada vila e cidade palestina tem os seus bordados específicos e o seu vestido tradicional próprio; por isso, a presença dos vestidos tradicionais nas imagens nacionais é concretamente um processo de *mapping*, uma cartografia da paisagem que a sexualiza, como afirma Sherwell (2001:163):

Artists, poets, and dance troops appropriated the figure of the Palestinian peasant woman to express and elaborate an ideal of the Palestinian homeland, and, in so doing, attributed a gender to the homeland.

O próprio corpo das mulheres com o seu vestido tradicional, nestas e em outras obras, serve especificamente para definir o território nacional ocupado.

O autor desta obra, Ismail Shammout (1930 - 2006), é considerado um dos artistas ícone da resistência palestina, e um dos mais importantes artistas da *Nakba*, conhecido mesmo como o “pai da arte palestina”. A maior parte das suas pinturas são de uma mulher com um vestido tradicional que tapa todo o corpo, para simbolizar a pátria e o seu povo. Segundo Salim Al-Beik (2013), as obras de Shammout não nos chegaram todas, visto que um grande número delas são de corpos nus, aparentemente de palestinianas e palestinianos. Este tipo de obras nunca chegaram a ser publicamente divulgadas. Na homenagem a Shammout após a sua morte, o poeta Mahmoud Darwish disse o seguinte: “Nós tínhamos escolhido para Ismail uma imagem do ‘artista da Nakba’, mas quando olho as suas obras de mulheres nuas, pergunto-me por que é que nunca tinham aparecido publicamente.

Na minha opinião, não foi por medo a Tamam (a mulher de Shammout) mas sim porque receava perder o título de ‘artista patriota’” (*apud*, Al-beik, 2013).

A sociedade palestina não hesita em tirar o título de artista resistente e patriota se a sua arte se desvia, mesmo que ligeiramente, de um certo discurso nacionalista chauvinista, e, diria eu, sexista. Como podemos observar na obra de Shammout – imagem nº18 – (Sem título e sem data), a mulher nua, provavelmente representando uma palestina com o seu amante.



Imagem 18: Ismail Shammout, sem título e sem data

O amor pela pátria é evidenciado pelo colar, que tem o mapa da Palestina. Esta mulher não é necessariamente virgem ou mãe, nem corresponde ao que é considerado no discurso nacionalista uma “mulher pura”. Entrega-se ao prazer sexual num ato de amor por um homem, sem que isso negue o amor à pátria, presente no colar. Esta obra – como muitas outras – de um dos mais importantes artistas palestinos, contradiz a narrativa nacionalista “masculina” palestina, e talvez por isso tenha sido autocensurada e simplesmente escondida, como se nunca tivesse existido.

A narrativa israelita está em conflito com a narrativa palestina; no entanto, ambas confluem no processo de sexualização, fazendo de Israel um homem (patriarcal) e da Palestina uma mulher, afirmando assim um único papel para as mulheres palestinas. O discurso palestino que resiste à ocupação israelita, neste caso alinha-se com o discurso do poder e caminha ao seu lado, mostrando a complexidade das relações entre resistência e poder enunciada pelas teorias acima apresentadas.

As artes das mulheres palestinas confluem com a narrativa nacional objetivo de recriar uma contra-narrativa à da ocupação. Apesar da narrativa israelita utilizar o sexismo da sociedade palestina para os seus próprios fins, as mulheres têm que resistir ao sexismo da sua sociedade, mas, simultaneamente, evitar ser cúmplices desta utilização do (seu) corpo.

Recorrendo à discussão do discurso visual israelita, que conta a narrativa do ocupante, e do discurso artístico palestino nacionalista que conta parte da narrativa da resistência, argumento que poderes e resistências se movem, como afirmam as teorias de Foucault e Abu-Lughod acima mencionadas, numa rede complexa inter-relacional e contraditória: poder e resistência encontram-se e ao mesmo tempo confrontam-se em sistemas e subsistemas contraditórios e similares, numa relação especular.

Neste contexto, a minha pergunta é: como podem as artistas palestinianas resistir às representações das mulheres dos discursos nacionalistas masculinos sem apagar os símbolos palestinianos importantes para a resistência? Será que se pode redefinir a relação das mulheres e dos seus corpos com a terra, sem a negar? Como se pode fazer parte do movimento de luta palestiniana e, ao mesmo tempo, resistir aos aspetos desse movimento que são opressores para as mulheres? Como podem exigir uma liberdade sexual sem serem acusadas de adotar o discurso da ocupação? Como se pode conceber um discurso artístico feminista através do corpo quando a própria narrativa da ocupação exerce a sua propaganda também através da sexualização do corpo feminino palestiniano? Será que as artistas palestinianas no exílio resistem a imagem da mulher escolhida para elas por ambos os discursos do ocupante e do ocupado? Será que resistem à narrativa sexual de ambos os discursos através dos seus próprios corpos”? São estas complexidades de resistências e de poder que questiono aqui.

“Remapping”: Novas Cartografias

No seu artigo “Remapping the Body/Land: New Cartographies of Identity, Gender and Landscape in Ireland”, Catherine Nash discute a tensão entre a afirmação de uma identidade nacional numa nação pós-colonial como Irlanda e a presença subalternizada da mulher, sendo que esta tensão pode ser resumida na relação problemática entre o mapa e o corpo. Nash defende que algumas artistas seguiram uma estratégia de “remapping the body/land” como forma de redefinição feminista e pós-colonial da relação com o lugar.

Nash analisa, como um estudo de caso, o trabalho da artista Kathy Prendergast, defendendo que “In her use of the map motif, she raises connections between landscape and the female body, between political control of landscape and territory and the control of female sexuality.” (1994: 230). Segundo Nash, as artistas irlandesas conseguiram tornar esta ligação com a terra numa geografia pessoal, ao invés de ser – utilizando eu agora as palavras de Spivak – “the nation thing”. Afirma Nash:

There has been a reaction in contemporary Irish culture against ideas of Irishness based on rural life and conservative and restrictive moral and social codes. But rather than rejecting ideas of land and the imagery of place in Irish culture some artists are reworking their symbolic importance. The rejection of fixed conceptions of identity and place, and their racist and patriarchal use, does not mean that landscape is a redundant or inherently tainted symbol. It does not invalidate attachment to the place. (1994: 243)

Defendo que as artistas palestinianas também adotaram uma estratégia de “remapping” sobre a paisagem e a terra palestiniana, de uma forma que afasta os seus corpos simultaneamente da representação colonial e patriarcal, mas não os afasta da sua ligação com o lugar, nem apaga os importantes símbolos da identidade palestiniana. Como afirma Fada:

Unlike the deception of a mother figure, a villager, a peasant, et cetera, which Palestinian men have used as a device to represent the land, women artists have needed no indirect stand-in. In Palestinian women’s art, the land stands as a direct symbol to reference greater Palestinian history and the plight of its people: themes of belonging, the right to return for refugees, the historical right to the land, is represented in the perseverance and rooted-ness of the olive tree and other symbols. (2007:59)

A ligação entre a terra e o corpo, que existe no discurso nacionalista, foi mantida, mas as mulheres palestinianas conseguiram transformar esta ligação numa história íntima e pessoal. A terra não aparece como o corpo de uma mulher-anjo objetificada e idealizada, mas é antes um corpo concreto, mais real e não

idealizado. É o próprio corpo da artista que funciona como meio para construir uma narrativa pessoal que também reflete a história coletiva. É uma reescrita feminista dos símbolos nacionalistas da Palestina, da ligação com Palestina, da terra e do próprio corpo:

We have witnessed a silent, if not entirely conscious transition provoked by a number of influences towards an embodied art practice that introduced the body, often the artist's, in a number of works (...) The 'embodied art' practice has overlapped and intersected with the more land-inspired practice and the two have merged at times (...) the female artist's body become equated to land (...) This territorial displacement experience, which Diaspora artists had often experienced, is articulated through their embodied art." (Fada, 2007:69)

Como afirma Fada, algumas artistas, especialmente as que estão no exílio, introduziram na arte o seu próprio corpo, equacionando-o com a terra. Na impossibilidade de qualquer contacto físico direto com a terra, a ligação faz-se pelo próprio corpo na arte. Ao equacionar a Palestina com o próprio corpo, a terra torna-se num lugar mais íntimo e pessoal; o corpo, tal como a terra, são locais políticos de resistência à ocupação.

Uma das estratégias que as artistas palestinianas seguiram foi fazer a ligação com Palestina não através da terra, mas através do mar, no que pode ser lido como um ato de resistência contra a representação de mulher-terra. Ao contrário da "terra", que simbolicamente nestes discursos é a própria mulher e o seu corpo, o mar não representa simbolicamente a mulher, mas antes uma ligação forte com Palestina. Trata-se de uma figura escolhida pelas próprias mulheres, que não lhes foi imposta.

No caso das mulheres exiladas, o mar ganha até uma dimensão maior, especialmente porque não representa apenas a Palestina mas também o momento da partida para o exílio, um momento que, para muitos palestinianos, começou pelo mar. O mar não apenas representa a Palestina mas também a fronteira onde as mulheres palestinianas vivem. Como já tinha argumentado no capítulo 1948, as mulheres palestinianas residem entre a Palestina e o seu novo lugar de exílio; assim, faz todo o sentido que a identificação com a Palestina – tal como a identificação com o exílio – seja feita pelo mar palestiniano, que está

simultaneamente dentro e fora da Palestina. Fada argumenta a centralidade do mar no trabalho de muitas mulheres palestianas e para a Palestina:

The seaside has also been a source of nature's inspirations for many Palestinian artists, especially women. The only country in the Middle East that has borders on three seas – The Red Sea, the Dead Sea and the Mediterranean – Palestinian civilization is anchored in this reference. The loss of land and coastal cities after the 1948 War has brought additional symbolic value to the sea as a strong nostalgic reference to that which is most valued, most expressive, and most desired. (2007:60)

O mar é central nas criações das artistas do exílio porque, como mantenho, é sobretudo a fronteira da Palestina. O seu lugar de fronteira, entre a casa e o exílio, permite esta identificação com o mar, como lugar de existir: o mar é a própria casa das mulheres palestianas do exílio.

“Des-transcendentalizando”

“When and how does the love of mother tongue, the love of my little corner of ground become the nation thing?” pergunta Gayatri Spivak em *Nationalism and the Imagination* (2010: 13). Neste texto, Spivak defende que o nacionalismo intervém na nossa relação com a nossa casa e define a nossa língua, tornando-as numa coisa pública, um assunto da nação. É através da literatura e da língua que o nacionalismo se faz e se constrói a própria imagem inventada da nação. Todavia, a proposta de Spivak é também “des-transcendentalizar” o nacionalismo através do mesmo método: a literatura, a arte e a língua.

Spivak define o nacionalismo da seguinte forma: “Nationalism is the product of a collective imagination constructed through remembrance” (2010: 40). O nacionalismo é, então, o produto de uma imaginação coletiva que repetidos atos de memória vão construindo. No caso palestiano, a “comunidade imaginada” (Anderson, 1983) como já argumentei acima, radica também nas produções artísticas, que servem ainda a divulgação da causa nacionalista. Como afirma

Spivak, o papel da arte na construção do nacionalismo é fulcral, pela criação de uma memória coletiva cultural imaginada:

Literature and art can support an advanced nationalism (...) They join in a task of a massive rememoration project (...) so the history is turned into cultural memory. Literature can then join in the task of a massive counter-rememoration project suggesting that we have all passed through the same glorious past, the same grand national liberation battles, the same religious tolerance or whatever. (2010: 20).

É através da linguagem que o nacionalismo manipula a narrativa sobre a nossa relação com a “casa”. A proposta de Spivak é utilizar justamente (também) a literatura para des-transcendentalizar o nacionalismo: “the literary imagination can impact on de-transcendentalizing nationalism” (2010: 20). Isto pode ser realizado através de “the task of training the singular imagination, always in the interest of taking the ‘nation’ out of nation-state.” (2010: 51).

A proposta de Spivak é reconstruir a língua e exercer a des-transcendentalização até na língua materna, ou línguas maternas, e suspender o conforto desta, resistindo assim ao nacionalismo e à língua implantada em nós.

Spivak, enquanto defende a centralidade da língua mãe, não defende que esta seja a referência única – que seria sempre ao serviço de um discurso nacionalista – mas sim a construção de uma nova linguagem, em processo de tradução que transcenda a prisão da língua materna. Aprender mais que uma língua é uma das suas propostas para reinventar o nacionalismo. Ligando a teoria de Spivak ao conceito de Nash, acima mencionado, aprender mais de uma língua é também uma estratégia de “remapping”, conceber uma nova cartografia. Como afirma Spivak:

We cannot learn all the languages of the world in this kind of depth. But we can learn two: $n + 1$. And in the process restore the relief map of the world, flattened under one imperial formation. And it doesn't matter what you call that empire. (2010:40)

Spivak conclui que a aprendizagem de outras línguas e o exercício da imaginação que essa aprendizagem comporta poderão confrontar uma identidade nacionalista fixa e opressora e criar um nacionalismo de tipo novo: “an imagination trained in the play of language(s) may undo the truth-claims of national identity, thus unmooring the cultural nationalism that disguises the workings of the state – disguises the loss of civil liberties.” (2010: 50).

No entanto Spivak torna muito claro que a “língua implantada” em nós não se apaga. Algo que foi também afirmado por Iain Chambers (1994), onde nota que ninguém pode simplesmente escolher outra língua e abandonar por completo a nossa história anterior:

Our previous sense of knowledge, language and identity, our peculiar inheritance, cannot be simply rubbed out of the story, cancelled. What we have inherited – as culture, as history, as language, as tradition, as a sense of identity – is not destroyed but taken apart, opened up to questioning, rewriting and re-routing. (1994: 24)

A linguagem palestina é uma de resistência à da ocupação. É um sistema de resistência, que também é um sistema de poder patriarcal nacionalista. Defendo que a língua de resistência, materna, não deve ser simplesmente apagada da história, como diz Chambers, mas que é preciso questioná-la, reescrevê-la e redirecioná-la, resistindo o mais possível à regulação e às manipulações patriarcais, coloniais e nacionalistas. Chambers problematiza ainda a centralidade da língua na construção da identidade:

Language is not primarily a means of communication; it is above all, a means of cultural construction in which our very selves and sense are constituted. There is no clear or obvious ‘message’, no language that is not punctuated by its contexts, by our bodies, by ourselves, just as there is no neutral means of representation. (1994:22)

A língua nunca é inocente, não é uma mera forma de comunicação: é uma forma de construção das identidades individuais e coletivas. É por isso que em ambos os

discursos, o da ocupação israelita e o do nacionalismo palestino, é recorrente uma linguagem visual e artística, através da qual emerge uma certa “comunidade imaginada”. A língua é o que constrói até o nosso próprio corpo, segundo Chambers

The break-up of universals decisively marks the body. By accepting historical and cultural differentiation, it is no longer possible to think of the body as the passive ground or constant of subsequent social activity. It, too, is a historical and social site that can neither be considered fixed nor taken for granted. As Vicky Kibry argues, the assumed referent of the body becomes a flexible zone, inter-leaved, crossed and composed by multiple discourses, constructed in different languages, tempos and places, received and lived with disparate meanings that are diversely embodied. (23)

A própria noção do corpo é traduzida, reconfigurada através da língua e da imaginação. No artigo “Aesthetic Wit(h)nessing in the Era of Trauma” (2010) – já mencionado no capítulo II – Griselda Pollock discute a importância da imaginação como o *locus* / o lugar fulcral da liberdade, aquilo que permite a tradução e reconstrução do sujeito e da sua relação com o mundo. Pollock remete para a teoria de Sartre:

In his major study, *L'Imaginaire: Psychologie Phénoménologique de l'imagination* [*The Imaginary: A Phenomenological Psychology of the Imagination*], published in 1940, the French existential philosopher Jean-Paul Sartre theorized the faculty of the imagination as the ultimate locus of the ontological freedom in the human subject: imagining alone provides freedom to translate, transform and recreate the world at the juncture of the inner world of an individual and the external world impacting upon the subject (Pollock, 2010: 832).

Defendo que as artistas palestinianas no exílio, através da sua imaginação reinventaram, reconstruíram e redefiniram a linguagem artística como forma de resistência à ocupação e, simultaneamente, ao nacionalismo palestino. As suas “línguas” são uma reinvenção híbrida da língua materna: a língua do exílio e as

línguas aprendidas; mas sobretudo, a sua “nova” língua íntima está sempre em processo de construção através da tradução das suas vidas e corpos para as diversas linguagens da arte, em processo contínuo e dinâmico.

Ao longo de “Nationalism is the product of a collective imagination constructed through remembrance”, Spivak repete uma pergunta: “When and how does the love of mother tongue, the love of my little corner of ground become the nation thing?” Defendo que foi através de uma pergunta parecida que as mulheres palestianas afirmaram que o seu amor pela Palestina, pela liberdade da Palestina e por uma linguagem palestina é íntima e pessoal. A ligação com a Palestina parte do seu próprio corpo, o corpo que acontece por sua escolha o mais longe possível da imaginação do discurso do ocupante e do nacionalismo palestinos.

Resistências artísticas:

Lavar mapas com sabão

Over My Dead Body (1988 – 2002) – uma das imagens icônicas de Mona Hatoum, inicialmente criada como *billboard* – é um autorretrato no qual a artista joga sarcasticamente com as relações de poder e as identidades, através de um soldadinho de brinquedo, posicionado no seu rosto, e com a frase “over my dead body” (imagem nº19).

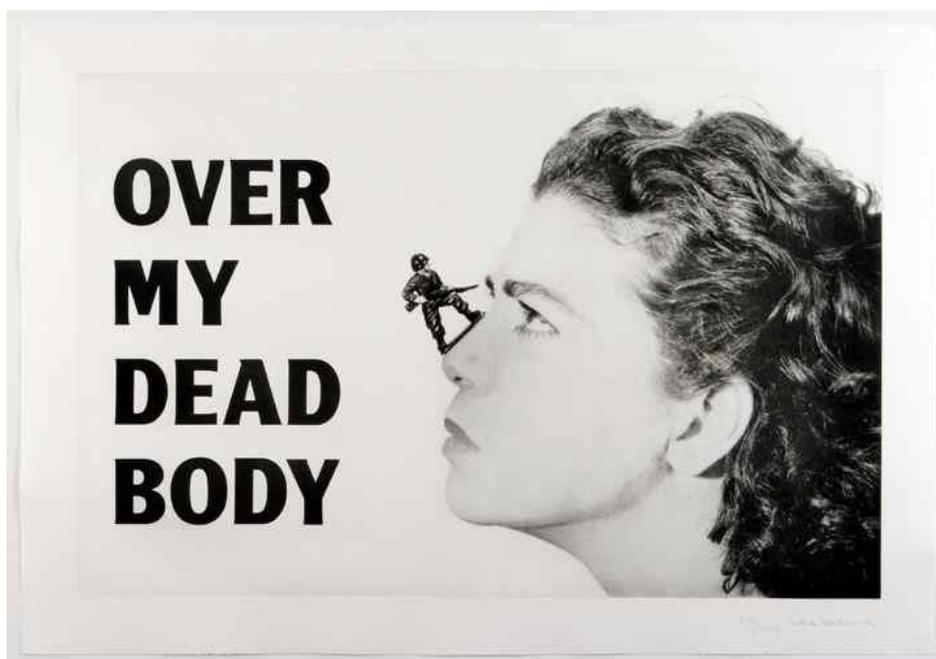


Imagem 19: Mona Hatoum, *Over My Dead Body* (1988 – 2002)

O corpo de Mona Hatoum intervém na obra como sendo o próprio interrogador das estruturas coloniais e patriarcais dominantes. Voltando ao argumento acima enunciado, defendo que, tal como as artistas irlandesas discutidas por Nash, Mona Hatoum realiza um processo de “re-mapping” cultural e político através do seu próprio corpo. O corpo aqui não é apenas uma paisagem física: é também o território de conflito e o campo de batalha onde os soldados se posicionam. Mona Hatoum não desafia com o seu sarcasmo apenas a representação mulher-terra, mas ainda a utilização das mulheres e do seu corpo como justificação moral para as invasões militares dos diferentes territórios.

Nesta obra, Mona Hatoum utiliza varias estratégias de resistência: não apenas a reinvenção do lugar do corpo, mas também joga com a língua; “over my dead body” é uma expressão que quer dizer que uma pessoa não vai permitir que algo aconteça enquanto viva nem mesmo depois de morta; aqui, no entanto, o soldadinho está literalmente por cima do corpo da artista. Esta obra de Mona Hatoum, faz-nos lembrar a obra de Barbara Kruger *Your body is a battleground* (1989), que é quase na mesma altura que a obra de Mona Hatoum (a obra de Kruger é um ano mais tarde), e utiliza estratégias semelhantes. Ambas as artistas recorrem ao sarcasmo, à imaginação linguística e artística para resistir ao poder da língua e das linguagens estéticas dominantes, reinventando a linguagem visual num posicionamento feminista.

Mona Hatoum aqui brinca também com a questão do espaço e as relações de grandeza entre as figuras, fazendo da guerra e dos poderes algo muito pequeno e insignificante. Comparando o soldado em miniatura com o corpo de Mona Hatoum, que é muito maior, a artista joga com a dimensão do poder que é desafiado com o olhar de corpo enorme de Mona Hatoum, invertendo as relações de grandeza da realidade empírica.

Em *Present Tense* (1994) – imagem nº20 – Mona Hatoum foi inspirada por um mapa que divide a Palestina em pequenas ilhas sem continuidade ou ligação entre elas. É um mapa que mostra a divisão territorial sob os acordos de Oslo, e que supostamente representava os territórios que pertenceriam à Autoridade Palestiniana segundo estes acordos. Na realidade, é um mapa que representa a divisão e controlo israelita, especialmente porque as entradas nestas “ilhas” podem ser fechadas a qualquer momento, paralisando o movimento dos palestinianos.



Imagem 20: Mona Hatoum, *Present Tense* (1994)

Mona Hatoum desenhou este mapa com pedaços de vidro por cima de peças de sabão palestino tradicional, feito artesanalmente com azeite, e conta:

I saw that particular soap as a symbol of resistance. It is one of those traditional Palestinian productions that have carried on despite drastic changes in the area (...) one visitor asked, 'Did you draw the map on soap because when it dissolves we won't have any of these stupid borders'? (*apud* Archer, 1997: 27)

Nesta obra, Mona Hatoum utiliza o sabão de azeite, que está ligado à cultura palestina particularmente da cidade de Nablus. Este símbolo nacional palestino é justamente utilizado para criticar os projetos nacionalistas – nomeadamente os acordos de Oslo, que tinha acontecido um ano antes. Os projetos nacionais são construídos com a ajuda deste tipo de símbolos: o mapa de Oslo está *por cima* deste produto nacional, como que abafá-lo. Aqui Mona Hatoum faz um *remapping* justamente para ridiculizar os mapas da ocupação israelita, que até

foram abençoados pelas Autoridades Palestinianas através dos acordos de Oslo. O sabão é utilizado para limpar os acordos de Oslo e apagar estes mapas.

Em muitos dos objetos de arte que aqui estudo, a resistência exprime-se na rejeição da maternidade e da celebração do papel tradicional das mães, que é lhes é imposto na narrativa nacionalista. Na obra de Mona Hatoum, *Measures of Distance* (1988), já referida neste trabalho¹³⁰, o papel da mãe não é ser apenas puro útero, limitando-se ela a produzir e educar filhos para combater e filhas para serem mães puras e inocentes: a mãe passa a memória palestina sobre a guerra e sobre o sexo para a filha. Ambos têm importância na memória palestina pessoal. O que é particularmente interessante é que a guerra e a situação política são uma parte integrante da relação entre as mulheres, e não apenas um pano de fundo na obra (Marsha Meskimmon, 2003). Como se percebe pelas cartas da mãe, a relação entre a mãe e a filha fortaleceu-se através de “o corpo” e “as palavras sobre o corpo”; só depois de falarem sobre a sexualidade e tirar as fotos da mãe a tomar banho, é que ambas ficaram “como irmãs”.

Esta obra também reflete o estado do exílio e o *in-betweenness* da artista, que aparece através a presença de duas línguas. A obra é perturbadora para quem não percebe árabe, e igualmente para quem não percebe inglês: para estes, há uma parte da obra que permanece desconhecida. A escrita em frente do corpo está em árabe, tal como a conversa que se ouve no fundo. Ao mesmo tempo, a artista está a ler as cartas em inglês. Consoante a perspectiva, quem vê a obra é sempre “outro” e sempre “eu”, incluindo quem – como ela – está na posição de poder de dominar as duas línguas, como é quem diz, dois mundos.

Mona Hatoum não desafia apenas a representação da mulher no discurso nacionalista mas também no colonialista do ocupante. O véu atrás o qual está a mulher árabe, é sobretudo o discurso e as palavras. Se olharmos bem vemos que há uma mulher nua atrás das palavras. Segundo Mona Hatoum, ela queria mudar a imagem da mulher árabe como sendo passiva em relação ao prazer sexual. A narrativa israelita que faz propaganda da liberdade e prazer sexual é confrontada aqui com uma narrativa baseada em documentos de vida de uma mulher real.

¹³⁰ Veja-se a imagem nº2 do capítulo 1948 e a hiperligação junta.

Será que Mona Hatoum, estando neste lugar de produção, permitiu que as representações das mulheres palestianas escapassem do controlo patriarcal e colonial? Será que conseguiu com um sabão de azeite palestiano apagar a fronteira e os mapas imaginários do corpo e da terra?

Mona-Lisando a Palestina

Who Will Make Me Real? (2005) – imagem nº21 – é um autorretrato da corpo de Raeda Saadeh, deitado e coberto com um jornal palestiano, onde aparecem lado a lado as notícias sobre mortes em Gaza e diversos anúncios. O corpo de Saadeh está “vestido dos acontecimentos políticos” da Palestina e não pode estar nunca separado deles.



Imagem 21: Raeda Saadeh, *Who Will Make Me Real?* (2005)

Saadeh afirma através desta obra que a sua arte não pode estar separada da sua situação como palestina. Apesar de recorrer à arte clássica e posar como *La Grande Odalisque* (1814) de Jean Auguste Dominique Ingres ou *Olympia* (1863) de Édouard Manet a situação palestina está presente¹³¹. A sociedade palestina e a ocupação israelita não permitem que a mulher esteja nua, por isso tem que estar coberta com os constrangimentos políticos e sociais. O seu próprio corpo é sobretudo um assunto político, é um lugar de confrontos políticos (mas também de

¹³¹ A estratégia utilizada aqui por Raeda Saadeh, de reescrita das obras de autoria masculina é corrente entre as artistas feministas de muitos países; no entanto, nesta obra a artista não só desafia a linguagem patriarcal nestas obras do cânone ocidental, como também confronta o olhar orientalista nelas presente.

resistência). Resistência às narrativas de ocupação que mostra o corpo das palestinianas como velado e oprimido: aqui Saadeh afirma que o véu é sobretudo política e palavras, algo que já foi “dito” por Mona Hatoum na sua obra *Measures of Distance* (1988), onde o corpo nu da mãe está coberto também por palavras. A obra resiste ainda a um certo discurso nacionalista patriarcal que desliga os corpos das mulheres da situação política, reafirmando que não se pode falar da Palestina sem falar do corpo da mulher.

Segundo Juliet Cestar (2012), esta obra é inspirada pelo poema “Who will make me real?” da escritora libanesa Nadia Tunéi, incluída na sua antologia *Lebanon: Poems of Love and War* (2006: 89):

Was I born of a lie
in a country that did not exist?

Am I one tribe at the confluence of two opposing bloods?

But perhaps am not.
But of course am not, your equations prove it,
even while lowering my voice I do not hear the sea,
nor do I hear the light.

Who will make me real?
Threatened, therefore living,
Wounded, therefore being,
Fearful, therefore frightening,
Erect, therefore a flame tree.

Who will make me real?

Raeda Saadeh tem o seu corpo enrolado com *Alquds*, um jornal árabe palestiniano emitido em Jerusalém, a capital da Palestina ocupada que também é declarada pela ocupação israelita como capital de Israel. Sendo uma palestiniana com cidadania israelita, a pergunta “Who will make me real?” faz-se todos os dias, sobretudo através do corpo. Quando perguntei a Raeda Saadeh se o corpo dela nesta obra

veste os acontecimentos políticos, respondeu-me: “Não! Os acontecimentos políticos estão em cima de mim.” (entrevista por skype, 2 de Março de 2013).

Raeda Saadeh e o seu corpo têm que aguentar a sua identidade cheia de contradições, que parece “one tribe at the confluence of two opposing bloods”. Os acontecimentos contraditórios na vida também estão por cima dela como afirma:

Se nos aproximarmos da obra, vêem-se (no jornal) coisas contraditórias. Por exemplo, uma notícia sobre o martírio de alguém, e ao lado, o anúncio de uma festa. Eu sou a tristeza e a felicidade. Sou eu que tenho que aguentar tudo isso. Como mulher, esta situação contraditória sou eu. É esta a situação que nós vivemos e que eu tenho que suportar em cima do meu corpo. (entrevista por skype, 2 de Março de 2013).



Imagem 22: Raeda Saadeh, *Mona Lisa* (2007)

Em diferentes obras de Raeda Saadeh como, por exemplo, a série de fotografias *True Tales, Fairy Tales*, o background das fotografias é a Palestina ocupada. É o mesmo nas diferentes obras onde Raeda Saadeh revisita as obras da arte canónicas do século XVI – XVIII como por exemplo *Madame Adelaide En Diane* (1745), de Jean-Marc Nattier, *Mona Lisa* (1506), de Leonardo da Vinci e *De Melkmeid* (1658), de Johannes Vermeer.

Quando Raeda Saadeh revisita a *Mona Lisa* de Da Vinci – imagem nº 22 – por exemplo, a própria

artista é uma *Mona Lisa* palestiniana, com a paisagem palestiniana interrompida de colonatos israelitas (2007). Como afirma Rose Issa,

Raeda explores a variety of subjects and merges with the political landscape of her occupied country, Palestine. Her work can be interpreted as a description of the body and as a commentary on politics and gender. (2012: 6)

Sobre esta série, Raeda Saadeh afirma:

The homeland is not necessarily the soul and the landscape but also the society and mentality that encompasses the woman. In this case the woman and the landscape are one, the landscape (the homeland) is occupied and is raising an aspiration to another reality, like the woman; a reality of freedom and liberation, a reality of the true “self”. The occupied landscape is exactly like the woman, both of them are trying to imagine another reality similar to the paintings of the 16-18th centuries. (Saadeh, 2007).

Segundo o conceito de Nash (1994) “re-mapping strategies” – acima mencionado – as artistas podem abordar a tensão entre o controlo político da paisagem e território e o controlo da sexualidade através da reinvenção dos mapas nas suas artes. Raeda Saadeh exerce sem dúvida um “re-mapping” palestino e feminista do corpo e da terra, palestinianizando assim a própria Mona Lisa, e Mona-Lisando a Palestina quando é necessário.

As laranjas do mar

Em *Salt of This Sea* (2008) Annemarie Jacir também afirma a importância dos símbolos da Palestina, reafirmando, ao mesmo tempo, a importância da sua reescrita. O símbolo das laranjas é utilizado na literatura e poesia palestinianas como atributo da terra palestiniana, especialmente ligado à cidade ocupada de Jaffa. Quando se fala das “laranjas da Palestina” fala-se das laranjas de Jaffa. A cidade de Jaffa é considerada a “noiva do mar”. As laranjas estão assim ligadas a essa noiva, ou seja, são um símbolo ligado às mulheres. Na tradição simbólica Palestiniana, as laranjas são representadas num cesto à cabeça das mulheres. Annemarie Jacir serve-se dos símbolos nacionalistas mas utiliza-os de uma forma diferente, reafirmando a importância destes símbolos na cultura palestiniana, mas também a necessidade da sua reescrita:

I was exploring the symbols of Palestine, and like I wanted to deal with a lot of clichés, and throw them out of the window, to criticize them. When Emad and Soraya have this argument he was blaming her that she thinks Jaffa is oranges, he was explaining it's a fantasy, it's not a reality, at the same time, he understands that it has meaning to her, it is her identity, it is what kept her family going for three generations, so I wanted to criticize clichés at the same time that I wanted to respect that they are the reality (Jacir, entrevista pessoal, 17 Junho de 2012)

As laranjas de Jaffa existem, as laranjas de Jaffa são um símbolo importante especialmente porque significam a Palestina antes de 1948. Na construção da narrativa sionista – que tenta apagar a existência do povo palestino agricultor em Jaffa em 1948 – as laranjas são um dos símbolos em conflito: hoje não se fala de laranjas de Palestina mas de Israel. Por isso, as laranjas, como símbolo são importantes na narrativa de resistência palestina. Em *Salt of This Sea* Annemarie Jacir tenta utilizar este símbolo, re-afirmar a sua importância mas ao mesmo tempo criticar a utilização nacionalista deste símbolo.

Na trama, assim que Emad, Soraya e Marwan conseguem “infiltrar-se” ilegalmente – embora com todo o direito moral – nos territórios ocupados em 1948, e mais especificamente para a cidade de Jaffa, Emad olha para Soraya, dá uma laranja na mão e diz: “não vamos deixar nem uma laranja aqui”. Recuperar as laranjas significa recuperar um dos símbolos palestinos mais importantes, como Emad reconhece, depois de ter recusado radicalmente o seu valor simbólico no início do filme. As laranjas são mencionadas inicialmente quando Emad critica o romantismo da Soraya, que é sobretudo influenciada pelo discurso de clichés nacionalistas, um discurso “vazio”, na opinião de Emad, que diz: “Achas que Palestina é laranjas?”. Como afirma a realizadora: “My response (via Emad) is ‘Fuck your oranges.’ That conversation in the hills with Emad is all about that explosion of clichés.” (*apud* Moustafa Bayoumi *et al*, 2011: 10). Emad entretanto percebe que as laranjas são importantes para ela, especialmente porque se mantiveram como referência palestina durante exílio. Por isso pede desculpa e deixa uma caixa de laranjas à sua porta com a palavra “desculpa” em árabe usando o alfabeto latino com aproximação fonética do inglês (ãsef).

Durante todo o filme encontramos uma mistura das duas línguas, árabe e inglês, com algumas cenas nas quais o hebraico aparece no filme como a língua do ocupante, e uma cena em espanhol, que Soraya aprendeu no seu exílio nos Estados Unidos. O filme afasta-se das tradições cinematográficas árabes, filmes realizados para um público árabe em língua árabe, ou direcionados para um público ocidental em inglês. Com esta estratégia, transforma-se em reflexo da fusão linguística que é uma realidade da vida de muitos exilados palestinos, e de muitos emigrantes em geral.

Mesmo a entrevista que fiz à realizadora Annemarie Jacir, decorreu em duas línguas em simultâneo, árabe e inglês, tendo características híbridas, tal como a identidade da própria realizadora. É ainda significativa a própria escolha das palavras em cada língua, como se pode notar do seguinte parágrafo:

يعني كنا على الجسر، وكنوا، بعرفش اذا بيتزكري، وكنوا كان أصعب من اليوم انفوت.. أنا وأبوي وأمي
وأختي وأخوي، strip-searched ومنستنا ومنستنا naked، بس underwear وأمي underwear
وصدرية، (Jacir, entrevista pessoal, 17 Junho, 2012)

A realizadora escolhe as palavras em inglês ou em árabe consoante a cultura das palavras – e do conceito que exprimem – de cada língua nesta frase, em que descreve um incidente inesquecível durante a sua infância, quando a família toda – mãe, pai, irmão, irmã e ela – foram obrigados pelos soldados israelitas a despir-se para inspeção na entrada para Palestina, todas as palavras que estão ligadas com o corpo são em inglês, e que é reflexo de um certo tabu que existe acerca do corpo na Palestina. A realizadora escolhe palavras como: “strip, naked, underwear” omitindo apenas a palavra *sidrie* que significa sutiã, e que está ligada à maternidade, e por isso não é considerada tabu na tradição palestina. Apesar de exercer uma resistência à sociedade patriarcal e falar sobre o corpo, lendo esta atitude à luz da teoria de Abu-Lughod (1990), acima discutida, esta resistência é negociada, pois escolhe outra língua para o fazer, entrando assim noutra sistema de poder. Por outro lado, a palavra “Palestina” e os nomes das cidades e dos lugares são sempre mencionados em árabe, resistindo assim aos nomes dados pelo ocupante; o lugar é sempre árabe e dito em árabe.

A importância do mar no filme aparece logo desde o título: o mar é Palestina “salgada”. O mar neste filme é justamente a impossibilidade de estar na Palestina, é o lugar ocupado onde não se pode chegar, é o sonho de liberdade. O filme começa com a imagem de Jaffa, vista ao longe pelos olhos dos exilados quando foram obrigadas a deixar a Palestina pelo mar em 1948. Segundo a realizadora, esta era, supostamente, a imagem tirada da memória do avô da protagonista, que deixou Jaffa pelo mar. Ele via a cidade a ficar cada vez mais pequena, até que lhe desapareceu da vista, sem saber que nunca mais a iria ver.

Na segunda vez que surge o mar, Emad mostra-o a Soraya da distância de uma montanha em Ramallah:

Emad: O mar está lá...

Soraya: Onde?

Emad: Estás a ver as casas.. os prédios.. esquece os colonatos.. aquela é Telavive, o mar fica depois.

Soraya: Podemos ver Jaffa..

Emad: Sim está lá..

Soraya: O meu avô nadava neste mar todos os dias. (...)

Emad: Não vou ao mar há 17 anos

Para Soraya, o mar significa a memória herdada do avô, o que confirma que este mar ocupado foi um dia palestino. Para Emad, o mar significa a ocupação no presente, a prisão onde ele vive e que o impossibilita de chegar até ao mar. O mar significa Palestina, a Palestina significa ocupação e assim o mar também significa ocupação; a impossibilidade de chegar ao mar também aparece através da impossibilidade de chegar à Palestina, como afirma a realizadora do filme:

You are in Ramallah and you can see the sea, it's not a fiction that scene of Emad and Soraya. It's ridiculous, you can look at the sea and you cannot reach it. Palestine is a Mediterranean country, it is completely connected to the sea, in culture, in economics, in food, we are connected to the sea and half of our society suffered a violent cut from the sea. While living in Ramallah, I could escape and go to the sea, but none of my friends could come along, I know

people who have never been to the sea like Emad, never seen the sea, and it is 30 minutes away. (Jacir, entrevista pessoal, 17 Junho de 2012).

Quando Emad e Soraya, e o amigo Marwan, conseguem infiltrar-se nos territórios ocupados em 1948, a primeira coisa que decidem fazer é ir até o mar: “Vamos ao mar, que se foda o mar” diz o Emad. Entrar nos territórios ocupados, onde os palestinos estão proibidos de entrar, significa chegar ao mar. Estar junto ao mar é resistir à ocupação, resistir à impossibilidade de encontro com o próprio mar.

O mar é a terra ocupada, mas é também o ponto de partida para o exílio, por onde começou a viagem de muitos palestinos: tem outros significados para os palestinos, como afirma Annemarie Jacir:

Tourists see the sign ‘Welcome to Jaffa port’, as cute. I saw it in English and Hebrew and thought ‘god, this is where they left’, so Soraya says *bakrah el bahar* (I hate the sea). It is a love-hate relation, the beauty of the sea and everything, and then also like (..) Shafiq al-hout spoke about when they left, that it was a particularly violent day, the sea was huge, that’s why so many people died, as if the sea was angry. (Jacir, entrevista pessoal, 17 Junho de 2012).

O mar é a libertação da ocupação, mas é também a recordação do momento da ocupação. Por esta razão, a ligação com o mar no trabalho das artistas é uma relação muito complexa, uma relação de amor e ódio, e também uma relação física de amor e ódio com a água, como afirma Annemarie Jacir:

She (Soraya) returns to water several times in the film, in the bathtub, at the sea, the sea she both loves and hates. Many Palestinians in exile know every detail of Palestine and its history, but it’s the physical experience that cannot be written about, or explained; it is felt. (Jacir, entrevista pessoal, 17 Junho de 2012).

A relação com o mar faz-se sobretudo através do corpo, que é contido e abraçado pelo mar. A relação especial que Soraya tem com a Palestina é sempre expressa e

sentida pelo corpo, o que está muito presente no filme. Como afirma Annemarie Jacir:

She goes to the water when she goes to her grandfather's house (...) she acts by her emotions and she feels it in her body, she feels sick the first time she throws up, that's her reaction when she goes to Jaffa the first time. She touches the walls, she has to touch it, she has to touch and feels the things, her body is very important (Jacir, entrevista pessoal, 17 Junho de 2012).

Na entrevista que tenho vindo a citar, Annemarie Jacir afirmou que as mulheres palestinianas são mais emancipadas do que outras e que a sociedade palestiniana é menos sexista do que outras sociedades que existem exatamente ao lado. Segundo Annemarie Jacir, a razão desta diferença estaria justamente no mar: "I think it's the sea". Acrescentou que, geralmente, as sociedades que vivem junto ao mar são mais descontraídas e mais igualitárias.

Será que o mar para as mulheres palestinianas é símbolo da liberdade, e por isso se identificam com ele? Será que a liberdade simbólica que o mar oferece é a liberdade do seu próprio corpo? O mar é um lugar de refúgio das mulheres palestinianas no exílio, o mergulhar do corpo no mar faz como se fosse o mar a extensão do seu próprio corpo, que também é o seu lugar. O Mar funciona como lugar de resistência ao patriarcado e ao exílio. Esta relação de amor-ódio com o mar também simboliza a relação que temos com Palestina e com as suas laranjas: as laranjas do mar podem ser salgadas, mas são as nossas laranjas e o nosso mar.

O corpo "arabish"

No filme de Cherien Dabis, *Amreeka* (2009), não é apenas a ocupação israelita que obriga a protagonista, Muna, a pensar em emigrar para os Estados Unidos, mas também a "ocupação" da sua casa feita pela mãe. Esta mãe não corresponde a convencional "mãe palestiniana". A relação entre mãe e filha não é idealizada: a mãe está sempre a censurar a filha por ter um corpo demasiado gordo. O corpo é colonizado pela ocupação israelita, que o limita e lhe tira o seu espaço com o Muro e com os checkpoints que a protagonista tem que passar todos

os dias, mas também reprimido pelo discurso da mãe. O corpo da protagonista está cercado por todos os lados.

Neste filme, os corpos tanto dos homens como das mulheres são controlados pela ocupação. A cena que vemos em *Salt of this Sea*, de Emad a ser obrigado a despir-se pela ocupação, repete-se em *Amreeka* com o filho da protagonista Muna. No checkpoint o soldado pergunta a Muna a sua morada (sem saber que não existem nomes de rua e números de casas num país ocupado como Palestina), e Fadi responde sarcasticamente: “Porque está a perguntar? Quer visitar-nos?” O soldado indignado manda Fadi sair do carro: “Levanta a tua camisa, levanta mais... Achas-te esperto? Vira...vira... Levanta mais a tua camisa.”

Gil Hochberg analisa a prática de despir os homens nos checkpoints:

The justification provided by Israeli officials for its army’s use of forced stripping and full-body searches is commonly described as a matter of “exceptional national security” requiring “exceptional military measures.” According to this logic, Palestinians — or rather, Palestinian bodies — present an imminent national threat and must therefore be placed under strict surveillance and close regulation. If the body searches and stripping practices are represented as a necessary measure to protect Israeli citizens against the threat of Palestinian terrorists, however, these practices undoubtedly also function as a way to produce the Palestinian body both as a symbol of imminent danger (“the terrorist”) and as the object of complete subjugation lacking any political agency (“the occupied”). (2010: 578)

Em *Amreeka* – tal como em *Salt of This Sea* – os corpos de todos os sexos são oprimidos e controlados pela ocupação. Ao mostrar os corpos dos homens também a serem despidos, a realizadora não só denuncia os crimes da ocupação, como resiste às narrativas masculinas hegemónicas, que fazem da Palestina uma mulher vítima, violentada e despida, que precisa de ajuda dos homens (sejam eles quem forem) para a salvar; aqui, é o corpo do homem que é igualmente violentado, o homem também é vítima. A imagem seguinte no filme é a do carro de Muna e Fadi a passar ao lado do Muro,¹³² as ruas ficam cada vez mais estreitas com a existência

¹³² Como o filme mostra, o “Muro de Separação” é uma barreira física construída pela ocupação israelita, que passa à volta e mesmo por dentro dos territórios ocupados da Cisjordânia. O Muro tem a

do Muro, que come o espaço. Os corpos de ambos os sexos são oprimidos pela ocupação: o Muro não distingue entre corpos de homens e de mulheres.

O corpo de Muna é igualmente ocupado pela sociedade patriarcal palestina que censura o seu corpo por ser gordo: o ex-marido escolhe uma nova esposa magra e a protagonista olha para esse corpo magro com inveja e compara-o com o seu, desconjuntado, que até a atrapalha no andar. A mãe da protagonista é parte integrante desta sociedade e adota o seu discurso patriarcal: “É melhor não comeres, olha o teu cu cada vez maior.”

A emigração para os Estados Unidos é, como achava Muna inicialmente, uma forma de resistência a este controlo do corpo exercido pela ocupação, pela sociedade palestina e pela mãe. Assim que chega aos Estados Unidos, Muna é recebida pela irmã com a seguinte frase: “Engordaste bastante”. Muna concorda com a apreciação: “Sim, já viste o que fiz com meu corpo”. Nos Estados Unidos, percebe que a ocupação e a sociedade patriarcal também existem, com outro nome. No final do filme Muna, atinge a aceitação do seu corpo e da sua identidade, mesmo sendo ainda vista como diferente por ser gorda ou por ser exilada; assim, desiste das dietas no momento em que sente acolhida e aceite no lugar: “Já estou farta de dietas, não vou fazer mais, quem não gosta do meu corpo que não olhe!”

O filme não só reinventa o olhar sobre o corpo gordo, através a recusa de dietas e aceitação da sua forma como legítima, mas também reinventa a língua. Tal como *Salt of This Sea*, este é um filme bilingue, em árabe e em inglês, a língua adquirida no exílio da sua realizadora. Até o título é linguisticamente híbrido: “Amreeka” é a pronúncia árabe da palavra “América”, como explica a realizadora:

Amreeka was my way of finding a title that for me was in the language I’m most comfortable speaking, in a movie that’s really this melding of two cultures, depicting my experience and the experience of so many other first generation immigrants. (2009)

A realizadora afirma mesmo que tem a sua própria língua:

extensão de 760 km e 8 metros de altura. A cidade onde a protagonista vive está circundada com o Muro, tornando-a numa espécie de prisão. Para ir para o seu emprego, que é em Ramallah, a protagonista do filme passa pelo Muro e pelos *checkpoints*, numa viagem demorada que, sem a ocupação, se faria em alguns minutos.

My parents spoke Arabic at home, so I only learned English when I started school. I was really confused at first. In kindergarten I was sort of mixing Arabic and English. I would add i-n-g endings to the end of Arabic verbs, so I kind of had my own language. When I got older I started making fun of myself and saying that I speak Arabish. (2009)

A língua “Arabish”, como a realizadora a designa, também aparece no filme em vários momentos quando a protagonista fala em inglês enquanto pensa em árabe. Por exemplo, diz ao seu colega no restaurante de *fast food* “Matt? Your name is Matt. In Arabic it means dead.” Quando Muna vai para uma entrevista de trabalho diz: “I came from Palestine do you know her?” A resposta do entrevistador a esta pergunta traduz uma dupla ignorância do lugar e da língua de origem da protagonista: “Is it a *Jewish* speaking country?” A resposta do entrevistador mostra o desconhecimento do outro, não só porque não sabe qual é a língua falada na Palestina, mas ainda porque o judaísmo não é uma língua. Quando Muna lhe responde que é árabe ele replica: “Don’t blow up the place!”, mostrando assim um certo estereótipo que alguns pessoas do ocidente têm dos árabes.

Muna não apenas pensa em árabe quando fala inglês, mas também pensa “ocupação” quando fala qualquer língua. A ocupação da língua e a língua da ocupação aparece no diálogo seguinte, no aeroporto da entrada nos Estados Unidos, no momento da sua chegada:

- Where are you from? Israel?
- No, No. It’s the Palestinian territory.
- The occupation?
- Yes it is occupied for forty years.
- No, what is your occupation? What do you do for living?

Como já referi, *Amreeka* reflete a linguagem híbrida da realizadora. Defendo que através do filme Cherien Dabis estava a resistir aos discursos fixos que definem a língua mas também àqueles que definem o próprio corpo. Muna e a realizadora do filme, resistem através de *Amreeka* aos discursos acima mencionados,

reinventando, o corpo, a mulher, a língua e o exílio. *Amreeka* é a projeção do corpo numa língua “Arabish”.

ana body wa translation

No livro de Suheir Hammad *breaking poems* (2008), a poeta critica a maneira como foi criada na ilusão de conceitos como nação, honra, religião e língua. Estas críticas estão presentes, por exemplo, no poema “break (clear)” (2008: 43):

(here)

is the poem

isis was remembering herself

all that travel al that ache

i confuse spirit wa flesh

especially in dark

seen

what had happen was nation wa honor wa religion wa language

all that shaped me was illusion formless

A forma (shape) a que o poema alude, não é apenas o carácter; aqui é também a forma (shape) física. O corpo, que é socialmente construído, é construído por estes elementos que não têm forma “formless”, a ilusão não tem forma, o corpo é construído por esta ilusão sem forma.

Estes conceitos nacionalistas – nação, honra, religião e língua – não são mais do que uma ilusão que constrói o eu e o corpo. O corpo não tem forma, o corpo assim também é ilusão, é uma performance. A nação, a honra, a religião e a língua são os utensílios que dão forma à ilusão de um corpo.

A poeta utiliza a língua inglesa para construir os versos, mas liga as palavras inglesas com a “conjunção (i)lógica” *wa* em árabe, mostrando assim que até a

língua utilizada para construir o eu/corpo é uma ilusão. Esta utilização é discutida por Feldman (2011: 167):

I argue, crucial Arabic words, Ana and wa, "I" and "and", appear throughout the collection. These words signal the text's particular mode of relational poetics. Ana, the first-person refugee subject, is named almost solely through translation. To name that subject requires an act of translation. Similarly, the conjunction Wa, the word so closely naming "connection" or "linkage," literally a conjoining, is likewise animated by the rhetorical force of linguistic difference. That is, in Hammad's poems here, connections themselves are made through translation.

É uma construção que aqui a poeta resiste e reinventa. A língua como a nação, a religião e a honra são ilusões, e assim o corpo não está formado, mas está sempre em construção, em vias de ser formado. Através destes versos o corpo da poeta está a ganhar forma pela resistência a estes elementos. O corpo não tem forma fixa. Por isso, no poema intitulado "break (vista)" (2008: 47) o corpo colapsa, e anula-se, ganha a forma da realidade que o circunda, como as casas destruídas, como as raparigas trucidadas pelos buldózers,¹³³ que se transformam em ar ou apenas uma ideia, ou como um Muro que esperamos que um dia irá também colapsar sobre si próprio:

something in me is dying it is brilliant
and the thing is who i used to be it is
walking beside me wa
ribbon adorning broken
neck kiss me on my broken
back kiss me on my broken
body collapse into water
into demolished homes into fire
into bulldozed girls into air into thought
into body into wall collapsing into itself

¹³³ Como aconteceu com a ativista norte americana Rachel Corrie, que morreu esmagada por um buldózer das Forças Armadas de Israel quando estava a tentar impedir a demolição de uma casa em Gaza.

Suheir Hammad refuta os elementos clássicos e a sua ligação com o corpo: a água, o fogo e o ar, não mencionando aqui a terra, que é o elemento que está, no discurso nacionalista, mais ligado ao corpo das mulheres (veja-se discussão, *supra*). O desaparecimento – seja propositado ou não – da “terra” dos versos de Suheir Hammad e a existência dos outros elementos – para mim é significativo. Ao afirmar que o corpo se transforma simbolicamente num momento em água, fogo e ar, sem mencionar a terra, a poeta está a afirmar a ligação com a Palestina, sem que esta ligação seja necessariamente feita através da terra, como acontece no discurso nacionalista. O corpo não faz a ligação com a Palestina apenas através destes elementos naturais, rejeitando assim o essencialismo da ideia da ligação do corpo feminino com a natureza: faz essa ligação através de uma casa demolida, por exemplo, com a qual o corpo se identifica e se transforma nela, no momento do colapso. O corpo faz esta ligação através do outro corpo resistente - muito estrangeiro e muito palestino – que é trucidado por um buldózer. O corpo se identifica com um muro que colapsa.

Esta estratégia presente nos versos de Suheir Hammad que nega a ligação do corpo das mulheres palestinianas com a terra, enquanto, ao mesmo tempo, afirma a sua ligação com a Palestina, é frequente no trabalho de muitas artistas palestinianas. Uma das estratégias do processo de “re-cartografar” feminista a que recorrem as artistas, algumas delas já mencionadas, é a substituição da ligação terra-mulher, pelo mar. Nada é mais expressivo do que os versos de Suheir Hammad para descrever a relação entre o exílio e o mar, tal como contada é pelo seu pai:

my father passes the water pipe
 head tipped down
to suheir
blowing out a puff
sweet smoke
he tells her

 baba
we once stood on the edge of our sea
 but they made us leave

i try to stop his crying
sea foam escaping his eyes

Os versos deste poema marítimo são ondulantes na sua forma, como se fossem as ondas do mar. Esta história, contada no poema “argela remembrance” (2010: 39), mostra que o mar e a relação com o mar estão dentro do corpo do pai: quando se lembra o momento do início do exílio é o mar que sai dos seus olhos. As lágrimas vistas pela filha, já no exílio, transmitem o mar: a relação com o mar é herdada e transmitida. A memória da Palestina é um reflexo visto no espelho azul da água do mar das lágrimas do exilado.

A existência do pai na poesia de Suheir Hammad, ao contrário do que possa parecer, é uma resistência ao discurso patriarcal. No poema “daddy’s song”, por exemplo, é a filha que dá voz ao pai, ela é quem tem mais voz e mais força. No CD que acompanha o livro, tem uma conversa com o pai antes de ler o poema, colocando lá literalmente a voz do pai. A poeta aqui inverte os papéis e as relações de poder tradicionais: é ela quem dá ao pai permissão para falar. Por outro lado, acresce que imagem do pai não é a imagem “masculina” hegemónica; por exemplo, ele chora ao ouvir a poesia da filha: “don’t make me cry”, diz na gravação do poema. Chora também ao ouvir música ou a ver filmes: “the one good thing spike lee / did was play that song your/ song as malcom i mean denzel/ was getting ready to die/ you cried in your easy boy reclining/ your head to better listen/ that was you” (2005: 29).

Em “blood stiched time” (2010: 24), já mencionado, Suheir Hammad aborda a imagem da mãe e do pai palestinianos, mas neste poema nem a mãe sacrifica os filhos nem o pai é o protetor das mulheres da família, como ocorre nas representações convencionais:

i am the mother
no longer willing to sacrifice sons
to wars of men and
gods of war i
mother refuse to lose more daughters to sons gone crazy
watching kids get bombed and blown

i am the father
lost his daughters to refugee insanity
the daughter of landless orphans
child of impotent dreams

A mãe neste poema recusa-se a sacrificar os filhos na guerra enquanto o pai se recusa a sacrificar as filhas que sofrem as consequências de guerra. Da recusa de pai e mãe resulta (a esperança) que não haverá mais crianças com sonhos impotentes.

Suheir Hammad faz da sua língua árabe, aparentemente impotente, uma força. No poema “break (word)” (2008:19), ela literalmente *parte* as palavras, para transformar as suas línguas numa fusão anglo-árabe: “cumin kizbara a kiss bara” e depois reforça: “we no longer know language”.¹³⁴

A palavra kiss (beijo) e bara (fora em árabe) fazem lembrar a palavra “kizbara” (coentros, em árabe). Coentros e cominhos que se utilizam em muita comida, quem de nós bilingue não faz um delírio linguístico desta forma? Mas quem tem a coragem de expor este delírio linguístico (ir)racional num poema, sem serem as pessoas que vivem na fronteira? A poesia que se faz na língua imaginada de uma poeta exilada é como funciona a cabeça de Suheir Hammad e de muitas pessoas que vivem na fronteira entre duas línguas.

No seu poema “break (vitalogy)” (2008:30) diz a poeta:

gaze me

ana gaza

you can't see me

ana blood wa memory

¹³⁴ Esta estratégia é utilizada por muitos poetas de fronteira, que escrevem misturando duas línguas (ou mais) ao mesmo tempo, como por exemplo, Marlene Nourbese Philip e Gloria Anzaldúa.

“Olha para mim / sou gaza”, diz a poeta, “mas não me podes ver”. Quem não percebe árabe também não pode ver/ouvir o que está por trás destes versos criados da fusão de duas línguas: “you can’t see me”, porque não conhece a minha língua, mas também porque já sou, como Gaza, uma memória esquecida e sou sangue que ninguém quer ver.

Esta série de poemas é discutida por Feldman:

Each of the poems is titled "break," and then followed by a parenthetical word or phrase. Throughout the cycle, Hammad intertwines images of the body, the devastation of Katarina, Gaza, Beirut, Nahr-el-Bared, a widely-cast genealogy of jazz musicians, and, importantly, a prevalence of Arabic terms and a glossary to aid in their translation. She has described her project to incorporate Arabic into her poems as a way of "getting words around" her feeling of "brokenness" in New York City. (Feldman, 2011: 167)

Suheir Hammad faz da sua poesia um reflexo da sua maneira de ser e estar: ela está partida (*broken*), e dividida entre duas línguas e várias realidades; o poema é o seu único lugar seguro, como afirma em “break (naher el bared)” (2008: 49):

poem is my body my language my country
wa bas ana closed to tourism
ana closed to journalists wa bas
ana closed to translation

A identidade da nação e da voz do poema colapsam uma na outra; “ana” (eu) sou invisível, mas também sou fechada a qualquer possibilidade de visibilidade, porque a minha terra é fechada ao turismo e ao jornalismo; logo, estou fechada à tradução; daí usar duas línguas.¹³⁵ Suheir Hammad cresceu numa família que falava árabe, num país que falava inglês e num bairro onde se falava espanhol: “after years of living here the languages stopped respecting the borders, the languages started to travel freely.” (Hammad *apud* Feldman 2011: 167).

¹³⁵ Paradoxalmente, da utilização de duas línguas resultam poemas muitas vezes ainda mais fechados à tradução.

Knopf-Newman analisa esta poliglossia da seguinte forma:

Arabic images peppered throughout her poems accentuate the fact that English has become insufficient in describing the layers of Nakbas registered in her poems. Hammad's diction in these new poems stitches together Arabic and English imagery, creating an innovative language that conveys overlapping Palestinian contexts English become insufficient in describing the layers of Nakbas registered in her new poems." (Knopf-Newman, 2009: 264)

A *Nakba* não cabe na língua: a brutalidade da *Nakba* não é passível de ser contida numa língua só. O inglês não é suficiente, muito menos adequado, para falar da experiência palestina. Da mesma forma, Suheir Hammad não é capaz de descrever o seu contexto híbrido em apenas uma das suas duas línguas. A poeta reinventa e mistura as línguas da forma de poder colocar lá a *Nakba* e a sua história.

A Palestina é o corpo da poeta, a poeta e a Palestina misturam-se e são escritas numa linguagem que "basa ana" (só eu)/ a poeta sabe, como diz o poema "break (me)":

ana my language always broken
ways lost ana my language wa
i miss my people

E com uma língua estilhaçada, com estes versos desconexos que descrevem os caminhos perdidos para a língua inteira – que é o caminho perdido para as pessoas das quais tem saudades – que Suheir Hammad, ao mesmo tempo, encontra a língua inteira e o caminho para *um* lugar de ser.

Knopf-Newman (2009: 264) descreve a política dos poemas da seguinte forma:

Hammad translates her body into language—as "the body of words and spaces" as a way to "re-construct" the layers of damage caused by Israeli terrorism. Writing from New York, the act of writing through her body

connects her to broken places that mirror the topography of human infrastructure.

Estes poemas de Suheir Hammad, e esta língua é tudo menos desconexa, ou “broken”. Através de uma escrita aparentemente estilhaçada do corpo *wa* do *ana*, ela pratica uma tradução resistente à existência do corpo no lugar. É a linguagem estilhaçada e desconexa, que se recusa a pertencer a um único lugar, naquilo que eu chamo uma forma de resistência, que ultrapassa fronteiras e existe nos seus diferentes lugares em simultâneo.

اسمحوا لي أن أتكلم بلساني العربي قبل أن يحتلوا لغتي أيضاً

Escolho para esta secção um subtítulo em árabe, que é um verso de Rafeef Ziadah, onde se diz: “Deixem-me falar em árabe antes que ocupem a minha língua também”. É através deste título e deste verso, que utilizamos a nossa língua como força e forma de resistência. Tal como Suheir Hammad, Rafeef Ziadah reinventa a língua, adicionando palavras em árabe à sua poesia escrita em inglês. Repare-se, no entanto, que os nomes dos lugares e das pessoas são sempre ditos em árabe, como, por exemplos, as cidades de “Gaza” e “Jaffa”: “Ghazeh” “Yafa”, numa afirmação de uma identidade da qual não se abdica, ainda que seja problematizada.

O uso do árabe nesta poesia é assim discutido por Mohamed (2010):

Arabic is omnipresent in Ziadah's poetry, from the pronunciation of names you're used to hearing anglicized and mispronounced ("Gaza," "Ahmad") to lines of songs, reminding us that it's an inherent part of the artist. In "Cry" we hear Ziadah singing in Arabic for the first time. It's a haunting reminder of the spoken word artist's main power, that of language. (...) The listener is allowed to hover slightly above her words, floating on the Arabic-inflected, sometimes child-like voice, but never drift far enough to lose the substance of the story.

Rafeef Ziadah ganha a sua força através da língua e exerce até um contra-poder-da-língua, que é desconhecida pelo “outro”. Ao contrário de Annemarie Jacir e de Suheir Hammad, por exemplo, que dominam a língua inglesa, a poeta aprendeu inglês mais tarde na sua vida, e não tem pudor em admitir a sua falta de domínio

dessa língua, resistindo assim ao poder político global das outras línguas. Rafeef Ziadah não tem, sobretudo, medo de ser poeta numa língua que não domina. Antes de começar o seu poema “We teach life, Sir”, já mencionado neste trabalho, Rafeef Ziadah diz ao mundo sem qualquer receio – como se pode ver no vídeo publicado no *youtube*:

I wrote this poem when the bombs were dropping on Gaza and I was the media’s spokesperson for the coalition doing a lot of the organizing, and we stayed up till about six o’clock in the morning, perfecting every sound bite, by the end – if you’re Palestinian you know – most Palestinians they get tired and they start pronouncing our Pees as Bees so we become Balestinians by the end of the day, so I was practicing my pees all night and the next morning one of the journalists asked me ‘don’t you think it will all be fine if you just stop teaching your children to hate’.

É neste momento, e com esta pergunta, também ela já mencionada neste trabalho, que ela percebe que há algo para além de perfeição da língua do outro: “And I perfected my English and I learned my UN resolutions./ But still, he asked me, Ms. Ziadah, don't you think that everything would be resolved if you would just stop teaching so much hatred to your children?” A língua, ainda que aprendida e dominada, não é suficiente para nos aproximar do outro. De resto, a ocupação também se faz pela língua, e por isso começa ela o seu poema “All Shades of Anger” dizendo primeiro em árabe e só depois em inglês:

اسمحوا لي أن أتكلم بلساني العربي قبل أن يحتلوا لغتي أيضاً

Allow me to speak my Arab tongue

before they occupy my language as well.

Allow me to speak my mother tongue

before they colonize her memory as well.

I am an Arab woman of color.

and we come in all shades of anger.

Rafeef Ziadah reconstrói a língua resistindo não só à língua da ocupação, mas, tal como Hatoum em *Present Tense* (1994), resistindo ao projeto nacionalista

palestiniano falhado dos acordos de paz e à “língua da Paz” utilizada por ambos os discursos. Como afirma Rafeef Ziadah na entrevista com Ahmad Azem (2012):

The problem with the language of ‘peace’ in our circumstance is that it is usually about peace without any justice for Palestinians. ‘Peace’ according to Israel means having a docile population of Palestinians in the West Bank and Gaza who are self-managed and quiet, while Israel can continue to control the borders, the economy, and the population.

Por isso na mesma entrevista, fala da necessidade da justiça antes da paz (idem):

Justice, however, would entail the right of return of Palestinian refugees who make up the majority of Palestinians (...) It would also require that we once again see Palestinians inside Israel as a central component of our struggle for freedom. Today, youth in refugee camps, in the occupied territories, inside ‘48 Palestine, and in the diaspora have seen the true meaning of the so-called ‘Peace Process,’ how it aimed to fragment the Palestinian population into isolated ghettos. We are pushing for a redefinition of our struggle in terms of justice for *all* Palestinians.”

No poema acima citado, Rafeef Ziadah diz:

I am an Arab woman of colour and we come in all shades of anger.
“So who is that brown woman screaming in the demonstration?”
Sorry, should I not scream?
I forgot to be your every orientalist dream
Jinnee in a bottle, belly dancer, harem girl, soft spoken Arab woman
Yes master, no master.
Thank you for the peanut butter sandwiches
raining down on us from your F16’s master
Yes my liberators are here to kill my children
and call them “collateral damage”
I am an Arab woman of colour and we come in all shades of anger.
So let me just tell you this womb inside me
will only bring you your next rebel

She will have a rock in one hand and a Palestinian flag in the other
I am an Arab woman of color
Beware! Beware my anger...

Aqui também Rafeef Ziadah resiste à imagem da mulher dócil, a imagem da mulher árabe criada pelo discurso colonialista e orientalista, e a imagem da mulher árabe criada pelo discurso nacionalista. A mulher aqui está enraivecida, é uma mulher que grita. E, apesar de adotar parcialmente o discurso nacionalista palestino, que define o papel das mulheres apenas pelo útero, aqui o útero não vai trazer um homem para lutar, mas sim uma mulher: “She”. Será uma mulher que, ao invés da arma, vai ter uma pedra na mão e uma bandeira palestina. É de uma forma linda que a poeta aqui reinventa o discurso nacionalista e o adapta à sua linguagem, convertendo os elementos nacionalistas tradicionais “útero” e “bandeira” numa linguagem apropriada à sua condição como mulher palestina, que também pode ser mãe e rebelde, mas nos termos que ela própria define, mas sobretudo com اللغة/ língua que ela escolhe.

Intifada de uma bruxa paciente

“A Intifada da bruxa/ quebrar todas as barreiras”. Esta frase não é apenas um verso de uma das músicas de Abir Alzinaty, conhecida por Sabreena da Witch, mas é também a sua atitude. Logo o nome musical que ela escolheu, Sabreena da Witch, quebra barreiras. Não só porque a cantora se assume como bruxa, até na maneira de vestir, mas também porque a sua bruxaria é uma resistência a qualquer barreira, como a própria cantora afirma:

Sabreen in Arabic with a double E means patience. If you study revolution, you realize that without patience you are not a revolutionary because if you expect things to change with a finger point you are down to a losing battle. It takes a long time to change generations of sexism, apartheid and racism. But I am not only Sabreen or patient but also a witch that is powerful and can rock your world. (*apud* Ghadeer Malek 2010)

Sabreena da Witch faz um ato de tradução híbrida no próprio nome: esta bruxa que tem um nome constituído em duas línguas, a língua inglesa, pela qual o

hip-hop é conhecido, e a sua língua materna, o árabe. Como já tinha mencionado no capítulo 1948, Sabrina da Witch foi expulsa do emprego num restaurante em Israel justamente por se agarrar à sua língua e ter falado em árabe:

I got fired from my work for speaking Arabic in Israel – democracy, it is not. If you live there for just 2 days, you will realize that if you are not Jewish then you are a nothing... this is what the state of Israel is for me, I'm always treated as a Palestinian, as an Arab, they make sure they remind you of that every day. There isn't even the illusion of a democracy. (*apud* Ghadeer Malek 2010)

E com sua bruxaria e paciência, ganhou o direito a falar em árabe, cantar em árabe e ter um nome na sua própria língua. Contra a ocupação israelita e contra a sociedade palestina sexista a bruxa criou-se construindo a imagem de uma mulher palestina resistente, como afirma na música “A Intifada da bruxa”:

Não são apenas meninas a cantar, são mulheres que devolvem a música à sua origem
Ehh, sou Sabreena, a bruxa
e esta é a minha cara verdadeira
Não quero a tua casa nem quero que venhas salvar-me e casar comigo
Quero ouvir e fazer hip-hop oriental vírgula indecente
Assim não vais ter vergonha e rir quando ouves o meu nome
Posso fazer aquilo que fazes e mais
Não ficarei frágil em frente de nenhum homem ou nenhum hábito
A diferença entre nós é tão pequena que é um insulto
para todo o teu sexo que me apagou com as suas opiniões sonolentas
Fui eu que escrevi, fui eu que compus, fui eu que cantei
Sou eu que vou trazer um exército de mulheres que vão terminar por mim se
for assassinada antes de acabar o verso
Ohhh, cá vem a bruxa
Ohh em frente dela há silêncio atrás há tempestades
Ohhh a intifada da bruxa quebra todas as barreiras

A intifada da bruxa não é uma invenção mas é a face verdadeira da cantora, como aqui afirma: ela é a bruxa palestina da resistência, e faz uma Intifada.

Nestes versos, Sabreena da Witch desafia a imagem da mulher palestina da Intifada, de ambos os discursos, nacionalista e a do ocupante: a Intifada não é de uma mulher pura, nem vítima, nem quem se sacrifica, nem anjo nem diabo, mas sim uma bruxa com paciência. A cantora serve-se de um conceito palestino (também nacionalista) “*sumud*” que está ligado à paciência. Como já foi mencionado (ver *supra*, capítulo III), a palavra utilizada para descrever a resistência palestina que quer dizer “constância” e “paciência na resistência”, mas ao afirmar-se bruxa, Sabreena da Witch utiliza a palavra num contexto diferente daquele em que é normalmente utilizado, utilizando assim uma palavra importante na resistência palestina para criar uma nova imagem das mulheres palestinas. A ocupação, que desenha as mulheres como vítimas veladas sem liberdade, ou como mulheres perigosas, aqui é desafiada por uma bruxa paciente.

Em conjunto com outras raparigas, a poeta vai fazer uma intifada do corpo, e cantar música hip-hop. Se esta música for considerada indecente, como a própria música afirma, então ela assume o seu papel de bruxa paciente e canta uma música indecente. Sabreena da Witch afirma que escreveu, compôs e cantou a música e que não recebeu ajuda ou “salvação” de ninguém com poder. Ora, aqui refere-se ao Estado de Israel, que aparenta ser promotor dos direitos das mulheres, mas nunca quando estas são palestinas, como afirma Sabreena da Witch:

Israel never protected Arab women when it comes to honor killing; they know what is happening but they use it against Palestinians. So, if it is very obvious that a woman is to be killed, they just step out of it saying that it has nothing to do with us. It is not a country that is equal to all its citizens. They say to you these tribes have their own tribal issues. They don't care about me. (*apud* Ghadeer Malek 2010).

A intersecção entre mulher e palestina é desafiante até no movimento hip-hop¹³⁶: as artistas mulheres palestinas são pressionadas para cantar apenas sobre a Palestina, adiando, “do momento”, os seus problemas como mulheres para não “distrair” ninguém da agenda nacional:

¹³⁶ Falarei mais adiante neste capítulo sobre este movimento.

I recall going to events where I was told that I'm not allowed to speak of women issues – politics first, they said to me, women rights are not our main subject. But I am Palestine. I'm a Palestinian person – whenever I speak, I speak of Palestine – whether it is right here or not, when I speak of women's issues, I speak as a Palestinian woman – there is no such thing as we'll take care of women's rights later. (*apud* Ghadeer Malek, 2010).

O hip-hop é um gênero representado normalmente como masculino e muitas vezes misógino. Não só há resistência ao termo “feminismo hip-hop”,¹³⁷ mas até algumas feministas argumentam que a misoginia está tão enraizada no hip-hop que agora não seria possível recuperá-lo para as mulheres e para o feminismo (Whitney Peoples, 2008). A afirmação acima incluída de Sabreena da Witch mostra exatamente o contrário: é possível conciliar o hip-hop e a Intifada de uma bruxa paciente e resistente.

Batalhando pela liberdade

A palavra “arabyat” quer dizer “raparigas árabes”; “Arapyat” é uma fusão entre a palavra “RAP” e a palavra “arabyat”, ou seja é um jogo de palavras que significa “raparigas árabes que cantam RAP”, afirmando assim a possibilidade deste conceito, resistindo à impossibilidade presumida – pela sociedade palestina, mas também pela sociedade israelita, onde vivem – que poderá existir uma banda de raperas palestinianas a cantar hip-hop.

Nos anos noventa, as mulheres *rappers* emergiram em grande escala nos Estados Unidos. Como o RAP foi, na sua origem, uma arma contra o racismo e a opressão em geral, algumas mulheres usaram o rap como arma contra o sexismo, especialmente porque uma grande parte da música RAP *mainstream* se apropriou e propagou noções patriarcais de poder, a posse de bens materiais, festas, mulheres e sexo centrado nos desejos masculinos.

É provável que o Hip-hop cantado por mulheres árabes tenha começado na Palestina com Arapyat e Sabreena da Witch nos territórios ocupados em 1948, e com Shadia Mansour, palestina residente em Inglaterra. É curioso que o RAP árabe de mulheres tenha aparecido inicialmente na Palestina, um país ocupado, o

¹³⁷ Discutirei mais adiante, neste capítulo, o termo “hip-hop feminism”.

que confirma o hip-hop como apropriado enquanto arma de resistência. O contexto da ocupação e de injustiça social exige a utilização desta arma.

Foi DAM, uma banda masculina de hip-hop, que ajudou Arapyat a ganhar fama, quando apareceram a cantar num concerto de DAM. As cantoras de Arapyat dizem no documentário *Slingshot Hip Hop* (2008) que foi difícil, no início, enfrentar a sociedade com o seu hip-hop, especialmente porque são raparigas muçulmanas. No entanto, ao contrário com o que aconteceu com Sabreena da Witch, foram bastante apoiadas pelas suas famílias, o que ajudou bastante.

Mesmo sendo uma banda masculina, DAM canta pela igualdade entre homens e mulheres, e sobretudo contra os “crimes de honra” como por exemplo na música “a liberdade é feminina”, cantada em conjunto com Arapyat. A música fala da liberdade das mulheres, e do lugar do corpo das mulheres num contexto de práticas sociais discriminatórias e de luta política. Nesta música, cantada em árabe, e traduzida no filme *Slingshot Hip Hop* (2008) para inglês, Safaa Hathot da banda Arapyat diz

You ask me why I cry?
Because I'm a body without a spirit
You abuse it and then blame me
Who the hell are you to tell me how to behave?
Asking me, “where are you going?”
You seem to forget where you come from

Nafar, da banda DAM, reconhece o seu papel como homem opressor na sua sociedade e pede desculpa:

That is from me to you
The woman, the mother of the house
From the one who builds walls of limitations around you
To tell the story that never changes
Back in the old days we would bury you alive
Today we bury your mind

No filme *Slingshot Hip Hop* a banda DAM fala da “hierarquia de opressões” que sofrem as mulheres palestianas sobre a qual canta:

today Arabs face the most discrimination, Palestinians even more, plus the difficulties in our society, what could be tougher than that? And who gets it the worst? A woman, an Arab woman. It doesn't get harder than that.

No entanto, as raparigas Arapyat reconhecem que as desculpas de DAM não são suficientes. O apoio que a banda DAM tem dado tanto a Arapyat como a Sabreena da Witch não é a chave da sua liberdade, como as Arapyat afirmam numa das suas canções:

Your apologies are never enough
I'm going to be independent
And let our sisters answer

No final desta música, DAM e Arapyat dizem em conjunto: “we feel it but we refuse to face it”, afirmando segundo Equeiq, uma voz e uma luta feminista e palestiana comum:

Demonstrating that both are equally invested in nationalism and feminism, their collaboration breaks the stereotypes about women rappers as feminist voices using rap to combat male rappers' sexism (2010: 67)

O hip-hop palestiano é assim um dos poucos espaços culturais onde a luta palestiana e feminista é realizada como um projeto comum de ambos os sexos. Segundo Whitney Peoples, o nascimento do feminismo hip-hop pode ser explicado como uma forma de criar um espaço pelas mulheres negras jovens entre um feminismo branco e/ou um feminismo académico higienizado. Elas são influenciadas pelo movimento feminista e pela cultura hip-hop, utilizam as suas experiências de vida para fazer uma ponte entre o hip-hop e o feminismo, dois fenómenos distantes, e desafiam os pressupostos sobre a natureza do que os divide.

Joan Morgan (1999), Shani Jamila (2002) e Gwendolyn Pouch (2003) começaram a utilizar e a fazer circular o termo “Hip-hop feminism” (Peoples, 2008) para designar o trabalho de várias bandas de hip-hop ao nível global, em particular dos Estados Unidos. Segundo estas autoras, para além da problemática da desvalorização das mulheres através do hip-hop *mainstream*, o hip-hop oferece um espaço para as mulheres jovens negras afirmarem a sua identidade e criticar o racismo. Estas autoras argumentam ainda que o hip-hop foi um espaço onde as mulheres negras conseguem desenvolver a sua identidade e crítica feminista.

O Hip-hop feminista palestino, ou o feminismo hip-hop palestino, negocia a possibilidade de rearticular e subverter ideias feitas sobre o feminismo, o hip-hop, as mulheres e Palestina, fazendo do hip-hop um espaço de crítica, mas sobretudo um espaço de resistência para batalhar pela liberdade.

Jihad, o homem da casa

Assim como no hip-hop, no romance. Jihad, a protagonista do romance de Huzama Habayeb, *Antes que a rainha adormeça* (2011), tem uma ligação complexa com o mar, especialmente o mar do exílio – tema este já presente na discussão do filme *The Salt of this Sea* (supra). Neste caso, porém, o mar reflete também a complexidade da relação com os homens no romance, nomeadamente o pai. O pai escolhe o mar como o lugar de acolhimento para as suas palavras, o seu segredo, o seu corpo débil. Foi lá junto ao mar que partilhou com a filha as palavras finais, como um testamento, como se tivesse atirado o seu velho corpo pelo mar dentro. Naquele dia o pai disse a Jihad que precisava de partilhar uma conversa com ela, longe da casa e da família:

Partimos na direção do mar. O meu pai estacionou junto à praia, e percorremos o caminho a pé, descalços, até a beira do mar. O mar estava recuado. A maré baixa deixava ver o lodo, a areia, as algas, restos de seres despidos das conchas, lixo e um cheiro rançoso. Tudo isso dizia que há muito tempo o mar não se banhava na sua própria água. Sentámo-nos nas rochas remotas. Comemos, bebemos e despejámos o nosso lixo junto de outros lixos, e ficámos calados. Mesmo o mar se calou, ficou a ouvir-nos com o seu corpo quieto, e quando se aborreceu do nosso silêncio, adormeceu. (2011: 136)

E finalmente o pai falou, despejou no mar uma frase, e com ela fecha a escritora um capítulo do seu romance: “Jihad! És o homem de casa” (2011: 137).

Esta frase, que funciona como um fecho, abre uma leitura da personagem de Jihad e da relação com o pai, que fez dela “o homem da casa”. Percebemos que esta ligação forte entre pai e filha é justamente forte porque é uma relação de amizade entre dois companheiros – “habitualmente temos uma conversa de homem para homem” (2011: 256) –, levando-a ao extremo de apagar as diferenças de sexo e de geração,

(O pai) descia e elevava o nível da formalidade da conversa – ora mais, ora menos – aproximando-se do registo masculino, omitindo formalidades ou censuras, oferecia-me um cigarro, mesmo sabendo que eu não fumava, sugerindo que desse umas passas, para diminuir a diferença sexual e apagar a distância entre pai e cria. (2011: 256)

As conversas entre os dois “homens” incluíam a conversa sobre o amor que o pai sentia por uma mulher que todos os dias observava, de longe, enquanto ela fumava na varanda, e com quem nunca tinha falado. Depois da Guerra do Golfo, o pai tinha ficado no Kuwait, e assim, Jihad, no seu novo exílio na Jordânia, tomou o lugar do pai, cuidando da família como o “homem de casa”. Esta posição é até legitimada, por exemplo, pelas conversas que teve com o tio, a quem Jihad ajudava financeiramente e que a considerava orgulhosamente “mais homem do que mil homens juntos” (2011:248). Por isso, a um certo ponto a relação entre Jihad e o pai, depois de ela ser oficialmente o homem da casa, inverte-se, como se ela passasse a ser o pai e ele, o filho:

Sentei-me ao lado dele, enquanto, lá em baixo, a música alta estava a chegar ao fim. Acendi um cigarro para mim e outro para ele, fumámos com as costas o e o ânimo curvados, o meu pai era um homem sozinho e vencido, e eu era – sem que ele soubesse – uma mulher ainda mais vencida. (2011: 309).

Parece que o facto de ela ser mulher é algo que o pai desconhece, e tenta esquecer. Esta relação forte entre eles resulta mesmo do facto de ela ser vista como o homem que ele sempre quis ser, como afirma a narradora-protagonista no romance:

O amor que o meu pai me tinha não era por eu ser a pessoa que tinha herdado os seus genes e a sua aparência física banal, o ser que tem o mesmo andar, com as pernas abertas, e a cabeça que inclina para o lado – sem razão – quando fala. O amor que o meu pai me tinha era, imagino, pelo homem em mim, ou o homem que ele via em mim, e que ele mesmo gostaria de ser. Começou a tratar-me no masculino inicialmente por brincadeira, durante a minha adolescência. Depois, por causa do meu nome jihadista estrondoso. Depois, para oprimir a fêmea que começou a aparecer em mim, envergonhada, por debaixo das calças largas e das camisas aos quadrados e as t-shirts de algodão unissexo, que a minha mãe guardava para [os meus irmãos] Jamal e Nasser. ‘Anda, Jihad!’ ‘Vai, Jihad!’ ‘Ouve bem, Jihad!’¹³⁸ E eu, obedecendo a este género masculino, tinha que ir ter com o meu pai com as costas bem levantadas e os braços arqueados e com as mãos dentro dos bolsos das calças. A posição aplanava o meu peito. Quando me sentava em frente do meu pai, abria as pernas, cruzava as mãos e curvava as costas. Deixava a cabeça descaída, parecia aqueles rapazes que chegam à puberdade antes do tempo, acelerando a sua masculinidade, ou aqueles que fingem tê-la, cúmplices com os pais ao fazer alguma coisa perigosa. Não era tanto a fêmea que eu era que o meu pai recusava, como o macho que ele era. E porque não conseguiu lembrar-se de outro homem que pudesse ocupar o lugar dele, queria que eu fosse esse homem. Talvez ele quisesse que eu me completasse com coisas que lhe faltavam, e, durante o processo, fiquei com falta de muitas outras coisas. (2011: 254 – 255)

A língua e o corpo híbridos, formatados pelo pai, continuaram com ela na sua vida profissional. Jihad é professora de inglês, e esta sua identidade construída por duas línguas também é refletida no seu corpo, híbrido como as suas línguas. As alunas não só não compreendiam as suas opiniões políticas, que não aceitavam fronteiras, ou línguas sem fronteira, mas também não compreendiam o seu corpo sem fronteira:

Escrevi no quadro três palavras verticalmente, uma palavra levava à outra.
Pergunta, pesquisa, resposta. Olharam para mim perdidas, algumas com medo,

¹³⁸ Os verbos em árabe são conjugados consoante o sexo; nestas frases Jihad é tratada pelo masculino.

outras prontas a atacar-me, e muitas descontentes com a professora de língua inglesa que estava em frente delas com a cabeça nua¹³⁹, calças de tecido de corte de homens, uma camisa de seda transparente que mostra o sutiã, a professora que nunca é vista a rezar com o resto das professoras, que falam mal dela. (2011: 82)

Jihad foi considerada pelas alunas e pelos pais como a “professora excelente da língua inglesa que parece uma estrangeira com as suas calças de homem, e as suas camisas estreitas, e que fala inglês muito bem.” (2011: 85). Foi professora de língua inglesa e árabe, e professora de tradução das duas línguas. Penso que é significativo que a autora do romance escreva nas duas línguas: parece-me haver aqui uma dimensão autobiográfica.

No romance, a pátria já não é uma mãe, como aparece normalmente no discurso nacionalista patriarcal, mas é um pai, que a escritora descreve com tom sarcástico. A protagonista Jihad, uma professora palestina a trabalhar na Jordânia numa certa altura do romance, é continuamente é confrontada por gestos de discriminação por ser palestina e até é obrigada a ter lealdade à “pátria alternativa”, a Jordânia. A dado momento, em conversa com a sua colega palestina Mariam, questiona esta obrigação: “Não percebo esta insistência em amar a pátria, digo a Mariam; por que não é suficiente ser a pátria amar-nos? Não é a pátria aquele pai sábio e são, que entende e assimila a fuga e a rebeldia, e mesmo a blasfémia dos filhos?” (2011: 83).

Antes que a rainha adormeça (2011) é um romance que não respeita as fronteiras impostas sobre as mulheres palestinas no exílio. A autora Huzama Habayeh ultrapassa as fronteiras do sexo, criando uma protagonista que abraça fortemente as características consideradas masculinas na sua sociedade, abraça também as características de mulher. Jihad é uma mulher-homem numa personagem muito bem construída, que parece sair das páginas do livro. A escritora, como já foi mencionado no capítulo 1948, também ultrapassa as fronteiras dos géneros literários. O romance resiste às fronteiras linguísticas e aos códigos dos géneros, utilizando na literatura erudita expressões consideradas “populares”, bem como palavrões, e referindo-se aos órgãos sexuais com o seu

¹³⁹ Sem véu.

nome mais vulgar. Tudo isso é escrito num romance sobre a Palestina, sem que a Palestina exista geograficamente no texto, uma vez que a trama do romance se passa no Kuwait, na Jordânia e nos Emirados; apesar de na trama não haver acontecimentos na Palestina, o seu lugar encontra-se em todos os lugares de exílio da narrativa. Através da efabulação, Huzama Habyeb ultrapassa as fronteiras geográficas, sexuais e linguísticas imaginadas; assumindo o seu lugar como “homem de casa”, ela recusa ter um lugar específico e fixo, e cria assim o seu lugar de resistência.

O pai palestina

A protagonista Salma, no romance de Leila Hourani *Revelação* (2009) também tem uma relação com as várias línguas que fala, que constroem a sua identidade, mas que também que fazem dela uma pessoa sempre num estado do exílio, sempre a outra. Segundo as irmãs, ela falava com um sotaque demasiadamente sírio (2009: 16-17):

O meu sentimento perante a Palestina permaneceu ambíguo, uma ambiguidade parecida com o meu sentimento perante a morte da minha avó. A ambiguidade parece um nevoeiro que não desaparece, e talvez nunca vá desaparecer. O telefone toca rompendo o meu nevoeiro, de onde a voz da minha irmã de Ramallah me retira:

- Temos saudades tuas, porque é que não mandas e-mails? Ficamos preocupados.
- Sou eu que tenho que ficar preocupada, como está a situação aí?
- Estamos na merda, mas estamos a viver, o que é que se pode fazer, qualquer país para onde vamos, explode.
- Disseste *eish*? Agora falas palestiniano, sua esperta? Assim, de repente, a tua língua enrolou-se?
- É melhor que tua língua síria, onde é que arranjaste essa pronúncia síria?

E no entanto, para os sírios, ela falava com uma pronúncia palestiniana (2009:18):

Tive cuidado com a minha pronúncia síria que me diferenciou das minhas irmãs. Mas os sírios estavam sempre a apanhar sons palestinianos na minha

pronúncia, que, para as minhas irmãs, era demasiadamente síria, e para os sírios, à minha volta, não era suficientemente síria.

A língua é o reflexo da (não) identidade do exílio e da pátria de origem, que se misturam entre si, sem que a protagonista saiba qual dos sotaques/línguas é a sua casa. Para além dos vários sotaques em árabe, Salma aprende quase perfeitamente o inglês das escolas internacionais que frequentou, grego no Chipre, e russo na Rússia. Todavia, a protagonista não consegue decidir se estas línguas, e o seu trabalho como tradutora, dão poder ou exatamente o contrário,

Sou apenas tradutora. Ligo as pessoas umas às outras através da língua: qual é o problema disso? Não estou convencida que é importante criar entendimento maior entre as pessoas porque são todas iguais, independentemente das raças e das religiões? Não estudei línguas porque estava encantada com os seus poderes para ultrapassar as fronteiras e chegar aos corações? Que absurdo! Estou a tentar convencer-me com estes disparates. Estou a empurrar-me para fazer algo de anormal, ultrapassar as minhas próprias fronteiras, ignorar o sofrimento da minha gente e facilitar a relação entre a vítima e o carrasco. Vítima e carrasco? Sobre quem estou eu a falar? Sobre os israelitas ou sobre os ingleses? (2009: 38-39)

Será que as línguas são mais fortes que as fronteiras, reais ou imaginárias, será que dão poder de chegar a novos mundos? Ou, pelo contrário, será que são outra forma de ocupação, numa expansão do conceito? São estas as perguntas que a protagonista levanta, afirmando a sua distância em relação às línguas que domina: “Já não suporto a tradução, a fala contínua, tradução de línguas que domino mas não lhes pertença nem as possuo.” (2009:39)

E se as fronteiras não são ultrapassadas e a liberdade não é oferecida pelas línguas, o mar a oferece. Como nos outros objetos aqui mencionados, o mar aparece na escrita de Leila Hourani. O mar do exílio de Chipre é sobretudo liberdade, o exílio, e apesar de ser exílio significa também a liberdade para o corpo dela e das irmãs:

Expomos os nossos seios jovens para o céu, e deixamos a frescura do mar passar neles suavemente como as mãos de um amante hábil. Deixamos o sal desinfetar as feridas de Beirute nos nossos corpos e recuperar das doenças de Damasco na nossa pele. Mergulhamos no fundo do mar, sozinhas, desesperadas, em sofrimento, e saímos sereias bonitas, que entregaram os seus corpos descontraídos à preguiça de uma velha cipriota preta que bebe o seu café à beira da estrada em frente ao mar ao pôr-do-sol. (2009:95)

Estar no Chipre oferece a liberdade do corpo, o lugar define o corpo; também o pai encoraja esta liberdade. Ao contrário da figura patriarcal que aparece na literatura árabe, aqui o pai não se importa que a filha feche a porta do quarto quando lá está com o namorado, e não se importa com seu nudismo:

Até sinto o sangue a subir-me à cara ao lembrar-me de quando o meu pai entrava e me encontrava semi-nua a mudar de roupa. Ele reagia tão naturalmente, estava sempre a brincar nessas ocasiões: “tens medo que alguém vá ver o teu cu? Achas que é uma fortuna que mais ninguém tem?” Sempre recebia este comentário com aceitação e questionamento: é cómodo que o meu pai faça do nudismo algo natural, sem necessidade de privacidade, e que me faça lidar com meu corpo à vontade. Mas perguntava: não é facto que o meu traseiro é minha fortuna privada? (2009: 26)

Todavia, a protagonista questiona se esta liberdade realmente reside na exibição do corpo ou na escolha de também cobrir o corpo. A vergonha que ela tem de estar nua em frente do pai, na verdade, é devida à atração que sente pelo pai:

Os meus olhos beijavam os seus lábios fechados sem que ninguém reparasse, amantes secretos, amantes escondidos à vista de todos. Nada pode frear a atração da filha pelo pai. Nada trava a abelha da sua flor, nada mais saboroso que o seu mel. O mel do vínculo inevitável e proibido. (83)

Não se trata de uma mera admiração de uma filha pelo pai, mas de uma atração sexual,

A minha mãe não aguentou a traição do meu pai, e falou dela publicamente e o casamento resultou em divórcio (..) Eu, ao contrário, escolhi aguentar em silêncio e com paciência, e através desta minha escolha cheguei a ajustar o ritmo do meu prazer sexual com os gemidos do meu pai e das suas diferentes mulheres (2009: 108).

A protagonista fala como se fosse a mulher do seu próprio pai, que, tradicionalmente, tem que suportar as suas traições para garantir o seu amor:

Aprendo a esconder os meus ciúmes e as minhas feridas, substituindo os ciúmes por uma atenção excessiva para com as outras pessoas e pelo cuidado do conforto delas mesmo que fossem as amantes do meu pai desejado. Este comportamento ajuda o meu pai a mergulhar na ilusão do sucesso do plano de tirar a mãe de dentro de mim. (2009: 86)

Enquanto ela quis ser a mulher dele, ele quis ser a mãe dela, tentando arrancar a mãe que estava nela. No entanto, Salma tem consciência de que

a fêmea não foi criada para ser a mulher do seu próprio pai, o pai não foi criado para ser mãe da sua filha. Os dois foram criados para viver a desilusão da impossibilidade deste encontro como a impossibilidade de regresso ao seu país de origem (106)

A impossibilidade da relação amorosa com o pai é análoga à impossibilidade de regresso à Palestina. Tal como o romance de Huzama Habyeb, a pátria é o pai. Ela tem um amor sexualizado pelo pai, análogo ao amor que tem pela Palestina, como afirma no romance: “detesto Israel, porque não me deixa fazer amor sem medo”. Fazer amor com a Palestina e fazer amor com o pai são ambos impossíveis, mas ambos desejos compulsivos. O pai é o seu país e a única pátria que conheceu, a pátria que simultaneamente ama e detesta, mas a única estabilidade possível:

O meu príncipe encantado era a minha fonte de segurança do mundo. Um mundo do qual só conhecia os apartamentos mobilados, as escolas temporárias e os amigos passageiros. O meu pai foi a única estabilidade na minha vida e isto, para mim, era suficiente. (2009: 90)

O pai nacionalista, tal como a Palestina do discurso nacionalista, ofereciam apenas uma imagem ilusória da Palestina:

Vejo uma outra Palestina, diferente daquela que me ensinaram. Uma Palestina de carne e osso. Pedras, casas, bairros, lojas e pessoas. Como podemos esquecer isto tudo na agitação da revolução por uma Palestina perdida? Como é que os posters da revolução nos deixaram cegos para a Palestina da minha avó? Da *masmia al-jameeza*¹⁴⁰ e de todas as coisas que o meu pai só mencionou quando o fogo da revolução foi apagado? Porque é que ficamos preocupados com o número de balas que temos que disparar da Kalashnikov e nunca nos preocupamos com o número de casas que ainda existem no bairro da minha mãe em Safad? (...) Porque é que inventamos músicas sobre Palestina, sobre o nosso amor e persistência para com ela, sem que nos entreguemos às tentativas da minha avó de nos ensinar as músicas dos casamentos em Gaza? (2009:214)

O pai é a figura nacionalista que transmite apenas *uma* Palestina, que exclui a realidade, ou a tradição palestina das mulheres, da mãe e da avó, na concretude das casas e das canções que são o património da Palestina. É o patriarca do romance que divide e faz dispersar a família, toma decisões injustas com consequências para toda a gente e é ainda a figura colonial, que tenta reencenar a imagem do exílio palestino de 1948 expulsando a sua esposa de casa. Todavia, o pai, neste romance é sobretudo *o lugar*, o único lugar a que a protagonista pertence – ou que sente como pertença – onde nunca pode estar, exatamente como não pode estar (sexualmente) com o pai. A Palestina tem o seu nacionalismo patriarcal mas é ainda pátria/pai, incontornável. Não parece haver aqui a hipótese de uma pátria/mãe – ou de uma mãe -, de uma matrilinearidade da resistência cultural, silenciada pelo nacionalismo patrilinear. Por isso, a protagonista deste romance tem uma relação de amor-ódio complexa (e sexualizada) com o pai e com Palestina. Ao longo do romance, surgem várias perguntas sobre a pátria e pai, deixando-nos sem respostas e com ainda mais questões: Será que podemos resistir ao patriarcal e colonial que detestamos na Palestina-pai? Será que podemos ficar apenas com a

¹⁴⁰ Vila palestina da origem da protagonista, ocupada em 1948.

Palestina que amamos? Ou será que temos que aceitar a pátria como nos contam que é? E viver sempre na ambiguidade de uma relação de amor e ódio? Desejo voltar ou desejo de nunca voltar para esta pátria-pai?

Resistências?

Depois da análise de pinturas, poemas, canções e romances que acabo de fazer, ainda me pergunto: será que as artistas palestinianas do exílio conseguiram realmente resistir aos poderes e seus discursos? Será que o seu recurso aos sistemas de poder foi realmente pura estratégia? Será que as resistências realmente existem por além da (minha) ilusão romântica?

A mãe-Palestina transformou-se sarcasticamente num pai; por isso, a mulher-terra viajou para o mar com um corpo sem sexo e de todos os sexos, apagando os mapas da terra e do corpo com o sabão da batalha pela liberdade e com uma nova língua(gem) fez-se uma Intifada.

REGRESSO

CONCLUSÃO

It is as if the ultimate Palestinian question were: I want to return, therefore I am.

Fawaz Turki

Palestine-in-exile is an idea, a love, a goal, a movement, a massacre, a march, a parade, a poem, a thesis, a novel and yes, a commodity, as well as a people scattered, displaced, dispossessed and determined.

Rana Barkat

Volto, logo existo. Ainda não voltámos; logo esta tese ainda não existe inteira e ainda não tem uma conclusão. Está em processo, e é um processo entre vários processos no caminho de resistência ao exílio e no caminho do regresso um dia a uma Palestina livre.

Nos últimos meses da escrita deste trabalho, tive uma vontade urgente de regressar à Palestina; regressar, mesmo se fosse como “visitante”, um regresso temporário, permitido apenas a uma minoria palestina. Já tinham passado quinze anos sem lá voltar, e foi esta trouxa-de-exílio na forma de tese que me empurrou para agarrar a minha trouxa e voltar por alguns dias à Palestina. Ao longo de quinze anos, a minha visita foi sendo sempre adiada, não só por questões políticas e burocráticas que podem comprometer os meus vários documentos de identidade, mas sobretudo porque eu estava com medo de regressar a casa, obsessivamente a pensar: será que a Palestina é igual ao exílio? Será que Palestina também não é minha? Será que nenhum espaço me pertence neste mundo? Será que serei eternamente a outra? Será que o lugar abraçará o meu corpo? Ou será que o meu destino é estar para sempre ligada às fronteiras? Todas estas perguntas me impediram de voltar à Palestina durante anos.

Durante o processo de escrita deste trabalho, senti que esta tese recusava abandonar o meu corpo: as palavras estavam entupidas dentro de mim, e não conseguia parar de pensar que a minha pesquisa para este trabalho não seria completa sem um regresso – mesmo temporário – e a obtenção de algumas respostas. Voltei. Este regresso temporário a uma Palestina que parece que nunca deixei mudou bastante a minha perspectiva na fase final do trabalho; só na Palestina

percebi claramente que o povo palestino é todo, de uma forma ou outra, exilado. Contudo, o mais importante foi que este regresso temporário respondeu a uma das perguntas que coloquei no início do trabalho: será que as mulheres palestinianas do exílio exercem o seu palestinianismo e o seu feminismo através das suas artes e dos seus corpos?

Voltei à Palestina em Maio de 2013, um regresso que me fez entender que, afinal, lá tinha estado nestes últimos anos, através da pesquisa e da escrita. A minha presença “real” na Palestina foi apenas uma continuação da minha presença através do meu projeto de doutoramento – e, antes, do meu projeto de mestrado. Mesmo o regresso do meu corpo tinha acontecido de uma forma ou outra através da minha pesquisa (no meu lugar de exílio) sobre a Palestina e os corpos que lá habitam. Todos os “objetos de arte” que abordei nesta tese dizem *Palestina* e acontecem no corpo. É através das suas artes que as criadoras estabelecem a sua ligação com a Palestina. Através das suas criações também narraram ao seu público a história da Palestina que acontece no seu corpo; dizem a sua história, pessoal e coletiva, que também é minha.

A arte consegue, de certa forma, trazer a Palestina até ao exílio das criadoras e até ao exílio de qualquer pessoa que tenha contacto com as criações. As pessoas que estão proibidas de voltar à Palestina chegam lá através de uma experiência que acontece no corpo; através de um toque simbólico nas paredes das casas exiladas, a cheirar as ondas do mar Palestino, saborear as laranjas, ter os estômagos virados com raiva e ver perante os olhos a brutalidades da ocupação lá, daquele lado, mas também do seu próprio exílio, cá, deste lado.

A arte não funciona apenas como uma ligação entre Palestina e o seu povo exilado: estabelece também uma ligação com o público que a ouve, lê ou vê. As diversas artes falam uma linguagem universal, e isso permite-lhes existir em comunidade – isto é, a arte é política. As artes das mulheres palestinianas são uma arma política para divulgar a causa palestiniana e a causa feminista numa linguagem estética e resistente. Os poderes coloniais e patriarcais tapam todos os ouvidos de quem quer ouvir a história palestiniana. Utilizar as artes e os corpos das mulheres palestinianas no exílio é usar vozes que podem ser, eventualmente, mais ouvidas. Quando perguntaram a uma mulher palestiniana idosa por que nunca tinha contado a sua história da *Nakba*, ela respondeu: “como podem

assobiar aquelas que não têm lábios?” As mulheres palestianas do exílio não só têm lábios para assobiar, como têm um corpo inteiro para contar as suas histórias, dançando, por exemplo.

Passam as páginas deste trabalho perante os meus olhos e vejo as artistas, abordadas nesta tese, todas a dançar. A dança palestiana *dabke* é uma dança de grupo, de corpos agarrados uns aos outros num movimento único. Vejo as diversas artes aqui apresentadas dançando juntas numa fila, uma dança que acontece na mesma trouxa, uma dança de corpos que não distingue as fronteiras entre o exílio e a casa. Dançam, e danço eu com elas, as mãos agarradas às mãos, numa *dabke* sem fronteira, sem pontos nem vírgulas neste meu texto. A artista Raeda Saadeh dança com um esqueleto na sua performance *Dance with me* tal como o povo palestiano a artista dança até com a própria morte e eu vejo-a agarrar as mãos de Soraya que no momento em que entra nos territórios palestinos no filme de Annemarie Jacir *Salt of this Sea* segue dançando com os olhos a dança de um polícia de Ramallah que é visto na vida real dançando com as mãos dando voltas como se fosse um bailarino palestiano a dar voltas à vida no território vejo-o ao lado das cantoras do hip-hop Arapyat e Sabrina da Witch que cantam dançando as palavras e o ritmo do corpo um ritmo que me fez dançar durante a escrita deste trabalho e eu continuo a dançar enquanto olho no meu ecrã as ruas da Lydd e o mar de Akka como se estivesse a dançar lá no território de 1948 que eu não posso pisar e Salma a protagonista do romance de Leila Hourani *Revelação* aprende a dança tradicional palestiana de uma avó que fez a viagem até ao exílio das netas para lhes ensinar a dançar porque estava preocupada se as netas a iriam envergonhar nos casamentos palestinos no dia que voltassem a uma Palestina livre e Mona Hatoum faz a dança de arrastar as botas militares na sua performance *Roadworks* enquanto Rafeef Ziadah não se esquece de utilizar o seu sarcasmo para se recusar a dançar a dança que o outro escolheu para ela *I forgot to be your every orientalist dream* *Jinnee in a bottle* *belly dancer* *harem girl* *soft spoken Arab woman* e Jihad a protagonista do romance de Huzama Habayeb *Antes que a rainha adormeça* dança *dabke* com o pai fazendo uma fila como fossem dois homens numa dança de refúgio e agarram a mão de Muna que encontra a casa no filme de Cherien Dabis *Amreeka* numa dança que fecha o filme uma dança da família palestiana num

restaurante árabe no exílio e esta dança é toda acompanhada pelas palavras dançantes da poeta Suheir Hammad

I will dance

And resist and dance and

persist and dance.

Todas as artes são, de uma forma ou outra, dança. A dança implica sempre um movimento, o movimento da câmara que está a filmar, o movimento da caneta, o movimento dos olhos que estão a ler, o movimento dos lábios que cantam, o movimento do pincel que pinta, o movimento do corpo na performance e o movimento da dança. É um movimento que leva as criadoras até à Palestina, é um movimento que nos leva numa experiência artística até à fronteira, é um movimento que chega a um encontro, e é um movimento feminista artístico palestino. Através dos nossos corpos, através deste trabalho, através das obras de arte aqui abordadas, através da literatura, da arte, do cinema, da música, do teatro e da dança, nós, as mulheres palestinianas do exílio, encontramos o nosso lugar na fronteira para encontrar e criar um movimento feminista palestino artístico de não-localização.

Pergunto-me no final deste trabalho: será que o lugar dos corpos das mulheres palestinianas do exílio existe sobretudo nas suas artes? Poderão as realizadoras, escritoras, cantoras, poetas e artistas chamar “casa” às suas criações? As artistas exiladas aqui estudadas tentam definir ou indefinir a noção de casa, exílio e fronteira. Tentam encontrar um lugar para os seus corpos – e pelos seus corpos – através das suas narrativas artísticas. Os objetos artísticos são uma estratégia estética e política para visitar os corpos exilados, a memória palestina e a noção de fronteira. Através dos corpos e das artes, as artistas criam uma comunidade imaginada com uma localização feminista resistente que desafia as outras comunidades imaginadas criadas pelos poderes coloniais e pelos poderes patriarcais.

As trouxas dos corpos-trouxa simbolizam as criações artísticas das mulheres palestinianas no exílio: nelas trazem as suas memórias herdadas sobre a Palestina e as histórias das suas vidas. As trouxas trazem consigo a herança e a

memória da *Nakba* herdada, e também os corpos que ganharam outra forma no exílio. Neste trabalho, o ato de “desatar as trouxas” foi proposto como metáfora das criações artísticas através das quais as mulheres palestianas resistem à ocupação e ao sexismo. As criações artísticas resultaram da interrupção causada pela realidade política que estas palestianas vivem ou testemunham de perto, mesmo estando no seu exílio lá longe.

Estas criações são uma forma de refletir a vida das mulheres palestianas no exílio. É uma outra maneira de narrar a Palestina e os corpos. As histórias-artísticas-de-vida, como as designo, são uma forma ficcional a que as gerações mais jovens das mulheres palestianas recorreram para narrar as suas vidas e a vida coletiva da nação. Estas mulheres herdaram a tradição das narrativas orais das mulheres palestianas mas reconfiguraram-nas em novas molduras através da utilização de diversas (outras) artes e dos corpos, resistindo assim tanto às linguagens como aos silenciamentos coloniais e patriarcais.

Através das suas criações artísticas as mulheres palestianas do exílio resistem tanto às narrativas da ocupação israelita como às narrativas do nacionalismo palestiano. Como foi discutido ao longo destas páginas, o discurso da ocupação é colonial, nacionalista e “masculino”, um discurso através do qual a imagem de Israel aparece representada como um homem retrosssexual, forte, viril e exemplar. Por outro lado, o discurso hegemónico palestiano, embora seja resistente à ocupação, é igualmente nacionalista, chauvinista e “masculino”. Ambos os discursos são em grande medida sexualizados, e em ambos a Palestina aparece como mulher, enquanto Israel surge como um homem. Esta dicotomia, com todas as ideias-feitas da oposição masculino/feminino que lhe subjazem, é apresentada nos meios artísticos e mediáticos nacionalistas de ambos os lados do conflito. As artes feministas do exílio, embora fazendo parte dos sistemas de poder – o nacionalista palestiano e o do ocupante – na medida em que adotam uma parte das suas representações, são rescritas em molduras de resistência feminista e palestiana a estes mesmos sistemas. As produções artísticas que aqui discuto conseguem com êxito resistir às narrativas “masculinas” da ocupação e do nacionalismo, e superar os sistemas de poder na sua ambivalência e complexidade.

A Palestina é um símbolo do exílio; todas as pessoas palestianas são, de uma forma ou outra, exiladas, sejam “exiladas fora” ou “exiladas em casa” (refiro

aqui as que vivem nos territórios ocupados em 1948 ou nos territórios ocupados em 1967). Neste trabalho, abordei as obras de artistas que estão exiladas fora da Palestina ou exiladas nos territórios ocupados em 1948. Vim a defender que estas últimas artistas, apesar de sofrerem do trauma do exílio, têm privilégios e alternativas de conhecimento de que muitas outras mulheres não dispõem. Estas mulheres situam-se num lugar entre “exílio” e “casa”, na fronteira entre dois lugares e duas culturas. É neste (não)-lugar que a identidade-de-fronteira é formada. Através da arte, as mulheres palestinianas procuram superar a fronteira, enquanto vivem (metaforicamente) na fronteira. Apagam est fronteiras, usando o seu corpo para ligar um território com outro. A arte que produzem resiste e supera as fronteiras entre arte e vida, as fronteiras físicas, geográficas e sexuais. Por seu lado, os corpos, nestas criações artísticas, resistem a deixar-se colocar num lugar definido e fixo, resistem à criação de fronteiras claras, enquanto vivem mesmo na própria fronteira onde tudo acontece.

Esta tese, como já foi dito, empurrou-me para visitar a Palestina, conhecer a Palestina e conhecer-me a mim mesma. Esta tese também me motivou para pesquisar a história da minha família e a história do nosso exílio. O documento na imagem (nº23) é um cartão de Refugiado palestiniano dado pela UNRWA¹⁴¹ ao meu avô.



Imagem 23

¹⁴¹ A Agência das Nações Unidas de Assistência aos Refugiados da Palestina no Próximo Oriente.

A UNRWA começou a emitir este cartão para os refugiados em 1948, para controlar a distribuição de ajuda. Era marcado com buracos de cada vez que meu avô (na foto acima) recebia ajuda. O meu corpo palestino exilado está também marcado por estes buracos que marcam a minha memória herdada. Este cartão, para mim, como para muitas pessoas palestinas, é o único documento que prova que sou exilada e que tenho o direito de voltar. Existe um número na versão antiga deste cartão que corresponde à nossa vila de origem, Al-Muzayri'a. Esta tese motivou-me para procurar o único documento que prova que sou exilada e que um dia voltarei para Al-Muzayri'a. Através desta tese, construí uma nova ligação com a Palestina e, sim, com o meu corpo palestino. Esta tese é mais um documento que prova que este corpo é palestino exilado e um dia voltará a Al-Muzayri'a.

Ao longo desta tese defendi que um poema, um filme, uma pintura, um romance, uma música, uma foto, são as trouxas do exílio. Estas trouxas não só acolhem os nossos corpos, as nossas memórias herdadas sobre a *Nakba* e as nossas histórias de vida; mas é também através delas que exercemos a nossa resistência. Como diz a frase na epígrafe, a Palestina-no-exílio é uma ideia, um amor, um objetivo, um movimento, um massacre, um desfile, um romance, uma tese, também é a minha tese e a minha resistência.

BIBLIOGRAFIA

- Abdulhadi, Faiha (ed.) (1999) *Bibliography of Palestinian Oral History: With a Special Focus on Palestinian Women*, Palestine, Directorate of Gender Planning and Development.
- _____ (ed.) (2006) *Adwar Al-Mar'a Al-Felestina Fe-talatinat. Al Musahma Al Seyaseya lel Mar'a Al-Felestina* (O Papel das Mulheres Palestinianas nos Anos trinta, a Colaboração Política da Mulher Palestiniã), Ramallah: Markaz Al-Mar'a Al-Felestina lel Abhath Wal Tawthiq.
- Abdelhadi, Rabab et al (2011) *Arab and Arab American Feminisms. Gender, Violence and Belonging*, New York: Syracuse University Press.
- Abdel-Jawad, Saleh (2005) "Limatha la nastati quitabat tarikhna al-mouaser men doun istikhdam a-tarikh a-chafau? Harb 1948 cahala dirasia" ("Porque não podemos escrever a nossa história contemporânea sem a história oral? A guerra de 1948 como estudo de caso") em *Majalet Al Dirasat Al-filistinia* (Journal of Palestine Studies), Nº 64, Outono, pp. 42-63.
- _____ (2006) "Durat Al-ghuas fi Auham Al-khawas: Al-masader Al-chafaueia ua quitabat A-tarikh Al-ijtima'i li-filistin bain Muqarabatain" ("A pérola do mergulhador na Imaginação dos historiadores: os recursos orais e a escrita da história social da Palestina entre duas Leituras") em *Majalet Al Dirasat Al-filistinia* (Journal of Palestine Studies), Nº 67, Verão, pp. 66-72.
- Abu Al-Heija, Omar (2011) "Annaqed Abu Bakr: 'Qabla an tanam Al-Malika' Le Habayeb Riwayat Al-umuma Al-Fa'ida" (O crítico Abu Bakra: 'Antes que a rainha adormeça' de Habayeb é um romance de excesso de maternidade) in *Addustour*, 1/8/2011, disponível em:
http://www.addustour.com/ViewTopic.aspx?ac=\ArtsAndCulture\2011\08\ArtsAndCulture_issue1388_day01_id345397.htm#.UWq6fMrUeu4 (acedido em 01/08/2011).
- Abu-Hashhash, Hala (2006) "Entrevista com Samiha Khalil" em *Adwar Al-Mar'a Al-Felestina Fe-talatinat. Al Musahma Al Seyaseya lel Mar'a Al-Felestina* (O papel das mulheres palestinianas nos anos trinta. A colaboração política da mulher palestinianã), Abdulhadi, Faiha (Ed) Ramallah: Markaz Al-Mar'a Al-Felestina lel Abhath Wal Tawthiq.

- Abulhawa, Susan (2013) "Memories of an Un-Palestinian Story" in *Seeking Palestine. New Palestinian Writing on Exile and Home*, Penny Johnson & Raja Shehadeh (ed.), Massachusetts: Olive Branch Press.
- Abu-Lughod, Lila (1988) *Veiled Sentiments. Honor and Poetry in a Bedouin Society*, Brekeley: Univesity of California Press.
- _____ (1990) "the romance of resistance: tracing transformation of power through Bedouin women" in *American ethnologist*, Vol 17, No. 1, Feb. 1990, pp. 41 – 55.
- _____ (1993) *Writing Women's Worlds. Bedouins Stories*, Brekeley: Univesity of California Press.
- Abu-lughod, Lila & Sa'di, Ahmad H. (2007) "Introduction. The Claims of Memory" in *Nakba. Palestine, 1948, and the Claims of Memory*, New York, Columbia University Press.
- Abu-Zaid, Khalaf (2012) "Zainab Fawaz Al-riua'ia Al-majhola" (Zainab Fawaz a romancista desconhecida) in *Majalet Al-Rafed*, N. 181, Setembro 2012, disponível em: http://www.arrafid.ae/arrafid/p12_9-2012.html (acedido em 19/07/2013).
- Al-Bashir, Azaid Bih (2010) "Al-khosomat Al-naqdeia hawal asl ar-riuaia al-'arabia. Nahua ro'ia tarkibia" (As divisões críticas sobre o origem do romance árabe. Para uma visão hibrida) in *Shabakat Al-adab wal-lugha* (Rede de Língua e Literatura) 8/01/2012 disponível em http://aleflam.net/index.php?option=com_content&view=article&id=59:2010-01.. (acedido em 19/07/2013).
- AlBeik, Saleem (2010), "Samia Issa Tatahadath le Roman 'an Uatan men Al-hicaia" (Samia Issa fala com Romã sobre uma pátria de histórias", em *Majalet Roman* (A Revista Romã), nº3, Abril, disponível em: <http://www.horria.org/romman%203.pdf> (acedido em 12.03.2011).
- Al-Dhahir, Muhammad (1992) "Joy" in *Anthology of Modern Palestinian Literature*, Salma Khadra Jayyusi (ed), New York: Columbia University Press.
- Al-Tawil, Reema (2010) *Will we meet* [vídeo], disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OQUYshU5mXc> (acedido em 25/10/2012)
- Amireh, Amal, "Between Complicity and Subversion: Body Politics in Palestinian National Narrative". *The South Atlantic Quarterly* 102: 4 (Fall 2003) 747-772.

- Anderson, Benedict (2006) *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London: Verso.
- Ankori, Gannit (2006) *Palestinian Art*, London: Reaktion Books.
- Antoni, Janine (1998) "Interview with Mona Hatoum" in *BOMB*, 63, Spring 1998, disponível em: <http://bombsite.com/issues/63/articles/2130> (acedido em 27/05/2013).
- Anzaldúa, Gloria (1987) *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco: Spinsters, Aunt Lute.
- Archer, Michael et al (1997), *Mona Hatoum*, London: Phaidon Press.
- Arapyat (s.d), Arapiat in myspace [pagina de fãs], disponível em: <http://www.myspace.com/arapiat> (acedido em 17/03/2011)
- _____ (s.d) *Paca Paca* [vídeo clip] disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=2VHu_LCUif8 (acedido em 26/8/2012).
- _____ (2013) Correspondências por e-mail entre 20/03/2013 e 02/06/2013.
- Augé, Marc (1994) *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas, Papirus.
- Augustin, Ebba (1993) *Palestinian Women. Identity and Experience*, London: Zed books.
- Azem, Ahmad Jamil (2012) "Poet Rafeef Ziadeh: Teaching Life to the world" in *This Week in Palestine*, issue N. 169, May 2012, disponível em: <http://www.thisweekinpalestine.com/details.php?id=3712&ed=206&edid=206> (acedido em 1/7/2012).
- Badil Resource Center for Palestinian Residency and Refugee Rights (2011) *Q & A. What you need to know about Palestinian Refugees and Internally Displaced Persons*, Bethlehem: Badil.
- Bayoumi, Mostafa et al (2011) "I Wanted That Story to Be Told. Annemarie Jacir (Interview)" in *Alif: The Other Americas*, Nº30, 2011.
- Bebiano, Adriana (2002) *Biografias romanceadas: a história contada como delírio*, dissertação de Doutorado em Literatura Inglesa, apresentada em 2003, à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, policopiado.
- _____ (no prelo) "Para uma pedagogia política e lúdica: reescritas de contos de fadas".
- Blue Star organization: www.bluestarpr.com (acedido em 15/8/2013).

- Blumenthal, Max (2013) “ ‘Fuck it, I love Israel’ – Artists 4 Israel bombards Ibiza with hasbara condoms” in *Mondoweiss*, 19/6/2013, disponível em: <http://mondoweiss.net/2013/06/bombards-hasbara-condoms.html> (acedido em 02/07/2013).
- Boullata Kamal (2009) *Palestinian art. From 1850 to the Present*, London: Saqi.
- Bresheeth, Haim (2007) “The Continuity of Trauma and Struggle: Recent Cinematic Representations of the Nakba” *Nakba. Palestine, 1948, and the Claims of Memory*. Ed. Ahmad H. Sa’di and Lila Abu-Lughod, New York: Columbia University Press, pp. 161 – 187.
- Brittain, Victoria (2012) “Why me?” in *Raeda Saadeh. Reframing Palestine*, Rosa Issa (ed.) London: Beyond Art Production.
- Butler, Judith (1990) *Gender Trouble. Feminism and The Subversion of Identity*, New York: Routledge.
- _____ (2004) *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, London: Verso.
- Cestar, Juliet (2012) “Masters to Disasters” in *Raeda Saadeh. Reframing Palestine*, Rosa Issa (ed.) London: Beyond Art Production.
- Chambers, Iain (1994) *Migrancy, Culture, Identity*, New York: Routledge.
- Cruz, Angélica Lima (2009) *Artes de Mulheres à Altura das suas Mãos: O Figurado de Galegos Revisitado*, Porto: Edições Afrontamento.
- Cunha, Teresa (2007) *O poder de narrar a memória* (Mimeo).
- Dabis, Cherien (2009) *Amreeka*, National Geographic Entertainment [DVD]
- Darraj, Faisal (2010) “Al-watan wal manfa wa thalath riwa’iat filistiniat” (A pátria, o exílio e três romancistas palestinianas) in *194*, 15/06/2010, disponível em: <http://www.group194.net/index.php?mode=article&id=21397> (acedido em 27/5/2012)
- Darwish, Mahmoud (s.d.) “Diary of a Palestinian Wound” in *Adab.com Arabic Poetry* disponível em: <http://www.adab.com/en/modules.php?name=Sh3er&doWhat=shqas&qid=65> (acedido em 12/3/2013)
- _____ (1989) “Yawmeiat Jorh Filistini” (Biografia de uma ferida palestiniana), in *Diwan Mahmoud Darwish (Antologia de Mahmoud Darwish)*, Beirute: Dar Al-‘auda.

- _____ (2009) *Almond Blossoms and Beyond*, Mahmoud Shaheen (tra.), Northampton: Interlink Books.
- DeNora, Tia (1999) "Music as a technology of the self" in *Poetics*, 27, pp. 31 – 56, disponível em: http://www.sfu.ca/cmns/courses/2011/488/1-Readings/DeNora_MusicasaTechnologyoftheSelf.pdf (acedido em 03/06/2012).
- Eqeiq, Amal (2010) "Louder than the Blue ID. Palestinian Hip-Hop in Israel" in *Displaced at Home. Ethnicity and Gender among Palestinians in Israel*, Kanaaneh, Rhoda Ann & Nusair, Isis(edit), New York, State University of New York Press.
- Elmusa, Sharif S. (2013) "Portable Absence: My camp Re-remembered" in *Seeking Palestine. New Palestinian Writing on Exile and Home*, Penny Johnson & Raja Shehadeh (ed.), Massachusetts: Olive Branch Press.
- Ettinger, Bracha L. (2000) "Art as the transport-station of trauma" in *Bracha Lichtenberg Ettinger: artworking, 1985 – 1999*, Bracha Ettinger & Palais des beaux-arts (ed.), Brussels: Palais des beaux-arts.
- Fada, Reem (ed.) (2007) *Palestinian Women Artists. The Land = The Body = The Narrative*, Jerusalem: Palestinian Art Court – al Haosh.
- Feldman, Keith P (2011) "Contrapuntualism and Rupture: Suheir Hammad's *breaking poems* and the Refugee as Relational Figure" in *Connections and Ruptures: America and the Middle East*, Robert Myers (ed.), Beirute: American University of Beirut Press.
- Fattouh, Lynn (2012) "The female Voice of Arab Hip-hop" paper presented at *Gender and Women's Studies in the Arab Region*, American University of Sharjah, Sharjah, 7-9 March 2012.
- Foucault, Michel (2004), *Vigiar e Punir – Nascimento da Prisão*, Ramalhete, Raquel (trad.), Editora Vozes (versão eletrónica PDF).
- Fraser, Mariam & Monica Grego (2005) *The Body. A Reader*, London: Routledge.
- _____ (1978) *The History of Sexuality. Volume I: An Introduction*, Robert Hurley (tra.), New York: Pantheon Books.
- Gorkin, Micheal & Othman, Rafiqa (2000) *Three Mothers, Three Daughters. Palestinian Women's Stories*, New York: Other Press.
- Grácio, Rita & Wadi, Shahd (2012) "Hip-hop-tivismo feminista palestiniiano", comunicação apresentada no colóquio *Estudos Feministas: o Futuro do Passado*, Coimbra, Faculdade de Letras, 6 de julho de 2012.

- Grosz, Elizabeth (1994) *Volatile Bodies. Towards a corporeal Feminism*, Bloomington: Indiana University Press.
- _____ (2005) "Bodies-Cities" in *Palces through the Bodies*, Heidi J. Nast & Steve Pile (ed.), London: Routledge.
- Habayeb, Huzama (2011) *Qabla an tanam Al-Malika (Antes que a rainha adormeça)*, Amman: Al-mo'asasa Al-'arabia.
- _____ (2012, Março) Entrevista pessoal.
- Hafez, Sabri (2012) "Quitabat Filistin Ba'd Jil Al-Nakba" (A escrita da Palestina após a geração de Nakba) in *Al-Kalimah*, N°63, Julho 2012, disponível em <http://www.alkalimah.net/article.aspx?aid=4609> (acedido em 24/08/2012).
- Hall, Stuart (2003) "Introduction. Who needs 'Identity'?" in *Questions of Cultural Identity*, Stuart Hall & Paul du Gay (ed.), London: Sage Publications, pp. 1-17
- Hammad, Suheir (2005) *breaking poems*, New York: Cypher Books.
- _____ (2008) *Zaatar Diva*, New York: Cypher Books.
- _____ (2010) *Born Palestinian Born Black & The Gaza Suite*, Brooklyn: UpSet Press.
- Handal, Nathalie (ed.)(2001) *The poetry of Arab Women*, New York: Interlink Books.
- Haraway, Donna (1991) "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century," in *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York; Routledge, pp.149-181. disponível em: <http://wayback.archive.org/web/20120214194015/http://www.stanford.edu/dept/HPS/Haraway/CyborgManifesto.html> (acedido em 16/04/2012)
- Harding, Sandra (1986), *The Science Question in Feminism*. New York, Cornell University Press.
- _____ (2004) "Introduction: Standpoint Theory as a Site of Political, Philosophical, and Scientific Debate" in *The Feminist Standpoint Theory Reader. Intellectual & Political Controversies*, Sandra Harding (ed.), New York, Routledge.
- Hasbara Fellowship: <http://www.hasbarafellowships.org/> (acedido em 15/08/2013).
- Hatoum, Mona (1988) *Measures of Distance* [vídeo instalação], disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ZMAU2SfkXD0> e em: <http://www.youtube.com/watch?v=PQGnFbzszrg> (acedido em 13/09/2012)

- Hochberg, Gil Z. (2010) “‘Check me out’ Queer Encounters in Sharif Waked’s Chic Point: Fashion for Israeli Checkpoint. “ in *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 2010 Volume 16, Number 4: 577-59.
- Holt, Maria (1996) *Women in Contemporary Palestine*, Jerusalem, PASSAI.
- Hoskins, Janet (1998) *Biographical Objects: How Things Tell the Stories of People’s Lives*, New York, Routledge.
- Hourani, Leila (2009) *Bawh (Revelação)*, Beirute: Dar Al-Adab.
- Humphries, Isabelle & Khalili, Laleh (2007) “Gender of Nakba Memory” in *Nakba. Palestine, 1948, and the Claims of Memory*, New York, Columbia University Press.
- Indiewire (2009), “Authenticity, Intimacy and Realism: Cherien Dabis Talks ‘Amreeka’” in *Indiewire*, Setembro 4, 2009 disponível em: http://www.indiewire.com/article/authenticity_intimacy_and_realism_cherien_dabis_talks_amreeka (acedido em 29/5/2013).
- Isoke, Zenzele (2012) “Unheard Voices at the bottom of Empire: Black Feminism, Hip-Hop, and cultural resistance in Dubai” paper presented at *Gender and Women’s Studies in the Arab Region*, American University of Sharjah, Sharjah, 7-9 March 2012.
- Issa, Rosa (ed.) (2012) *Raeda Saadeh. Reframing Palestine*, London: Beyond Art Production.
- Jabra, Jabra Ibrahim (1992) *Mu’aishet Al-Namera* (conviver com os Tigres), Beirute: Al-Mousasa Al-Arabia lel Derasat wal Nasher.
- Jacir, Annemarie (2008) *Salt of This Sea*, Augustus Film [DVD]
- _____ (2012, Junho 17) Entrevista pessoal.
- Jad, Islah (1998) “A-tarikh Al-mansi, Man Yatzakar Aduar Al-nisa’a fi A-siasa” (“A história esquecida. Quem lembra os papéis das mulheres na política”) em *Zaman Al-nisa’a ua A-thakera Al-badila* (O tempo das mulheres e a memória alternativa), Ramadan, Sumia & Abu-Bakr, Umaima & Sadda Huda (Ed.), Cairo, Encontro das Mulheres e a Memória Alternativa.
- _____ (2008) *Nisa’a ‘ala Taqato’ Toroq. Al-Harakat Al-Nasawia Al-felestinia bain Al-Watania Wal ‘elmania wal Hawya Al-Islamia* (*Women at the Crossroads: The Palestinian Women’s Movement between Nationalism, Secularism and Islamism*), Ramallah: Muwatin.

- Joudeh, Fady (2013) "Palestine that Never Was: Five Poems and an Introduction" in *Seeking Palestine. New Palestinian Writing on Exile and Home*, Penny Johnson & Raja Shehadeh (ed.), Massachusetts: Olive Branch Press.
- Kanaaneh, Rhoda Ann & Nusair, Isis (2010) *Displaced at Home. Ethnicity and Gender among Palestinians in Israel*, New York, State University of New York Press.
- Kanafani, Ghassan (1978) *Men in the Sun and other Palestinian stories*, London: Three Continents Press.
- Karmi, Ghada (2007) *Married to Another Man. Israel's Dilemma in Palestine*, London: Pluto Press.
- Kassem, Fatma (2007) "Al-logha Wa-tarikh Wal-nisa'a- Nisa'a Filistiniat fi Israel Iasefn Ahdath Al-nakba" ("A língua, a história e as mulheres – mulheres palestinianas em Israel narram os acontecimentos de Nakba") in *Kitabat Nasawia: ma bain Al-Qam' wa aswat felestinia muqawema* (A escrita feminista palestiniana: entre opressão e resistência), Shalhoub-kevorkian, Nadera (ed.), Haifa, Mada Al-karmel.
- _____ (2011) *Palestinian Women: Narrative, Histories and Gendered Memory*, London: Zed Books.
- Knopf-Newman, Marcy Jane (2006) "Interview with Suheir Hammad" in *MELUS*, vol. 31, N. 4, winter 2006, pp. 71 – 91.
- Layoun, Mary N. (2001) *Wedded to The Land? Gender, Boundaries, and Nationalism in Crisis*, Durham: Duke University Press.
- Levy, Gideon (2009) "Antiwar' film Waltz with Bashir is nothing but charade" in *Haaretz*, disponível em: <http://www.haaretz.com/gideon-levy-antiwar-film-waltz-with-bashir-is-nothing-but-charade-1.270528> (acedido em 08/05/2013).
- Longballa, John (2001) "Trinh T. Minh-ha" in VG/Voices from the Gaps, English Department at the University of Minnesota, disponível em: <http://voices.cla.umn.edu/artistpages/trinhT.php> (acedido em 11/11/2012)
- Lovatt, Hugh (2011) *Palestinian Hip-Hop Culture and Rap Music: Cultural Resistance as an Alternative to Armed Struggle*, Exter: Exter University, disponível em: http://www.academia.edu/935858/Palestinian_Hip-Hop_Culture_and_Rap_Music (acedido em 02/06/2013)

- Magalhães, Maria José & Cruz, Angélica Lima & Nunes, Rosa Soares (2012) "Introdução" in *Pelo fio se vai à meada. Percursos de investigação através de histórias de vida*. Angélica Lima Cruz & Maria José Magalhães & Rosa Soares Nunes (coord.), Lisboa: ela por ela.
- Malek, Ghadeer (2010) "A Feminist Encounter: Sabreena Da Witch" in *sawt al niswa. A feminist webspace*, 24/08/2010 disponível em: <http://www.sawtaliniswa.com/2010/08/sabreena-da-witch/> (acedido em 01/08/2012).
- Marks, Laura U. & Polan, Dana (2000) *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham: Duke University Press.
- Meskimmon, Marsha (2003) *Women Making Art. History, Subjectivity, Aesthetics*, London: Routledge.
- Mohamed, Lauren (2010) "Rafeef Ziadeh: Storming the culture borders" in *rabble.ca, Arts/Media*, 21/1/2010, disponível em: <http://rabble.ca/news/2010/01/storming-culture-borders> (acedido em 21/1/2010).
- Morgan, Joan (1995) "Fly-Girls, Bitches, and Hoes: Notes of a Hip-Hop Feminist" in *Social Text*, N. 45, winter 1995, 151 – 157.
- Morra, Joanne (2007) "Daughter's Tongue: The intimate Distance of Translation" in *Journal of Visual Culture*, April 2007, 6, pp. 91 – 108.
- Muhawi, Ibrahim & Kanaana, Sharif (1989) *Speak, Bird, Speak Again: A book of Palestinian Folk tales*, Berkeley: University of California Press.
- Najjar, Orayeb & Warnock, Kitty (1992) *Portraits of Palestinian Women*, Salt Lake City: University of Utah Press.
- Nash, Catherine (1994) "Remapping the Body/land: New Cartographies of Identity, Gender, and Landscape in Ireland" in *Writing Women and Space. Colonial and postcolonial geographies*. Blunt, Alison & Rose, Gillian (eds), New York, Guilford Press.
- Nasrallah, Aida (2012) "From Victim to Saviour" *Raeda Saadeh. Reframing Palestine*, Rosa Issa (ed.) London: Beyond Art Production.
- National Geographic Entertainment (2009) *Amreeka*, disponível em: http://stephenlan.com/images/press_kits/Pkit-AMREEKA.pdf (acedido em 29/5/2013).

- Neicho, Josh (2012) “The pick of the world’s poetry in London” in *London Evening Standard*, 29 June 2012, disponível em: <http://www.standard.co.uk/lifestyle/the-pick-of-the-worlds-poetry-in-london-7899296.html> (acedido em 05/06/2013).
- Nielsen, Laura Toft (2012) “Political rap: ‘I rap the things I beleive I can change’” in *RAPOLITICS*, September 25, 2012 disponível em: <http://www.rapolitics.org/i-sing/> (acedido em 02/06/2013).
- Ohlin, Alix (2008) “Home and Away: The Strange Surrealism of Mona Hatoum” in *Darat al Funun*, disponível em: http://www.daratafunun.org/main/activit/curentl/mona_hatoum/2.htm (acedido em 21/02/2013)
- Organização Breaking the Silence: <http://www.breakingthesilence.org.il/> (acedido em 12.03.2011)
- Palestine Remembered: <http://www.palestineremembered.com> (acedido em 09/08/2012)
- Palestinian Central Bureau of Statistics (2012), *Special Statistical Bulletin On the 64th Anniversary of the Palestinian Nakba*, disponível em: http://www.pcbs.gov.ps/Portals/_pcbs/PressRelease/nakba_64E.pdf (acedido em 4/4/2012)
- Pappe, Ilan (2011) *The Ethnic Cleansing of Palestine*, Oxford: Oneworld Publications.
- Peteet, Julie (1991) *Gender in Crisis: Women and the Palestinian Resistance Movement*, New York: Columbia University Press.
- Peoples, Whitney (2008) ‘Under Construction’ Identifying Foundations of Hip-Hop Feminism and Exploring Bridges between Black Second-Wave and Hip-Hop Feminisms in *Meridians: feminism, race, transnationalism*, 2008, vol. 8, no. 1, pp. 19–52
- Pickens, Their Alyce (2009) “Mic Check. Can You Hear Me? Suheir Hammad and the Politics of Spoken Word Poetry” in *al-raida*, issue 124, winter 2009, pp. 8 – 14.
- Pink Watching Israel: <http://www.pinkwatchingisrael.com/> (acedido em 15/08/2013).

- Plummer, Ken (1989) *Los documentos personales. Introduccion a los problemas y la bibliografia del método humanista*, Julio Velasco Cobelo (trad.), Madrid, sigolo veintiuno de españa editores.
- _____ (2001) "The Call of Life Stories in Ethnographic Research", in *Handbook of Ethnography*. Ed. Atkinson, Paul et al. London, Sage Publications.
- Pollock, Griselda (2010) "Aesthetic Wit(h)nessing in the Era of Trauma" in *EURAMERICA* Vol. 40, No. 4 (December 2010), pp. 829-886.
- Portela, Manuela (2003) "Hipertexto como Metalivro" in *ciberscopio*, disponível em: http://www.ciberscopio.net/artigos/tema2/clit_05.html (acedido em 14/09/2013).
- Puar, Jasbir K. (2007) *Terrorist Assemblages: Homonationalism in Queer Times*, Durham: Duke University Press.
- Ramalho, Maria Irene (2000) "Interrupção poética: um conceito pessoano para a lírica moderna", in *Veredas*, Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, Vol. 3, Porto: Fundação Eng.º António de Almeida, pp. 235-253, Disponível em: http://www.lusitanistasail.org/descarregar/veredas_3_i.pdf (acedido em 14/04/2013)
- _____ (2007) *Poetas do Atlântico. Fernando Pessoa e o modernismo anglo-americano*, Porto: Edições Afrontamento.
- Ricci, Francesca (2012) "True Tales, Fairy Tales" in *Raeda Saadeh. Reframing Palestine*, Rosa Issa (ed.) London: Beyond Art Production.
- Rivers, Ben (2013), 'Playback Theatre as a response to the impact of political violence in occupied Palestine', *Applied Theatre Research* 1: 2, pp. 157–176, doi: 10.1386/atr.1.2.157_1
- Saadeh, Raeda (2000) *A Wreath*, The Virtual Gallery, Birzeit University [fotografia de Performance] disponível em: http://virtualgallery.birzeit.edu/artist_of_the_month?mart_id=137742 (acedido em 20/04/2013)
- _____ (2003) *crossroads*, The Virtual Gallery, Birzeit University [fotografia] disponível em: <http://virtualgallery.birzeit.edu/media/index-m?query=raeda&search=1&start=16#> (acedido em 14/04/2013)

- _____ (2007) “body in contexto II” in *CitySharing*, disponível em: <http://www.citysharing.ch/invited-projects~88.html> (acedido em 16/08/2013).
- _____ (2013, Março 2) Entrevista por Skype.
- _____ (s.d.) in *facebook* [pagina de fãs] disponível em: <https://www.facebook.com/pages/Raeda-Saadeh/182647281835?fref=ts> (acedido em 17/02/2013)
- Sabrina da Witch (s.d.) *Habibty* [ficheiro de música], disponível em: <https://soundcloud.com/lazyproduction/sabreena-da-witch-abeer> (acedido em 25/10/2012).
- _____ (s.d.) *Intifadet Al-Sahera –Witch’s Intifad* [ficheiro de música], disponível em: <https://soundcloud.com/lazyproduction/sabreena-da-witch-abeer-witchs> (acedido em 03/06/2013).
- _____ & We7 (s.d.) *Sout Assamt (O voz do silêncio)* [vídeo clip], disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=qyOHQf25nxi> (acedido em 03/02/2013).
- _____ (2009) “Sabreena Da Witch, Palestinian Hip-Hop and R & B, *ART’s What’s Happening*, Episode 56, Segment 3, disponível em: <http://blip.tv/arts-whats-happening/sabreena-da-witch-palestinian-hip-hop-and-r-b-2698828> (acedido em 02/06/2013).
- _____ (2013) Correspondências por e-mail entre 20/11/2012 e 02/06/2013.
- Said, Edward (1994) “Reflections on exile”, in *Altogether elsewhere: Writers on exile*, M. Robinson (ed.), Boston, Faber & Faber.
- _____ (1999) *Out of Place. A memoir*, London: Granta Books.
- _____ & Mohr, Jean (1999) *After the Last Sky. Palestinian Lives*, New York: Columbia University Press.
- Salama, Rasha Abdullah (2011) “Huzama Habayeb malika lan tanam” (Huazama Habayeb uma rainha que não adormecerá) in *ain*, 14/08/2011, disponível em: <http://www.ain.jo/node/195475> (acedido em 29/07/2012).
- Salloum, Jackie Reem (2008) *Slingshot Hip Hop*, Fresh Booza Production [DVD].

- Sayigh, Rosemary (2007) "Women's Nakba Stories: Between Being and Knowing" in *Nakba. Palestine, 1948, and the Claims of Memory*, New York, Columbia University Press.
- _____ (1980) *Al-falahoun al-filistinioun: men al-iqtala'a ela a-thaura* (título original: *Palestinians: From Peasants to Revolutionaries*), trad. Khaled Aied, Beirut, Mo'asasat Al-abhath Al-arabia
- Schulman, Sarah (2011) "A documentary guide to 'Brand Israel' and the art of pinkwashing" in *Mondoweiss*, 30 Nov. 2011, disponível em: <http://mondoweiss.net/2011/11/a-documentary-guide-to-brand-israel-and-the-art-of-pinkwashing.html> (acedido em 01/07/2013).
- Schulz, Helena Lindholm & Hammer Juliane (2003) *The Palestinian Diaspora. Formation of identities and politics of homeland*, London: Routledge.
- Shalhoub-Kevorkian, Nadera & Abdo, Nahla (2006) *Acknowledging the Displaced Palestinian Women's Ordeals in East Jerusalem*, East Jerusalem: Women's Studies Centre.
- Shehadeh, Raja (2013) "Diary of an Internal Exile: Three Entries" in *Seeking Palestine. New Palestinian Writing on Exile and Home*, Penny Johnson & Raja Shehadeh (ed.), Massachusetts: Olive Branch Press.
- Sherwell, Tina Malhi (2001) "Imagining Palestine as the Motherland," in *Self Portrait: Palestinian Women's Art*, Tal Ben Zvi and Yael Lerer (eds.), Tel Aviv: Andalus, pp. 160 – 166.
- Shibli, Adania (2013) "Of Place, Time and Language" in *Seeking Palestine. New Palestinian Writing on Exile and Home*, Penny Johnson & Raja Shehadeh (ed.), Massachusetts: Olive Branch Press.
- Shohat, Ella (1997) "Framing Post-Third-Worldist Culture: Gender and Nation in Middle Eastern/North African Film" in *Jouvert*, North Carolina State University - College of Humanities and Social Sciences, vol. 1, issue 1, disponível em: <http://english.chass.ncsu.edu/jouvert/v1i1/SHOHAT.HTM> (acedido em 27/09/2011).
- Simpson Mark: <http://www.marksimpson.com/> (acedido em 15/8/2013).
- Sparke, Matthew (2005) "Mapped Bodies and Disembodied Maps. (Dis)placing cartographic struggle in colonial Canada" in *Palces through the Bodies*, Heidi J. Nast & Steve Pile (ed.), London: Routledge.

- Soderberg, Jenka (2007), *Interview with Maha Saca, Director of the Palestinian Heritage Center*, International Middle East Media Center, disponível em: <http://www.imemc.org/article/49475> (acedido em 12.03.2011).
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2010) *Nationalism and the Imagination*, London: Seagull Books.
- _____ (2006) *In Other Worlds. Essays in cultural politics*, New York, Routledge.
- _____ (1994): "Can the Subaltern Speak?" In *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*, Patrick Williams & Laura Chrisman (ed.), New York: Harvester Wheatsheaf, pp. 66-111.
- Tabar, Tania (2010) "Sabreena da Witch: the first lady of Palestinian R&B" in *The Electronic Intifada*, 12 April 2010, disponível em: <http://electronicintifada.net/content/sabreena-da-witch-first-lady-palestinian-rb/8771> (acedido em 03/06/2013).
- Tawil, Raymonda (1988) *Sajinat Al-Watan Al-Sajin* (The prisoners of the Home Prirosn), Jerusalém: Mu'asasat Al-Thaqafa Al-Filistinia.
- The World Union of Jewish Students (WUJS) (2002) *Hasbara Handbook: Promoting Israel on Campus*, disponível em: <http://www.middle-east-info.org/take/wujshasbara.pdf> (acedido em 15/08/2013).
- Trinh T., Minh-Ha (1983) *Reassemblage: From the Firelight to the Screen* [video], disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Cc5G2-rTKis> (acedido em 14/04/2012)
- _____ (1989) *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*, Bloomington: Indiana University Press
- _____ (1990), "Documentary Is/Not a Name", *The MIT Press*, Vol. 52, spring 1990, pp. 76 - 98 disponível em: <http://www.jstor.org/stable/778886> (acedido em 19/10/2008).
- Tuéni, Nadia (2006) *Lebanon. Poems of Love and War*, Christophe Ippolito (ed), Samuel Hazo & Paul B. Kelly (tr.), New York: Syracuse University Press.
- Tuqan, Fadwa, (1988) *Daily Nightmares. Ten Poems by Fadwa Tuqan*, Yusra A. Salah (tra.), New York: Vantage Press.

- UNRWA – The *United Nations Relief and Works Agency* for Palestine Refugees in the Near East (2012), Statistics, disponível em: <http://www.unrwa.org/etemplate.php?id=253> (acedido em 15/11/2012)
- Vicente, Filipa Lowndes (2013) “Rosita’ e o império como objecto de desejo” in *público*, 25/08/2013, disponível em: <http://www.publico.pt/cultura/jornal/rosita-e-o-imperio-como-objecto-de-desejo-26985718#/0> (acedido em 25/08/2013).
- Wadi, Farouk (2011), “Leila Al-saghira tabouh b asrareha” (A pequena Leila revela os seus segredos) in Al-ayyam, 09/09/2011, disponível em: <http://www.al-ayyam.ps/article.aspx?did=174348&date> (acedido em 09/09/2011).
- _____ (2011), “Balaghni aiatoha al-malica al-sa’aida”(ouvi dizer ó rainha feliz) in Al-ayyam, 04/11/2011, disponível em: <http://www.al-ayyam.ps/article.aspx?did=178327&Date=11/4/2011> (acedido em 03/03/2012).
- Wadi, Shahd (2012) “O ser das mulheres palestinianas histórias de vida entre as cusquices e os rabiscos” in *Pelo fio se vai à meada. Percursos de investigação através de histórias de vida*. Angélica Lima Cruz & Maria José Magalhães & Rosa Soares Nunes (coord.), Lisboa: ela por ela.
- _____ (2010) *Feminismos de corpos ocupados: as mulheres palestinianas entre duas resistências*, dissertação de Mestrado em Estudos Feministas, apresentada em 2010, à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, policopiado.
- Willis, John Thabiti (2012) “Gender, Tradition, and Religion in the Afro-Arab Diaspora” paper presented at *Gender and Women’s Studies in the Arab Region*, American University of Sharjah, Sharjah, 7-9 March 2012.
- Winstanley, Asa (2011) “In new pinkwashing recruitment campaign, Israel offers free travel for propaganda services” in *electronicintifada*, 24/11/2011, disponível em: <http://electronicintifada.net/blogs/asa-winstanley/new-pinkwashing-recruitment-campaign-israel-offers-free-travel-propaganda#.TtTL0fK5KvR> (acedido em 01/07/2013).
- Zegher, Catherine de (1997) “Hatoum’s Recollection: About Losing and Being Lost” in *Mona Hatoum*, Archer, Michael et al, London: Phaidon Press, pp. 90 – 105.

Ziadah, Rafeef (s.d), *Savage* [Performance/Poesia] disponível em:
<http://www.youtube.com/watch?v=W3-sKYvtg14> (acedido em 15/02/2013).

_____ (s.d.), *We Teach Life, Sir* [Performance/Poesia] disponível em:
<http://www.youtube.com/watch?v=aKucPh9xHtM> (acedido em 15/02/2013).

_____ (s.d.), *Shades of Anger* [Performance/Poesia] disponível em:
<http://www.youtube.com/watch?v=m2vFJE93LTI> (acedido em 15/02/2013).