

22

**Reflexões sobre
mulheres
palestinianas
e cinema**





Centro de Estudos Sociais
Laboratório Associado
Universidade de Coimbra

Centro de Estudos Sociais



Universidade de Coimbra



União Europeia



PROPRIEDADE E EDIÇÃO

CENTRO DE ESTUDOS SOCIAIS

- LABORATÓRIO ASSOCIADO

UNIVERSIDADE DE COIMBRA

www.ces.uc.pt

COLÉGIO DE S. JERÓNIMO

APARTADO 3087

3000-995 COIMBRA

PORUGAL

URL: <http://eces.revues.org>

E-MAIL: e-cadernos@ces.uc.pt

TEL: +351 239 855 573

FAX: +351 239 855 589

CONSELHO DE REDAÇÃO DA E-CADERNOS CES

MARIA JOSÉ CANELO (Diretora)

ANA CORDEIRO SANTOS

JOSÉ MANUEL MENDES

MARTA ARAÚJO

PAULO PEIXOTO

PEDRO ARAÚJO

SILVIA RODRIGUEZ MAESO

SUSANA COSTA

AUTORES

COLLEEN JANKOVIC, SHAHD WADI, TERESA CUNHA, FABRICE SCHURMANS, LEAH SOROKO, JÚLIA GARRAIO.

DESIGN GRÁFICO DA E-CADERNOS CES

DUPLO NETWORK, COIMBRA

www.duplonetwork.com

PERIODICIDADE

SEMESTRAL

VERSÃO ELETRÓNICA

ISSN 1647-0737

© CENTRO DE ESTUDOS SOCIAIS, UNIVERSIDADE COIMBRA, 2014

REFLEXÕES SOBRE MULHERES PALESTINIANAS E CINEMA

ORGANIZAÇÃO
Shahd Wadi e Júlia Garraio



**CENTRO DE ESTUDOS SOCIAIS
2014**

Índice

Introdução	04
Colleen Jankovic – <i>Houses without Foundations: on Belonging in Palestinian Women's Cinema</i>	09
Shahd Wadi – <i>Corpos que acontecem na fronteira</i>	34
Teresa Cunha – <i>O insuportável ruído dos crimes de honra na Palestina. Maria's Grotto no coração dilacerado da nação</i>	60
Fabrice Schurmans – <i>De quel postcolonial parle-t-on ? Intervention Divine d'Elia Suleiman</i>	78
Leah Soroko – <i>Private Women, Public Men: Reflective Judgment and Autonomy in the Lemon Tree</i>	93
Júlia Garraio – <i>Love Juliet... And Keep her Away from Palestine. Gendered and Orientalist Representations in Strangers</i>	111
@cetera	
Shahd Wadi – <i>Notas sobre o Boicote Académico, Cultural e Feminista</i>	134

Introdução

The camera is like a magic lantern that we embrace to make our dreams come true. It is the tool we use to reclaim our existence, memory, and humanity.

Mai Masri (realizadora palestiniana), 2008

Quando, em 2011, decidimos organizar, em Coimbra e Lisboa, um ciclo de cinema e de debates sobre Mulheres Palestinianas e cinema, queríamos não só dar a conhecer ao público destas cidades uma cinematografia praticamente desconhecida, como também promover um debate sobre cinema, feminismo e a Palestina.

Esta iniciativa, intitulada “Mulheres palestinianas no cinema”, fez-nos perceber que o cinema não só é capaz de projetar um lar para o povo palestiniano que vive em exílio, mas igualmente de criar um espaço de encontro entre “o outro” e a memória, a história, a identidade e, sobretudo, as resistências palestinianas e a luta deste povo pela sua existência. Através de uma larga variedade de opções estéticas e de diferentes posições políticas, os filmes exibidos abordavam a dupla resistência das mulheres palestinianas, não só contra a ocupação israelita colonial e patriarcal, mas também contra a opressão da sua própria sociedade. Enquanto os média ocidentais tendem a retratá-las através de representações redundantes e simplistas, as lentes cinematográficas e as palavras das mulheres palestinianas tornaram-se nas suas próprias ferramentas de dizer e resistir às imagens que lhes foram impostas. Por outras palavras, o cinema tornou-se num mecanismo político para narrar histórias pessoais e coletivas de resistência.

O ciclo parecia-nos ainda mais urgente pelo facto de Portugal praticamente não ter acesso a essa cinematografia. Até ao momento, apenas um número muito reduzido de

filmes palestinianos teve estreia comercial em Portugal,¹ tratando-se de obras que raramente tocam em assuntos feministas e que não são da autoria de mulheres.²

O ciclo foi, assim, um breve momento em que o público das cidades de Coimbra e Lisboa teve acesso a alguns filmes sobre a Palestina inéditos em Portugal. Entre eles contam-se obras de realizadoras palestinianas, como a longa-metragem *Salt of this Sea* (2008) de Annemarie Jacir, e os documentários *Women in Struggle* (2004) e *Maria's Grotto* (2007), de Buthina Canaan Khoury. Foram ainda exibidas longas-metragens com guiões de escritoras palestinianas, como *Lemon Tree* (2008) de Eran Riklis, a partir de um guião de Suha Arraf, e *Rana's Wedding* (2002) de Hany Abu-Assad, com guião de Liana Badr e Ihab Lamey. Durante a preparação do ciclo, o realizador de um dos filmes escolhidos, Juliano Mer-Khamis, foi assassinado.³ O seu documentário *Arna's Children* (2003) fala sobre uma mulher que, tendo sido colonista em 1948,⁴ veio a abraçar a causa palestiniana, tornando-se, também ela, a nosso ver, palestiniana. Assim, todos os filmes que fizeram parte do ciclo têm algo em comum: dizem a Palestina através do corpo e das experiências de mulheres.

Os vários filmes deram lugar a debates sobre diversas questões relacionados com o povo palestiniano, especialmente com as mulheres palestinianas, que tendem a ser tratadas com ligereza na cobertura mediática da ocupação israelita da Palestina: a memória da *Nakba*,⁵ o Muro de separação, a situação dos refugiados,⁶ a brutalidade da ocupação militar e da repressão israelitas, a confiscação e colonização das terras

¹ Entre os filmes palestinianos com estreia comercial em Portugal, geralmente com um número muito limitado de cópias, figuram os seguintes: *Intervenção Divina* (2002) e *O tempo que resta* (2009), de Elia Suleiman, e *Paraíso agora* (2005) e *Omar* (2013), de Hany Abu-Assad. Apenas certos festivais de cinema e circuitos alternativos passaram outros títulos do cinema palestiniano.

² O único filme a estrear no circuito comercial português que conta com uma protagonista palestiniana é *Miral* (2010), do realizador norte-americano Julian Schnabel, a partir do guião da escritora palestiniana Rula Jebreal.

³ O realizador foi assassinado por um homem mascarado, à porta do Teatro da Liberdade, que ele cofundara. O realizador, de pai palestiniano e mãe israelita, autodefinia-se como “100% palestiniano e 100% judeu”.

⁴ Fez parte do Palmach, milícia Sionista que participou na limpeza étnica da Palestina in 1948. Veja-se Pappe (2011).

⁵ *Nakba* é um termo árabe que significa “catástrofe”, sendo geralmente utilizado para referir o êxodo palestiniano, no contexto da destruição de mais de 530 cidades, vilas e aldeias palestinianas e da expulsão de mais de dois terços da população palestiniana da sua terra. 774 cidades e vilas ficaram sob controlo das 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 mortos. O dia de *Nakba* é o dia em que Israel anunciou a sua fundação. Na cultura palestiniana, este termo está ligado sobretudo à tristeza, a sentimentos de perda, traição e tragédia. Sobre a *Nakba*, ver, a título de exemplo: Pappe (2011); Sa'di e Abu-Lughod (2007).

⁶ O relatório do *Palestinian Central Bureau of Statistics* (UNRWA – The United Nations Relief and Works Agency for Palestine Refugees in the Near East, 2012, Statistics), disponível em <http://www.unrwa.org/>, mostra que 1,4 milhões de pessoas viviam na Palestina histórica, em 1948, das quais aproximadamente 800 000 foram expulsas da sua terra natal. Até 2012, 5,1 milhões de refugiados estavam registados na UNRWA – a Agência das Nações Unidas de Assistência aos Refugiados da Palestina no Próximo Oriente. Trata-se apenas de uma estimativa que não representa o número certo de refugiados, dada a existência de muitos refugiados não registados, como as famílias que não são consideradas aptas a receber ajuda da UNRWA, ou as famílias que se tornaram refugiadas depois de 1948. Sobre a situação dos refugiados palestinianos, ver, por exemplo: Schulz (2003).

palestinianas, os cercos e bloqueios que impedem a liberdade de movimento, a situação das pessoas palestinianas com cidadania israelita,⁷ a participação das mulheres na luta armada, as prisioneiras políticas e as suas experiências de tortura. Como convidados e convidadas para os debates tivemos jornalistas que estiveram várias vezes na região, ativistas, professores e professoras universitários, artistas e políticos.⁸

A riqueza dos debates levou-nos a ponderar uma publicação. Seguindo a ideia que deu origem ao ciclo de cinema, o presente número da *e-cadernos ces* pretende ser um ecrã palestiniano feminista que projeta reflexões sobre as mulheres palestinianas e o cinema. Acreditamos que os conceitos “Palestina”, “mulheres” e “cinema” estão sempre em construção e abertos a diferentes definições. Por isso, abrimos na altura o convite para contributos relacionados com as mulheres palestinianas e o cinema, no que incluímos reflexões sobre representações cinematográficas de mulheres palestinianas, críticas de filmes realizados por palestinianas ou, de uma maneira mais geral, sobre o lugar e o impacto das mulheres palestinianas no cinema. Este número é, assim, projetado como um espaço aberto à partilha de histórias, narrativas, ensaios, entrevistas, análises de filmes ou outras reflexões sobre as mulheres palestinianas e o cinema.

Reunimos um conjunto de seis estudos com abordagens muito distintas ao tema. Os textos de Colleen Jankovic, Shahd Wadi e Teresa Cunha integram-se no cinema realizado por mulheres palestinianas e têm as mulheres palestinianas por temática. Colleen Jankovic analisa as representações do lar em vários filmes para problematizar a noção de pertença, nação, privacidade e família num contexto de espoliação e ocupação. Igualmente, Shahd Wadi tenta redefinir, a partir da análise dos filmes *Salt of this Sea* (2008) e *Amreeka* (2009), o conceito de fronteira no exílio palestiniano através do corpo na experiência cinematográfica das mulheres palestinianas. Teresa Cunha utiliza uma abordagem feminista pós-colonial para ler, ver e ouvir *Maria's Grotto* (2007), documentário sobre os crimes de honra em que as mulheres “interrompem o insuportável ruído” de uma cultura patriarcal num contexto de ocupação.

⁷ Os palestinianos que vivem dentro de Israel sofrem com as políticas racistas israelitas, que tratam as pessoas de origem palestiniana como cidadãs e cidadãos de segunda classe. Apesar de terem nacionalidade israelita, são sistematicamente interpeladas, sem usufruírem de direitos civis e jurídicos iguais.

⁸ Agradecemos aos nossos convidados e convidadas: Adriana Bebiano, professora universitária e coordenadora dos programas em Estudos Feministas; Elsa Sertório, realizadora, autora e ativista em assuntos palestinianos; Frederica Jordão, antropóloga; José Manuel Pureza, professor universitário, ex-deputado, que, no seu mandato, foi particularmente ativo na questão palestiniana; Manuela Góis, ativista feminista; Mihaela Mihai, investigadora em ciências políticas; Olímpia Pinto, ativista feminista; Patrícia Fonseca, jornalista, que visitou várias vezes a Palestina, tendo escrito frequentemente sobre a situação deste povo; Teresa Cunha, investigadora em questões feministas.

Os outros três estudos incidem sobre representações cinematográficas de mulheres palestinianas em filmes de realizadores homens. Fabrice Schurmans, na análise da figura feminina de *Intervenção divina* (2002) como alegoria da luta palestiniana, socorre-se dos estudos pós-coloniais para refletir sobre a representação cinematográfica do que descreve como sendo uma situação colonial. Os textos de Leah Soroko e de Júlia Garraio, sobre dois filmes israelitas – *Lemon Tree* (2008) e *Strangers* (2007), respetivamente – poderão causar alguma perplexidade num volume cujas organizadoras apoiam o movimento de boicote, desinvestimento e sanções (BDS) contra Israel.⁹ Se, no caso de *Lemon Tree*, estamos perante um guião de uma escritora palestiniana com cidadania israelita, o que “complica” a identidade do filme, com *Strangers* estamos inequivocamente perante um produto cultural israelita sem qualquer participação palestiniana. Além disso, trata-se de um filme que reproduz paradigmaticamente um discurso orientalista da mulher árabe como vítima da sua própria cultura, o que poderá remetê-lo para o conjunto de filmes que servem a propaganda israelita. Na Europa em geral, como em Portugal, as imagens sobre o povo palestiniano, são produzidas por “outros”, muitas vezes em sintonia com a voz do ocupante. A nossa opção deveu-se à convicção da necessidade de debater estes filmes a partir de um olhar crítico, algo que apoia tanto o objetivo do BDS como resiste às imagens impostas às mulheres palestinianas.

Numa altura em que já se faziam sentir os sinais da austeridade que tanto têm afetado a vida cultural de Portugal, o ciclo de cinema na origem deste número apenas foi possível graças à ajuda de várias instituições que nos deram o apoio logístico (o Centro de Estudos Sociais, a Fila K, o Centro de Intervenção e Cultura Feminista - UMAR), bem como de realizadores, realizadoras e entidades detentores dos direitos de autor, que, em alguns casos, prescindiram de honorários ou cobraram valores simbólicos. Contámos igualmente com a ajuda do Centro de Documentación Cine Palestino, em Madrid, que prontamente nos facultou algumas cópias.¹⁰ Por fim, Zein Qattan, que apoiou generosamente o ciclo. A todas estas pessoas e instituições o nosso obrigada.

Acreditamos numa causa palestiniana e feminista que aconteça também nos ecrãs do cinema. O ciclo, tal como este número da *e-cadernos ces*, “Reflexões sobre mulheres palestinianas e cinema”, é para nós sobretudo um ato político. É um desafio

⁹ Esta campanha mundial (BDS) está em curso desde 2005 e pretende isolar Israel, sendo inspirada na campanha contra o apartheid na África do Sul (para mais informações veja-se <http://www.bdsmovement.net>).

¹⁰ O Centro de Documentación Cine Palestino (<http://cinepalestino.com/>) é uma iniciativa única no contexto da Península Ibérica. Para além da organização de mostras do cinema palestiniano, conta com publicações, traduções, informações diversas disponíveis online e um arquivo de cinema palestiniano.

para ver e ler estas mulheres através do seu próprio olhar. No fundo, trata-se de um convite para usar connosco e com elas a lanterna mágica chamada cinema palestiniano.

Shahd Wadi e Júlia Garraio

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Masri, Mai (2008), “Transcending Boundaries”, *This Week in Palestine*, n.º 117, janeiro de 2008. Consultado a 15.05.2015, em <http://archive.thisweekinpalestine.com/details.php?id=2351&ed=149&edid=149>.
- Pappe, Ilan (2011), *The Ethnic Cleansing of Palestine*. Oxford: Oneworld Publications.
- Sa'di, Ahmad H.; Abu-Lughod, Lila (2007), *Nakba. Palestine, 1948, and the Claims of Memory*. New York: Columbia University Press.
- Schulz, Helena Lindholm (2003), *The Palestinian Diaspora. Formation of Identities and Politics of Homeland*. London: Routledge.

HOUSES WITHOUT FOUNDATIONS: ON BELONGING IN PALESTINIAN WOMEN'S CINEMA

COLLEEN JANKOVIC
INDEPENDENT SCHOLAR

Abstract: This article analyzes several Palestinian women's films, in which damaged or compromised (occupied, besieged) houses nevertheless serve as the grounds for building a sense of home, claiming belonging, and fostering collectivity. Using the house as both a figural and a material frame for exploring how Palestinian women filmmakers posit questions of sociality and collectivity in constrained contexts of dispossession, dispersion, and siege, this article argues that films such as Annemarie Jacir's 2008 *Salt of This Sea* and Alia Arasoughly's 2006 short *The Clothesline* envision forms of belonging that defy conventional national modes. To account for these alternative forms of belonging and unbelonging, the article draws from queer diasporic, queer of color, and women of color feminist critiques, ultimately arguing that these films posit neither a clear politics of resistance nor a hopeful vision of future possibilities, but rather compel a persistent internal critique of community-building, nation/home, and solidarity.

Keywords: Palestinian women's cinema, home, nation, belonging.

CASAS SEM FUNDAÇÕES: O SENTIDO DE PERTENÇA NO CINEMA DE MULHERES PALESTINIANAS

Resumo: O presente artigo analisa vários filmes de mulheres palestinianas, nos quais casas embora danificadas ou em risco (ocupadas, cercadas) servem como motivo para a criação de um sentimento de lar, a reivindicação de um sentido de pertença e o desenvolvimento de uma coletividade. Utilizando a casa enquanto enquadramento tanto figurativo como material, de modo a explorar como colocam as mulheres palestinianas realizadoras de cinema questões de sociabilidade e coletividade em contextos de grande constrangimento – como privação, dispersão e cerco – por realizadoras de cinema palestinianas, este artigo argumenta que filmes como *Salt of This Sea* (2008), de Annemarie Jacir's e a curta-metragem *The Clothesline* (2006), de Alia Arasoughly's, configuram formas de pertença que desafiam modalidades de convenções nacionais. Com o objetivo de dar conta destas formas alternativas de pertença e de não pertença, o artigo apresenta desde crítica feminista queer da diáspora, crítica feminista queer não-branca e crítica feminista de mulheres não-brancas, acabando por argumentar que estes filmes não se posicionam numa política clara de resistência, nem numa visão de esperança quanto a possibilidades futuras, obrigando antes a uma crítica interna e persistente sobre a construção das comunidades, nação/do lar e da solidariedade.

Palavras-chave: cinema de mulheres palestinianas, lar, nação, pertença.

In Alia Arasoughly's 2006 short *The Clothesline*, a woman takes refuge in her home during an Israeli-imposed curfew. Set during the Second Intifada, Israeli military tanks invade the streets of Ramallah. Incorporating documentary footage of the siege, the film constructs a sharp distinction between the exterior military zone just outside the woman's door and the house's artificially lit interiors, which comprise the primary location of the film's personal drama. The clothesline separates these two realities, providing a kind of domestic screen through which the woman seals herself off from the smoke and destruction outside. The interior shots unfold a subtle, anxious scenery as the woman boils water, gathers her purse and papers, and resorts to sleeping on the floor. The everyday banality of boiling water and moving about the house becomes eerie and claustrophobic as the woman camps out, like a squatter, in her own home.

A voice-over track suggests a conflict that might be spoken to a lover – *why did you make me wait?* This seemingly personal narrative dissolves into one more obviously related to the siege, indicating that house searches have begun – *when will they get to mine? What will they find?* The sound track bridges the interior and exterior image tracks, making the violence implied by the psychological siege and confinement to the home more legible. A heightening sense of the soldiers' potentially immanent intrusion in the woman's house renders the personal space even more unhomelike. The odd mix of anxiety, boredom, and fear of military-imposed curfew transforms the way the woman lives in her home – tightly framed shots emphasize the constraint of her predicament. Yet, although the woman's home seems claustrophobic, uncomfortable, and unlikely to provide safety or refuge, she is determined to stay. Can such a house – under siege, liable to an immanent military intrusion – still be considered a home? How is the notion of home (and by extension notions of belonging, nation, privacy, and family) re-configured under such conditions of duress?

In this essay I look at several Palestinian women's films, in which damaged or compromised (occupied, besieged) houses nevertheless serve as the grounds for building a sense of home, claiming belonging, and fostering collectivity. Using the house as both a figural and a material frame for exploring how Palestinian women filmmakers posit questions of sociality and collectivity in constrained contexts of dispossession, dispersion, and siege, I argue that the films I discuss here envision forms of belonging that defy conventional national modes, particularly those compelled and regulated by the Israeli state. To account for alternative forms of belonging and unbelonging articulated in these films, I draw from queer diasporic, queer of color, and women of color feminist critiques of home, resistance, and solidarity. As Grace Kyungwon Hong and Roderick A. Ferguson argue, women of color and queer of color

feminism provide “an analytic for understanding how the creation of categories of value and valuelessness underpins contemporary racialized necropolitical regulation,” which shapes contemporary life and social organization (Hong and Ferguson, 2001: 16). I look to queer diaspora scholarship to think about how home and nation shape categories of value and belonging. I also attend to the specific history in which Palestinians are repeatedly construed in terms of “unbelonging,” including the forced expulsion of hundreds of thousands of Palestinians during the 1948 *Nakba*, the ongoing dispossession of refugees at home and in the diaspora, and the myriad material and conceptual ways in which Zionist settler colonialism and Israeli occupation, apartheid, and institutionalized social inequality maintain certain conceptual and material modes of belonging over others. I provide this context not simply to compare Zionist Israeli and Palestinian belonging narratives, nor to suggest that Palestinian modes of resistance and self-definition arise always or only in response to Zionist and Israeli modes. Rather, I hope to illuminate the urgency and grounded meaning of alternative notions of homemaking in Palestinian cinema, and to underscore both the productive potential as well as the limits of artistic and cultural productions such as filmmaking. Finally, by focusing on women filmmakers, I do not intend to make any over-arching claims about Palestinian women, nor about gender relations in Palestinian society, and neither do I intend to define a body of films as “women’s cinema.” Just as Palestinian cinema has been known to resist easy classification as a “national cinema,” “women’s cinema” has often proved to be an unproductive category.¹ Moreover, films by Palestinian women share many of the unique and dominant characteristics associated with Palestinian cinema more generally, including a meta-concern with filmmaking and/or narrative as cultural practices that have questionable and shifting relationships to Palestinian political and social struggles. The films I discuss here are perhaps especially rooted in a distinctly Palestinian tradition given that “focusing on the dispute of the physical house as its bearing on the idea of a national home, is common in Palestinian films” (Tawil-Souri, 2005: 133). The films discussed here relied on different models of funding and production, reflecting the challenges of Palestinian filmmaking and, in the case of Shashat, a feminist model for promoting production and reception of women’s cinema.

¹ For more on the structuring paradox of a national cinema without a nation, see Alexander (2005). Helga Tawil-Souri similarly describes Palestinian cinema’s definitional challenges: “The notion of Palestinian cinema begs the question of how it can be classified as such in the first place. Is a film ‘Palestinian’ that is directed by a Palestinian person? And what if that person is an exile, a refugee and/or has taken citizenship elsewhere? Or is it a film shot on location in ‘Palestine’, and if so according to which borders? Is a Palestinian film to be determined by where the production company is located, where financing came from, where it was edited, who distributes it, or even who its intended audience is? Can there be such a thing as Palestinian cinema when there is no such thing, in geo-political terms at least, as Palestine?” (Tawil-Souri, 2005: 113-114).

Focusing on particular projects by Palestinian women filmmakers, I find different ways to consider the role of cinema in Palestinian liberation, as well as varied representations of home and diaspora which, I argue, may offer a new contribution to queer theory and queer and feminist politics.²

Hamid Dabashi suggests that because of the conditions of dispossession, Palestinian cinema is necessarily militant insofar as its “defining moment” is the *Nakba*, whereby “what ultimately defines what we may call a *Palestinian cinema* is the mutation of that repressed anger into an aestheticized violence – the aesthetic presence of a political absence.” (Dabashi, 2006a: 11). For Dabashi, aestheticized violence marks the “mimetic crisis” and paradox of Palestinian cinema and its “traumatic realism.” (*ibidem*). Dabashi literally relates the militant to the filmmaker when discussing renowned Palestinian filmmaker Elia Suleiman, who deploys

a manner of storytelling when all else has failed. Elia Suleiman does with his camera what the Palestinian fighters do with their mutilated bodies. They both find ways of telling their stories – one with exploded bodies, the other with disjointed staccatos of narrative stutters that magically mutate into coherent statements, with pitiless precision. (Dabashi, 2006b: 136)

Guy Hennebelle takes a similar approach when conceptualizing the militant cinema of the late 1960s and 1970s, although aware that it was unclear then, as now, what effect cinema would and could have in the Palestinian context. In the late 70s, for instance, Hennebelle (along with Janine Euvrard) edited a special issue of *CinemAction*, which was arranged around the question “Israel-Palestine: What Can Cinema Do?” Omar al-Qattan similarly questions the role of cinema in relation to struggle when he writes:

One of the things that I have learnt over the last fourteen years making films as a Palestinian is how organically linked are the subjective and the objective, metaphor and militancy, the aesthetic and the political indeed the struggle for Palestine and the strategies deployed for making films on and in it. (Dabashi, 2006b: 110)

² A significant limitation of this paper is my focus on just English language queer and feminist theory, which thereby excludes important work taking place in and largely for local communities (for instance the Arabic writing of Palestinian queer organization alQaws for Sexual and Gender Diversity in Palestinian Society).

Much of the Palestinian cinema highlights the many obstacles in producing meaning, specifically those obstacles particular to a Palestinian history of dispossession, thereby locating resistance in terms of the obstacles. Said describes this mode of meaning-making when he writes that Palestinian creativity “expresses itself in crossings-over, in clearing hurdles, activities that do not lessen the alienation, discontinuity, and dispossession, but that dramatize and clarify them instead.” (Said, 1986: 41).

Azza el Hassan captures this in her non-fiction film *Kings & Extras: Digging for a Palestinian Archive*, which includes several meta-reflective moments on the project’s own making and rationale. As director and primary investigator, el Hassan searches for the notorious and perhaps apocryphal lost Palestinian Liberation Organization (PLO) film archive, which went missing after the 1982 Israeli invasion of Lebanon. At one point in the film, el Hassan asks an old woman on the street, likely a Palestinian refugee, what she thinks of el Hassan’s film project. The woman responds by asking “what good can cinema do for us?” With this question she undoubtedly calls into question the intent and purpose of el Hassan’s film. Moments such as this suggest a willingness to question one’s own legitimacy, to undermine one’s narrative authority, and to lay bare a tenuous and contingent relationship to Palestine. What, then, does it mean to make films for people who might largely question the very practice of film making? What does it mean to make a film for an absent audience, an audience who neither could, nor would, be particularly interested in watching it? These questions point to a much broader question: why, how, and in what forms does and/or might cinema become a locus of struggle and protest in the global cinema context? El-Hassan’s playful approach to the documentary subverts conventional observational documentary modes not only by El-Hassan’s inclusion of her own voice and image in the non-fiction film, but by placing a variety of expert and everyday voices alongside one another in the construction of her investigation. She includes “talking head” style interviews with noted historians, yet similarly allows them to question her project’s potential for success. A tongue-in-cheek framing for these scenes underscores that these experts should not be taken any more or less seriously than the other voices in the film, which include her childhood friend who is also the daughter of one of the PLO filmmakers. De-centering a conventional, hierarchical, and masculinist approach, El-Hassan does not instead only prioritize women’s voices and expertise; rather, she undermines conventions that determine who counts as an expert and what passes as truth. Somewhat different from the notion of desire which feminist film scholarship typically ascribes to women’s films, El-Hassan describes Palestinian cinema’s motivating desire as undergirded by the experience of exile:

When you come from a nation that has experienced a national tragedy and found no means to resolve its aftermath you find yourself caged inside public pain...whatever the story of exile is, it always comes down to one desire: the desire for a home that you have once lost. (2002: 64)

Thus, she creates a new style and a story for the lost archive, not mourning its loss but excavating its potential to bring together a diversity of Palestinian voices. This pluralism marks the majority of Palestinian cinema, as described by Helga Tawil-Souri who writes: "Palestinian film-makers are asserting a pluralistic sense of 'Palestinianness' through various approaches and filmic styles, from the experimental exilic films to the national ones" (2005: 118). Although she gives an uncommon focus to (non-“expert”) women’s voices in the film, one would likely not expect to find El-Hassan’s film on a list of contemporary women’s cinema. As Patty White suggests in her discussion of trends in contemporary global women’s cinema, this may have more to do with the difficulty of marketing Palestinian cinema in general than with El-Hassan’s status as a woman filmmaker (White, 2006). In any case, El-Hassan’s film undermines documentary authority at every turn of her ostensibly investigative piece, ultimately emphasizing again and again the woman’s question about what cinema can do for Palestinians. Of course, compounding the limitations of cinematic conventions for articulating Palestinian stories are the broader historical and contemporary forces shaping Palestinian belonging.

UNSETTLING UNBELONGING

If (normatively ideal) Jewish-Israeli identity defines a settled people (or, more romantically, the settling of an unsettled people), Palestinians are both *unsettled by* and *unsettling to* Zionism. Largely refusing to concede their right to the land of their ancestors, Palestinians have had to construct ever-new ways to articulate their attachment to Palestine as home and their understanding of what it means to belong to such a home. In a sense, Jewish national homemaking produces Palestinians as a ghostly presence (or as “absent-presentee,” the Israeli state’s terminology for some Palestinians who refused to leave their villages after 1948). This proliferation of meaning of Palestinianness occurs in part through the discourse of exclusion (a discourse that borders and frequently crosses into ethnic cleansing) through the often repeated notion that Palestinians have never existed, no longer exist, are not who they say they are (i.e., they are Arabs with no special relation to the land of Palestine), and/or are an ancient uncivilized people of the past (as in Israel’s state discourse about

Bedouin communities, whereby they are seen as needing to assimilate and join modern society). Like other indigenous peoples, such as the Native Americans in Renee L. Bergland's study of North America's "national uncanny," Palestinian and Bedouin populations represent the uncanny for Zionist Jewish nationalism through their mere presence as indigenous people still inhabiting the landscape of Israel and Palestine. This presence implies that their historic and continued claims to Palestine as a homeland even as the most concrete claims, bolstered by proofs of former or present ownership, are frequently ignored and denied by the state. In this light, given that Zionism was and continues to be a project of Jewish settlement in Palestine, a definite colonial sense of this uncanniness emerges. As Bergland explains:

The sense of unsettledness in the word *unheimlich* is important, because it evokes the colonialist paradigm that opposes civilization to the dark and mysterious world of the irrational and savage. Quite literally, the uncanny is the unsettled, the not-yet-colonized, the unsuccessfully colonized, or the decolonized. (Bergland, 2000: 11)

In the case of Palestine/Israel, and from the perspective of Jewish nationalism the indigenous and non-Jewish populations are unsettling not only because their presence disrupts the complete success of the Zionist settler-colonial project, but also in part because of their seemingly unstable relationships to a particular and idealized concept of national home. Bedouins, for example, continue to present a threat as a people somewhat defined by their flexible and borderless sense of home. The Israeli Foreign Ministry website, for example, characterizes the Bedouin population as an Israeli "minority community": "formerly nomadic shepherds, the Bedouin are currently in transition from a tribal social framework to a permanently settled society and are gradually entering Israel's labor force." This description conceals the ongoing destruction of Bedouin encampments and demolitions of houses, especially in the Negev, where Bedouin communities continue to be forcibly "relocated" since they live near the largest Israeli settlement Maale Adumim (Knell, 2011). A longer article from 1999 that still appears on the Israeli Foreign Ministry website, explains that "the Bedouin to some extent fail to distinguish between objective difficulties and those connected with their changing sub-culture and thus feel an exaggerated sense of deprivation." The state's self-serving description of Bedouin as irrational and "formerly nomadic" people emphasizes the state's discourse of modernity and democracy for all, while blaming the Bedouin for their own "sense of deprivation." At the same time, these descriptions suggest that the state is threatened by the existence of populations that

refuse to adhere to state-sanctioned forms of settlement and national life; the article goes on to describe Bedouin “land offenses,” including “illegal building,” and “grazing in protected areas” (Ben-David, 1999).

The ever-increasing Arab minority in Israel also serves to continually complicate and challenge the state’s concept of itself and what a Jewish democracy entails, and this of course is what is meant by Israeli discourse of an Arab “demographic threat.” These fantasies cast Palestinians and the visible evidence of present and past Palestinian livelihood in the ruins of demolished villages in national parks, for example, as ghostly and impossible absent-presences co-habitating in a relatively small geographical region.³ In this way, the notion of the strictly Jewish-Israeli homeland, although it repeatedly posits itself in exaggerated security terms, produces a continually disavowed figure of insecurity at its core, haunting every new proclamation of belonging with figures of unbelonging. Even the potential of a competing non-Jewish indigenous *national* attachment to the land exposes a structural contradiction of the Zionist claim to a Jewish natural and holy right to Palestine, since it at the same time imposes and articulates the concepts of the holy and the natural through relatively recent European Enlightenment concepts of the nation and through British colonial rule.

According to dominant Zionist narratives, Israel provided a place for Jews to physically and ontologically settle. Zionist settlement in Palestine was also an opportunity to re-configure perceptions of Jewishness and the meaning of Jewish belonging, which took on a distinctly national imperative during the early part of the twentieth-century. Distancing their vision of the new nation from the rather literally unsettled figures of the wandering Jew, the *shtetl*, and the ghetto, Zionist leaders sought to establish Palestine as a place where Jews would make a home that conformed to the same contemporary European norms that deemed Jewish communities unfit or undesirable. Thus, Zionist leader Theodor Herzl described his dream for a Jewish national homemaking in terms of the components of an ideal city: “we shall build houses, palaces, workers’ dwellings, schools, theatres, museums, government houses, hospitals, lunatic asylums – in brief, cities.” (1917 [1896]: 11) While these places suggest a particular kind of social stratification associated with a diverse secular and modern society, Herzl recognized that a Jewish state should also establish some unique attributes:

We shall not only copy Paris, Florence, etc., but look for a Jewish style also, expressing relief and freedom. Open cheerful hallways, borne on columns. Make

³ See especially Khalidi, 1992.

air zones between cities. Every city like a large house situated in a garden. (Herzl 1917 [1896]:13)

The “relief and freedom” of the architecture Herzl imagined would emphasize a clear distinction between the *style* of living made possible by a Jewish state, a kind of unconstrained expressive Jewish homemaking, and the mode of living associated with survival under conditions of increasing repression in Europe and the former Soviet Union. The “open” hallways and “airzones” stand in opposition to the stereotype of the cramped and overcrowded urban Jewish ghetto or the isolated *shtetl*. Writing in a speculative mode, Herzl imagined Palestine and the figure of the new Jewish pioneer as blank slates onto which certain “homing desires” could be projected on and enacted through.⁴

Today, whereas every new Jewish settlement demands Israeli recognition as a part of the ever-expanding Jewish national home, the continued destruction of Palestinian homes demonstrates the endurance of Palestinian claims to belonging (nationalist and otherwise) beyond such settled or idealized concepts of house and home (Lis, 2012). This is not to say that Palestinian nationalism refrains from an idealization of Palestine as national homeland, indeed there are many examples, including in cinema, that offer such an idealization. In this respect, whether Palestinian filmmakers consider themselves diasporic or exilic also matters to some degree. According to Tawil-Souri, “although their films may be similar, it is still important to recognize the differences between exile and diaspora. Exile suggests longing for home, dreaming of a return to an organic connection” whereas “diaspora often lacks the misery of exile, as it suggests real or imagined relationships among scattered members, whose sense of community is sustained by forms of communication and contact” (2005: 131). Furthermore, although exile and diaspora are often used interchangeably, Tawil-Souri describes the similarities between diaspora and nomadism. However,

nomadism differs extensively from the exilic first and foremost because it dispenses altogether with the idea of a fixed home or center. Instead home is always mobile, suggesting a kind of doubleness: being at home everywhere, but lacking any fixed ground. Although this may seem similar to the exilic, in the nomadic perspective there is no hope or dream of homeland, there is no sense of forced banishment from (and hence longing for) one’s ‘original’ place. (*ibidem*: 135)

⁴ See Brah, 1996.

As Tawil-Souri also notes, few Palestinians think of themselves as nomads, as their exile is not by choice. Indeed, Tawil-Souri associates nomadism with postmodern, post-structural, liberal ideologies, and distinct from critical race, multiculturalist, and nationalist theories. Exilic and/or diasporic, the concept of Palestine as homeland is a central and driving concern of Palestinian cultural production and resistance. Furthermore, the centrality of the right to return for Palestinian refugees in the Palestinian national struggle, particularly in widely popular Boycott, Divestment and Sanctions (BDS) movement,⁵ underscores the importance of Palestine/Israel as home and frequently as a national home for Palestinians (although notably BDS does not prescribe any particular “state solution,” aiming to first end the occupation and restore justice). Still, Palestinian society today is largely dispersed, dispossessed, and/or besieged, with few instances of recognized and/or respected sovereign land rights. The cinematic focus on home and house emphasize the desire for *Palestinian belonging*; the collective desire of a diasporic/exiled or a becoming-diasporic/exiled people.

Given the ghostly, absent-present condition for Palestinians living under occupation, the problem for filmmakers and visual artists would seem to be primarily one of insisting on visibility. To counter Palestinian conditions of invisibility (and the related condition of hypervisibility), such an approach might at first appear tempting and politically efficacious.⁶ Indeed, some models of women’s and particularly feminist cinema argue for the political necessity of positive representation to counteract misrepresentations and stereotypes.⁷ One might further expect Palestinian filmmaking to reject Hollywood and Israeli cinematic tropes (particularly given U.S. complicity in Israel’s occupation and in Palestinian dispossession) and constitute a counter-cinema marked by avant-garde negative aesthetics. Indeed, the films of various Palestinian political factions in the wake of the 1967 war adopted some of the political aesthetics of Third Cinema, as evidenced by the 1972 “First Manifesto of a Palestinian Cinema.” Continuing the legacy of what Tawil-Souri characterizes as Third Cinema’s most “lasting and global value” (“the insistence on flexibility as research and experimentation, as a cinema forever in need of adaptation according to the dynamics of social struggle, and its attempt to speak a socially pertinent discourse absent in mainstream and authorial cinemas”), it is through a diversity of styles and genres, as well as funding and production models, that Palestinian filmmakers have continued working. These diverse styles address various local and international audiences—from

⁵ PACBI, BNC, PQBDS all include the right of return in the three major goals that the strategy of BDS hopes to achieve.

⁶ On the problem of Palestinian visibility, see Edward Said’s preface to *Dreams of a Nation: On Palestinian Cinema* (Said, 2006).

⁷ For an overview and critique of several different feminist models of women’s cinema, including the positive representation model, see Butler, 2002.

the global audiences (including a special UN screening) of Hany Abu-Assad's Oscar-nominated *Omar* (2012), to the art critic and gallery audiences of Mona Hatoum's museum-installed video work, to the remote Palestinian audiences of Shashat Women's Filmmaking NGO's festivals, which works under the conditions of Israeli occupation to bring women's and girl's films (such as *The Clothesline*, which was made by Shashat's director Alia Arasoughly) to multiple locations in the West Bank, Gaza, and Israel.

Indeed, *The Clothesline*'s uninhabitability theme, combined with the sense of resilience in the face of siege and the immobility that it implies, is echoed in the film's mode of production and distribution. This includes director Arasoughly's involvement in promoting the production and distribution of new Palestinian women and girl's cinema, which occurs in a manner similar to what White describes as a seemingly outdated model: the "concrete, material practices and spaces of 1970s 'cinefeminism,' the women's films and festivals, as well as the publications and distribution and activist organizations" that emerged in multiple locations across the globe (Arasoughly, 2012: 146). Based in the West Bank, Shashat women's filmmaking organization funds and supports Palestinian women's filmmaking, including educational workshops, an annual multi-location festival, and DVD releases. Shashat's 9th festival in 2013 included 100 screenings in 20 cities, 7 refugee camps, and 22 organizational and university spaces. These popular screenings of 14 women filmmakers' work reinforce the fact that there are local audiences for Palestinian films. According to the organization's mission, Shashat films challenge patriarchal Palestinian society from within; in this way, they not only make space for a supposedly non-existent audience, they also aim to expand the parameters of that audience, or rather the kind of society that can be fostered and envisioned via that spectatorial space. Shashat films challenge masculinist assumptions about the parameters and concerns for Palestinian cinema, particularly in its often-stated urgency to intervene in the political situation. At the same time, Shashat films lay claim to particularly Palestinian stories and cinematic practices, and while they focus on women and girls as main characters, narrators, and filmic subjects, they frequently foreground political and social issues affecting Palestinian society-at-large and not the prescriptively and presumptuous feminist issues frequently imposed on the Palestinian context by Western NGOs and politicians. In this way, Shashat offers a unique form of political agency to women and girls by supporting their personal and political expression. Yet this political agency challenges the national cinema model and/or expands its boundaries, as well as it pushes against any expectation that political unity (i.e., a notion of unity that regards gender and sexual politics as post-revolutionary concerns) is more important than societal transformation in the wake of

an anti-occupation and anti-Apartheid political struggle. As Tawil-Souri argues, in “national cinema” there is not much room for contestation: “In the case of film being overly nationalistic and patriotic in one’s representation of one’s ‘nationalness’ forces one to maintain a static image/idea of the nation, and therefore forbids one to make any changes which would improve the ‘status’ of one’s nation” (2005: 121).

The Clothesline also suggests the need for alternative cinematic and visual strategies that avoid the pitfalls of reproducing the conditions of illegitimacy offered by conventional modes of expository documentary.⁸ Rather, the film interferes with the objective status of the documentary footage by framing it with the interior, subjective perspective represented by the woman in her house. The perspective from inside the house is framed precisely as an internal, subjective, and psychically violated one, rather than an objective and contextualized documentary. Furthering the metaphor of the house as the camera frame, architecture theorist Beatriz Colomina relates the house itself to a camera producing views and classifying landscapes, explaining “the house is no more than a series of views choreographed by the visitor, the way a filmmaker affects the montage of a film” (1996: 312). In *The Clothesline* the viewer is aware that the “choreographed” views comprise documentary footage, whereas the frame narrative (framed and delineated quite literally by the house) is either fictional or re-creational. This spectator meta-awareness, which Vivian Sobchack might describe in terms of the simultaneously intersubjective and interobjective experience of cinema, implies that Arasoughly wants viewers to sense the claustrophobic impatience ushered in by a context where it is no longer enough, if it ever was, to simply document the atrocity of Israeli occupation.⁹ The line between the subjective inside and the objective outside are blurred through this visual framing, as well as through a narrative that emphasizes the projection of the siege into the internal space of the home and of the woman’s psyche. That the footage of the tanks in the streets of Ramallah has a visual quality different from that of the interior of the house scenes highlights and makes visible that this blurring is taking place: that it is both a strategy of the filmmaker and a technique of the Israeli occupation, which uses the logic of objectivity and documentary evidence to achieve its own ends.¹⁰ By appropriating the documentary style and combining it with the subjective experience of the besieged woman, *The Clothesline*’s formal strategy demonstrates a kind of persistent belonging-in-unbelonging.

⁸ Film scholar Terri Ginsberg critiques North American Palestine solidarity film and video on similar grounds, arguing that their reliance on cinema verité conventions to document the violence of occupation serves to “offer little more than generic compilations of albeit damning footage juxtaposed with albeit revolutionary testimonials, which [...], in their relative aesthetic alienation from larger explanatory contexts, [supply] limited and sometimes ironically self-contradictory counterproof.” (2011: 92-93).

⁹ See Sobchak, 1992.

¹⁰ Cite Stein and Kuntsman’s work on Israeli military use of social media.

NEVER FULLY ARRIVED-AT HOME

Recent work in diaspora studies thoroughly challenges and destabilizes previously dominant notions of nation, diaspora, home, and belonging. Avtar Brah's notion of diasporic "homing desires," for instance, construes diaspora as a fruitful orientation that actively creates particular ideas of home and is not simply or necessarily a condition of displacement from a clearly defined and original home.¹¹ Similarly, Gayatri Gopinath queerly counter-theorizes diaspora, refusing to understand it as a failed or partial nationalism elsewhere and thereby rejecting the binaries of nation/diaspora, authentic/inauthentic, and grounded/groundless.¹² In a book on queer migrant narratives, A.M. Fortier suggests that narratives which do not assume home as a secure, heteronormative, homophobic, or non-queer space in fact productively complicate the notion of "home." In other words, Fortier suggests that home needs to be conceptualized differently, and not as always-already-stable, hetero-normative, and original, nor as the "quasi-mythical" and de-contextualized queer home often invoked in mainstream "coming out" discourse. Fortier suggests that home is often conceived of as a space from the past:

the childhood home is more effectively rethought not by refusing 'home' and leaving it behind – which merely reinstates the authority of the heteronormative model of 'home' – but, rather, by conceiving it as a contingent product of historical circumstances and discursive formations—of class, religion, ethnicity, nation—that individuals negotiate in the process of creating home. In this sense, home is never fully achieved, never fully arrived-at, even when we are in it. (Fortier, 2003: 131)

In other words, the imagined future queer home is posited as the ideal space that the childhood home never provided. Through this model, "'home' remains widely sentimentalized as a space of comfort and seamless belonging, indeed fetishized through the movement away from the familial home toward an imagined other space to be called 'home'" (*ibidem*: 119).

If we understand home as already constituted through certain kinds of unbelonging, and not just through similarity, security and community, then the possibilities for understanding belonging and its relation to home and identity expand, and queer can no longer serve as a too easy metaphor for "not-home," nor in the service of an idealized future "queer" home, which is again posited only in terms of security and

¹¹ See Brah, 1996.

¹² See Gopinath, 2005.

sameness.¹³ Fortier explains how the notion of the diasporic home can accommodate a multiplicity of spaces of belonging and unbelonging and “encounters with estrangement and familiarity” (Fortier, 2003: 121):

the diasporic home is already queer because it is always somehow located in a space of betweenness: that it is a site of struggle with multiple injunctions of being and ‘fitting in’ that come from ‘here’ and ‘there.’ In this respect, ‘home’ is intensely queer, and queer, utterly familiar. (*ibidem*: 125)

With this emphasis on the proximity between queerness and familiarity, as well as Fortier’s reference to home as a “contingent product of historical circumstances and discursive formations” formed through a process of negotiation, we get the sense of belonging as processual, contingent and unstable. Considered together, these models suggest ways to think about both queer and home in unsettled terms.

The sense that the diasporic home is “never fully achieved, never fully arrived-at” is a driving concern in Ghada Terawi’s short film *The Last Station* (2007), which was included in Shashat’s 3rd Women’s Film Festival and DVD on the theme *Palestinian Portraits*. Terawi narrates, through first-person inter-titles, the story of her parents, driven out of Palestine and forced to live in diaspora where no place (Beirut, Tunisia) could be home for long. Terawi only first sees Palestine herself in 1995 – she describes checkpoints, the Separation Barrier, soldiers, tanks – a homeland under siege. At the end of the film the narrator explains that “the road back home was more beautiful than home itself. But this was not the end of my journey.” In *The Last Station*, home is unstable, particularly when the ideal home that Terawi imagined does not match the reality of the homeland under siege. This diasporic experience of home is similar to how David Eng describes Asian American experience as “suspended between departure and arrival...permanently disenfranchised from home, relegated to a nostalgic sense of loss or to an optative sense of its unattainability.” (Eng, 2010: 110). *The Last Station* emphasizes a sense of suspension between departure and arrival, and between the home of her parent’s memory and the home she encountered in 1995, through the use of both still photographs and video. The still photographs emphasize the kind of stasis the idealized notions of Palestine took on in her parent’s stories, while archival footage of Palestinians forced to leave their homes, combined with Terawi’s footage of contemporary military occupation, underscore the ongoing processes of the unmaking of the Palestinian homeland. Terawi’s film simultaneously contends with and maintains the sense of unattainability that a Palestinian homeland

¹³ On the violence involved in claims to belonging in racialized queer Israeli contexts, see Kuntsman, 2009.

has for many Palestinians, without attempting to solve or settle the desire to finally arrive at home, presumably the home waiting at “the last station.”

Similarly, for David Eng, “queer diasporas” is “not only an object of knowledge” but “also a critical methodology,” one that explores movements and migrations “through the lens of queerness, affiliation, and social contingency” as well as “declines the normative impulse to recuperate lost origins, to recapture the mother or motherland, and to valorize dominant notions of social belonging and racial exclusion that the nation-state would seek to naturalize and legitimate.” (2010: 13-14). Eng’s methodology of “queer diasporas” “denaturalizes race precisely by contesting and rethinking the pervading rhetoric that ‘situates the terms ‘queer’ and ‘diaspora’ as dependent on the originality of ‘heterosexuality’ and ‘nation.’” (*ibidem*: 14). In Terawi’s film, a similar “decline” to recover the lost origin of the idealized Palestinian homeland allows for a less linear and more open-ended exploration of Palestinian dispossession. A sense of unbelonging, in other words, is not countered with uncomplicated claims of belonging. Rather, the concept of home remains unsettled, mirroring the sense that Palestinian sovereignty is itself unsettled.

This is not to say that certain notions of home are not regulatory and idealized, compelling certain routes over others towards home and restricting, in some very concrete and violent ways, access to detours toward any recognizable version of home in Israel and the Palestinian Territories. Since home is frequently an idealized concept, it perhaps makes sense to analyze how it functions as a regulatory norm via Judith Butler’s theorization of binary gender and compulsive heterosexuality. Butler describes:

When the disorganization and disaggregation of the field of bodies disrupt the regulatory fiction of heterosexual coherence, it seems that the expressive model loses its descriptive force. That regulatory ideal is then exposed as a norm and a fiction that disguises itself as a developmental law regulating the sexual field that it purports to describe. (Butler, 1990: 185)

In other words, idealized notions of home (and national home), act, like gender, to regulate lived experience, while at the same time appearing to merely describe it. It is also in this way and for this reason that Butler describes gender as “a project with cultural survival as its end,” whereby “the term *strategy* better suggests the situation of duress under which gender performance always and variously occurs.” (*ibidem*: 190). In Israel, duress and regulation take on a specifically legal aspect through the enactment of a loyalty oath bill, which first applied to non-Jews and was extended to include Jewish immigrants, that compels patriotic commitment to the *concept* of Israel as a

“Jewish democracy,” even, or especially, for those who are excluded by those terms.¹⁴ In other words, the master narrative of an idealized national home, a safe haven for all Jews (and, in Brand Israel pinkwashing discourse, all queers), is quite literally a compulsory narrative. The criminalization of the *Nakba* through the 2011 bill that “calls on the government to deny funding to any organization, institution or municipality that commemorates the founding of the Israeli state as a day of mourning” seems in this context aimed at willfully ignoring the ruins and remains (many visible on the Israeli landscape) of other instantiations of the landscape as “home”.¹⁵ National identity and subjectivity, as it becomes bound to particular idealized notions of home for Jewish-Israeli society, requires repetition that, like gender, “is at once a reenactment and re-experiencing of a set of meanings already socially established; and it is the mundane and ritualized form of their legitimization.” (Butler, 1990: 191). The idealization of home in this context confirms the extent to which Zionism involves rigid protection of certain ethnic and conceptual borders of belonging.

Following the logic of some world film critics, one might assume that NGO and European-funded films like *Private* and *The Clothesline* cater, at least to some extent, to the non-profit industrial complex’s neo-liberal rights and recognition framework, which focuses on enacting social change often without changing the political conditions on the ground, and thus excludes more direct forms of resistance (such as through social protest or cultural boycott). Such recognized funders do provide a certain sense of legitimacy to Palestinian films, even though such films are still often subject to controversy if they are seen as criticizing Israeli policies, military occupation, and society. Furthermore, in attempting to account for resistant sites, subject positions, and/or acts, certain normative values risk being reinforced through liberal progressive politics. For example, Sara Ahmed succinctly describes the terms through which freedom may be construed, whereby

the positing of an ideal of being free from scripts that define what counts as a legitimate life seems to presume a negative model of freedom; defined here as *freedom from norms*. Such a negative model of freedom idealises movement and detachment, constructing a mobile form of subjectivity that could escape from the norms that constrain what it is that bodies can do. (Ahmed, 2004: 151)

¹⁴ The law is also known as the “Preserving the Values of the State of Israel Bill” or the “Jewish and Democratic State Bill.” See <http://adalah.org/newsletter/eng/nov10/docs/MK%20Ariel%20Jewish%20and%20democratic%20state%20NGOs%20bill%20English.pdf>. See also Levinson and Lis, 2010.

¹⁵ Kestler-D’Amours, 2011.

Ahmed expands on this sense of freedom as one that privileges movement and mobility, which fails to account for the experiences of occupied, refugee, and diasporic communities, who, in spite of their predicament, manage to articulate and experience modes of belonging and community. This critique of how freedom and resistance are construed is similar to Saba Mahmood's question regarding whether "the category of resistance imposes a teleology of progressive politics on the analytics of power – a teleology that makes it hard for us to see and understand forms of being and action that are not necessarily encapsulated by the narrative of subversion and re-inscription of norms." (Mahmood, 2005: 9). Lisa Marie Cacho, in a powerful essay on her mourning of a brother's death, looks to Cathy Cohen and Robin D.G. Kelley to suggest a different model, a "politics of deviance" through which "we would read nonnormative activities and attitudes as forms of 'definitional power' that have the potential to help us rethink how value is defined, parceled out, and withheld." (Cacho, 2011: 48). For Cacho, "the act of ascribing legible, intelligible and normative value is inherently violent and relationally devaluing," and so we ought to be cautious that politics of possibility are careful not to re-inscribe the same terms of value often implied by resistance and freedom, particularly in a context increasingly influenced by neo-liberalism (*ibidem*: 27).

Although Terawi's film does not meet any expectation that, as a film by a woman, it will approach these issues in specifically feminist terms (that is, that it will focus on gender as a regulatory norm), it does provide a way to understand diasporic notions of home akin to the director's own experience as a second generation Palestinian refugee and that align with recent queer (and especially queer of color and women of color feminist) re-conceptualizations of diaspora, belonging, and nation. The alternative modes and routes of belonging in queer diaspora studies and in Palestinian women's films suggest neither a clear politics of resistance nor a hopeful vision of future possibilities, rather they compel a persistent internal critique of community-building, "homing desires", and, as I argue in this last section, solidarity.

THE GROUNDS OF SOLIDARITY

In light of these insights into notions of resistance, freedom, political possibility and value, constrained modes of Palestinian sociality cannot simply be explained as subversive. Said explains a Palestinian mode of living as a sense of partiality, where meanings attach to events and objects in seemingly accidentally ways, which perhaps better explains the relation between the politics of possibility:

For where no straight line leads from home to birthplace to school to maturity, all events are accidents, all progress is a digression, all residence is exile. We linger

in nondescript places, neither here nor there; we peer through windows without glass, ride conveyances without movement or power. (Said, 1986: 21)

Said's point is as much about spatiality as it is about temporality, since he speaks both of "nondescript places, neither here nor there" as well as of a kind of suspended time; "digression," "we linger," and the image of a conveyance without power. Here Said describes a mode of being in the world that marks exilic or diasporic experience, but which also shares a kind of damaged (insofar as it fails in normative terms) life itinerary with notions of queer temporality. As Jack/Judith Halberstam points out:

all kinds of people, especially in postmodernity, will and do opt to live outside of reproductive and familiar time as well as on the edges of logics of labor and production [...] here we could consider ravers, club kids, HIV-positive barebackers, rent boys, sex workers, homeless people, drug dealers, and the unemployed. (Halberstam, 2005: 10)

Palestinian existence, in its general contours as mapped by Said, similarly cannot follow normative, and by extension hetero-normative time; a linear and progressive narrative that marks a "normal" life as following a "straight line [...]" from home to birthplace to school to maturity" and which marks those who fail as immature, backward, and inconsequential. For Said, Palestinian communal identity is similarly already fostered through unstable routes that indicate the insurmountable instability of Palestinian identity:

How rich our mutability, how easily we change (and are changed) from one thing to another, how unstable our place – and all because of the missing foundation of our existence, the lost ground of our origin, the broken link with our land and our past. There are no Palestinians. Who are the Palestinians? 'The inhabitants of Judea and Samaria.' Non-Jews. Terrorists. Troublemakers. DPs. *el pueblo palestino, il popolo palestino, le peuple palestinien* – but treated as interruptions, intermittent presences. (Said, 1986: 26)

With the sense that queer diasporic temporalities and spatialities are non-aligned, damaged, and follow non-normative itineraries toward unhome-like ends, a more malleable and contingent notion of alliance emerges. This includes the sense that alliance is a particular kind of orientation associated with "homing desires" that posit desire as a direction (toward a home never fully arrived) rather than a fixed identity.

Since queer and diasporic positions generate their own kinds of sociality and possibility, this suggests they persist regardless of unstable foundations and unfixed meaning. This in turn suggests a compelling model of solidarity, similar to Ahmed's definition:

Solidarity does not assume that our struggles are the same struggles, or that our pain is the same pain, or that our hope is for the same future. Solidarity involves commitment, and work, as well as the recognition that even if we do not have the same feelings, or the same lives, or the same bodies, we do live on common ground. (2004: 189)

For Ahmed, the "ground" of solidarity is not identity, but the physical grounding of bodies on the grounds of the planet.

Such a model of grounded yet unsettled solidarity emerges in Annemarie Jacir's 2008 feature *Salt of This Sea*, in which themes of mobility and belonging are immediately associated with the bodily invasion of Soraya (Suheir Hammad), the Palestinian-American protagonist, as she makes her way through Ben Gurion Airport security and the extra scrutiny focused on travelers with Palestinian heritage. Soraya is visiting Palestine for the first time, but after she is unable to retrieve her grandfather's money from the bank where it was held prior to 1948, she begins an adventure with two West Bank men. The film thus addresses the uncertainty and complexity of return in relation to differing Palestinian experiences – the Palestinian-American Soraya, our protagonist from Brooklyn, wants to remain in Palestine but is restricted by Israel, whereas her new friend Emad would like to leave the West Bank, but Israel denies his visa. Soraya's desire to settle in Palestine is thwarted at every turn by the Israeli military occupation, by the historical legacy of 1948, and by her own resistance to traveling under Israeli imposed restrictions. Together with Emad's friend and filmmaker Marwan they risk arrest and travel through checkpoints, past the Separation Barrier, and (under disguise) via settler-only roads to visit Soraya's grandfather's house in Jaffa where a liberal anti-occupation Jewish-Israeli woman now lives. The woman, who uses anti-occupation mugs for her coffee, welcomes them inside, but Soraya insists they drop the polite behavior. The camera departs from the main characters to slowly pan over the details of the house – the colorful tiles, the doorframe – physical, textural proof of her grandfather's presence there. To Soraya's frustration, the young Jewish-Israeli woman stops short of Soraya's demand on her to "recognize" that the house belongs to Soraya's family, not hers. After this explosive scene Soraya and Emad leave Jaffa and travel to Emad's ancestral village Dawayima, which was depopulated and razed in

1948, where only crumbling foundations and a few surviving, yet ruined structures remain.

Disguising themselves as Israeli settlers, the couple purchases a few home furnishings, including a “home sweet home” sign written in English, to make the space more livable, acting as if they will stay there indefinitely. Soraya wakes up and pretends they are Jewish campers when a history teacher (played ironically by the late Juliano Mer Khamis) happens upon them while leading his students on a tour of the land, ignoring the Palestinian Arab history of the place and discussing only its Jewish and Biblical history. Emad criticizes Soraya for her seeming naiveté and idealism as an urban Palestinian-American hoping to connect with the Palestinian countryside.

In part, Emad and Soraya’s journey models a strained but productive alliance, not to mention romance, between diasporic and non-diasporic Palestinians, suggesting how solidarity and collective belonging need not arise from a settled position or place. They find “home sweet home” in a ruined house, imagining a future family in the cave-like home on land appropriated to build an Israeli national park. While via the interior shots of the ruined house Soraya and Emad construct the possibility of home, belonging and future, an exterior shot emphasizes the Zionist view of the landscape. Outside the makeshift home, the Israeli tour guide tells them he takes his students here to remind how the Jews reclaimed a ruined landscape, again underscoring the constrained context for Palestinian home-making under occupation. As anthropologists Irus Braverman and Rebecca Stein have demonstrated, even though “abundant material evidence of pre-1948 Palestinian life,” such as the Emad’s ancestral village’s remains, is “highly visible in the landscape” of Israeli national parks,¹⁶ these ruins remain largely unnoticed, or they are only described in terms of beauty and ancient history and not as evidence of a recent dispossession and destruction, part and parcel of the state’s formation.¹⁷ The Jewish-Israeli students’ idealized view of the landscape is thus contrasted with Soraya’s naïve one, and their sudden appearance unsettles Soraya and Emad’s fleeting homemaking fantasy. Shortly after this scene Soraya and Emad are discovered, captured, and forcibly separated by Israeli security forces.

Salt of This Sea suggests the necessity of constrained alliances amongst Palestinians, whether living and desiring to live in Palestine or abroad, and implies a subtle critique of the place of cinema in relation to such precarious solidarities. Marwan, a filmmaker, remains in Jaffa in Soraya’s family’s home, seemingly having hit it off with the Jewish Israeli girl living there. His breaking off from the group is not so

¹⁶ Legal scholar, geographer and anthropologist Irus Braverman points out that “only 15 percent of the [park] signposts include names of these villages (2009: 101).

¹⁷ Stein, 2010.

much characterized as a betrayal as much as it suggests that there is no single, viable position for Palestinians living under occupation. Though Emad criticizes Soraya's itinerary, he stays with her as they move from the occupied house in Jaffa to his family's destroyed former village. Their journey models a kind of alliance between diasporic and non-diasporic Palestinians, suggesting how their solidarity need not arise from a settled position or place. They find "home sweet home" in a ruined house, imagining a future family in a de-populated village on what has been appropriated as Israeli state park lands.

Narratives about Palestinian un/belonging and in/habitability such as *Salt of This Sea* clarify how belonging functions both affectively and materially in relation to its most dominant and powerful structures, including the nation, family, and community. As the frequent grounds for imagining national and regional ties, collective identity, and familial belonging, the house can be a reminder of how discourses of identity and belonging often rely on a presumptive rigidity. If the house serves to some extent as the proof of stable identity, literally grounded in place, then various kinds of unhousings bear a significant relation to both the question of identity and of proof. There are many ways in which we can be made to feel we do not belong – through restricted access to citizenship and cultural discourses about race, gender, sexuality to name only a few. Yet, there are also ways to still articulate and feel a sense of belonging – to some place or some group – even in those cases when it is denied or constrained. It is tempting to expose the house, like the nation or family, as only a seemingly solid foundation that is in fact unstable, contested and always under construction, and yet this can lead to an unproductive and problematic dichotomy between perceived rigidity and flexibility. In other words, keeping in mind that the house is a literal space of identity-formation and belonging discourses *as well as* a site of destruction, loss and occupation – as a location of intersecting power relations – mitigates a tempting tendency to locate de-facto spaces of possibility and resistance. How, in other words, do Palestinians articulate belonging under various states of unsettled duress?

Furthermore, if all coalitions are in some sense temporary and contingent, and only gain a sense of stability through repetition, it seems possible that some coalitions can form without requiring the kind of identification and mutual benefit that seems to define the notion. In light of this, queer diaspora and a broader notion of queer solidarity suggests a kind of alliance that, through sustained critique of identity, need not be mutually beneficial, and may be at times about risking the self for the other. A queer alliance would not compel proper positioning or straight lines, but attention to constant change, to the re-ordering of priorities and positions (perhaps what Ahmed means by

commitment and work), to letting what one is aligned with change and remain somewhat uncontrollable, unfixed, and unknowable.

I have characterized the Palestinian cinematic theme of resiliently taking up residence in seemingly unlivable spaces as a kind of anti-foundational persistence, which, like queer strategies of identity critique, marks a Palestinian cinematic strategy. I explored this through the rather literal example of anti-foundational forms of belonging and community forged in spite of, or rather through, houses in various conditions of destruction, occupation, and apparent unlivability. Creative reconfigurations of home and belonging such as those in the Palestinian women's films discussed here are, I argue, ways that Palestinian society has been able to persist in a struggle for recognition and rights from positions that are seemingly impossible, unlivable, or inexpressible. These reconstitutions of home "dramatize and clarify" the modes of violence that constitute belongings, rather than conceal them only through reference to belonging's more overtly positive associations through terms like inclusion and tolerance. Furthermore, queer critique offers a way to think differently about the various strategies within Palestinian cinema that reject conventions of representation and assumptions about visibility, appearance, and recognition.

Arasoughly, Terawi, and Jacir's films posit versions of Palestinian belonging that are constituted through an unstable and/or unreachable home (or archive/origin in el Hassan's case), embracing a defiant claim to sovereignty and community that persists with or without any claim on normative national structure, a definite place, or citizenship. Alternative visions of home in Palestinian women's films, marked as they are by modes of persistence that occur under damaged conditions and without fixed meaning, can serve as a model, then, for precarious orientations to the notion of national home, which subvert or simply decline masculinist and patriarchal nationalisms and resistance models. These alternative modes of aligning with a never-arrived-at home suggest the possibility of forming alliances and building coalitions that counter colonial and neo-liberal notions of home, belonging, and identity. Following in the literary and cultural practice of *sumud*, or steadfastness, they compel Palestinian society to continue to imagine ever decreasingly idealized or normative concepts of home that, even without foundations, compel a persistent critique and express a refusal to concede material or immaterial attachments to Palestine, whatever its meaning for diverse and dispersed Palestinian communities.

This persistence of Palestinian modes of sociality, which are posited even through conditions of un-belonging, represent more than a resilient expression of nationalism against all odds, or a complement to a revolutionary struggle, or even simply an artistic instantiation of resistance. Following a sentiment described by Said, I see this approach

in Palestinian cinema as a kind of persistence in living under supposedly unlivable conditions: "in any case, we keep going."¹⁸ This approach exposes the Palestinian position in the world, rather than denying it, which works to turn that position into a question, to explore the nuances of it, and to use it against those who presume it as a space of non-existence, defeat, or victimhood.

COLLEEN JANKOVIC

Colleen Jankovic is an independent scholar of Palestinian and Israeli cinema and visual culture, focusing on politics and representations of place, gender, and sexuality. Her work has been published in the *Canadian Journal of Film Studies*, *Camera Obscura*, and *Transformations*, and she has forthcoming book chapters on Israeli state-funded gay films and Palestinian animation.

Contact: colleen.jankovic@gmail.com

REFERENCES

- Alexander, Livia (2005), "Is There a Palestinian Cinema? The National and Transnational in Palestinian Film Production", in Rebecca Stein (ed.), *Palestine/Israel and the Politics of Popular Culture*. Durham, NC: Duke University Press, 150-172.
- Ahmed, Sara (2004), *The Cultural Politics of Emotion*. New York: Routledge.
- Arasoughly, Alia (ed.) (2012), *Palestinian Women Filmmakers: Strategies of Representation, Conditions of Production*. Ramallah: Shashat/Birzeit UP.
- Ben-David, Yosef (1999), "The Bedouin in Israel", *Israeli Ministry of Foreign Affairs*, July 1999, Accessed on 05.01.2015, at http://www.mfa.gov.il/MFA/MFArchive/1990_1999/1999/7/The+Bedouin+in+Israel.htm.
- Bergland, Renee L. (2000), *The National Uncanny: Indian Ghosts and American Subjects*. Hanover: University Press of New England.
- Brah, Avtar (1996), *Cartographies of Desire: Contesting Identities*. New York: Routledge.
- Braverman, Irus (2009), *Planted Flags: Trees, Land, and Law in Israel/Palestine*. Cambridge, MA: Cambridge University Press.
- Butler, Alison (2002), *Women's Cinema: The Contested Screen*. London: Wallflower Press.
- Butler, Judith (1990), *Gender Trouble*. New York: Routledge.
- Cacho, Lisa Marie (2011), "Racialized Hauntings of the Devalued Dead", in Grace Kyungwon Hong; Roderick A. Ferguson (eds.), *Strange Affinities: The Gender and Sexual Politics of Comparative Racialization*. Durham, NC: Duke University Press, 25-52.
- Colomina, Beatriz (1996), *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge: The MIT Press.

¹⁸ Said, *After the Last Sky*, 37.

- Dabashi, Hamid (2006a), "Introduction", in Hamid Dabashi (ed.), *Dreams of a Nation: On Palestinian Cinema*. New York: Verso, 8-22.
- Dabashi, Hamid (2006b), "In Praise of Frivolity: On the Cinema of Elia Suleiman", in Hamid Dabashi (ed.), *Dreams of a Nation: On Palestinian Cinema*. New York: Verso, 131-161.
- El-Hassan, Azza (2002), "When the Exiled Films Home", *Framework*, 43(2), 64-70.
- Eng, David (2010), *The Feeling of Kinship: Queer Liberalism and the Racialization of Intimacy*. Durham: Duke University Press.
- Fortier, Anne-Marie (2003), "Making Home: Queer Migrations and Motions of Attachment", in Sara Ahmed; Claudia Castaneda; Anne-Marie Fortier; Mimi Sheller (eds.), *Uprootings/Regroundings: Questions of Home and Migration*. Oxford: Berg, 115-135.
- Ginsberg, Terri (2011), "Radical Rationalism as Cinema Aesthetics: The Palestinian-Israeli Conflict in North American Documentary and Experimental Film", *Situations: Project of the Radical Imagination*, 4(1), 92-115. Accessed on 02.12.2012, at <http://ojs.gc.cuny.edu/index.php/situations/article/view/767/1198>.
- Gopinath, Gayatri (2005), *Impossible Desires: Queer Diasporas and South Asian Public Cultures*. Durham, NC: Duke University Press.
- Halberstam, Judith (2005), *In a Queer Place and Time: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: New York University Press.
- Herzl, Theodor (1917), *A Jewish State, an Attempt at a Modern Solution of the Jewish Question*. New York: Federation of American Zionists [orig. ed.: 1896].
- Hong, Grace Kyungwon; Ferguson, Roderick A. (2011), "Introduction", in Grace Kyungwon Hong; Roderick A. Ferguson (eds.), *Strange Affinities: The Gender and Sexual Politics of Comparative Racialization*. Durham, NC: Duke UP, 1-22.
- Kestler-D'Amours, Jillian (2011), "Israel Criminalizes Commemoration of the Nakba", *Electronic Intifada*, March 29. Accessed on 02.12.2012, at <http://electronicintifada.net/content/israel-criminalizes-commemoration-nakba/9289>.
- Khalidi, Walid (1992), *All That Remains: The Palestinian Villages Occupied and Depopulated by Israel in 1948*. Washington, DC: Institute for Palestine Studies.
- Knell, Yolande (2011), "Bedouin Oppose Israeli Plans to Relocate Communities", *BBC*, November 11. Accessed on 02.12.2012, at <http://www.bbc.co.uk/news/world-middle-east-15024958>.
- Kuntsman, Adi (2009), *Figurations of Violence and Belonging: Queerness, Migrant hood and Nationalism in Cyberspace and Beyond*. Bern: Peter Lang.
- Levinson, Chaim; Lis, Jonathan (2010), "Netanyahu Wants Loyalty Oath Bill to Include Jews as Well", *Ha'aretz*, October 18. Accessed on 02.12.2012, at <http://www.haaretz.com/news/national/netanyahu-wants-loyalty-oath-bill-to-include-jews-as-well-1.319864>.
- Lis, Jonathan (2012), "Despite Opposition from Cabinet, Knesset to Vote on Legalizing Outposts", *Ha'aretz*, January 30. Accessed on 02.12.2012, at

<http://www.haaretz.com/print-edition/news/despite-opposition-from-cabinet-knesset-to-vote-on-legalizing-outposts-1.409911>.

- Mahmood, Saba (2005), *Politics of Piety: The Islamic Revival and the Feminist Subject*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Said, Edward (1986), *After the Last Sky: Palestinian Lives*. New York: Pantheon Books.
- Said, Edward (2006), "Preface", in Hamid Dabashi (ed.), *Dreams of a Nation: On Palestinian Cinema*. New York: Verso, 1-6.
- Sobchak, Vivian (1992), *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press.
- Stein, Rebecca (2010), "Israeli Routes Through Nakba Landscapes: An Ethnographic Meditation", *Jerusalem Quarterly*, 43, 6-17.
- Tawil-Souri, Helga (2005), "Coming into Being and Flowing Into Exile: History and Trends in Palestinian Film-Making", *Nebula*, 2(2), 113-140.
- White, Patricia (2006), "The Last Days of Women's Cinema", *Camera Obscura*, 21(3-63), 145-151.

CORPOS QUE ACONTECEM NA FRONTEIRA*

SHAHD WADI

INVESTIGADORA INDEPENDENTE

Resumo: A Palestina é um símbolo do exílio; qualquer pessoa palestiniana vive, de uma forma ou outra, num estado de exílio literal e/ou metafórico. Por isso, é impossível estudar o cinema das mulheres palestinianas sem colocar estas mulheres no seu (não) lugar: o exílio. Neste artigo, abordo filmes de realizadoras-guionistas que estão exiladas fora da Palestina: *Salt of This Sea* (*O sal deste mar*) (2008), escrito e realizado por Annemarie Jacir, e *Amreeka* (2009), escrito e realizado por Cherien Dabis. Questiono como ambas as protagonistas, e simultaneamente, como ambas as realizadoras-guionistas, tentam (in)definir a noção de casa, exílio e fronteira. Pergunto: Será que estas mulheres encontraram um lugar que seja seu através do corpo no cinema?

Palavras-chave: corpo, exílio, fronteira, cinema, Palestina.

BODIES THAT HAPPEN AT THE BORDERS

Abstract: Palestine is a symbol of exile. In a way, all Palestinians live in a state of literal or metaphorical exile. For this reason, it is impossible to analyze Palestinian women's cinema without locating these women in their (non)place: exile. In this article I discuss films of women screenwriter-directors who live outside Palestine: *Salt of This* (2008), by Annemarie Jacir, and *Amreeka* (2009), by Cherien Dabis. I question how both protagonists and simultaneously how both screenwriters-directors, try to (un)define the notion of home, exile, and border. I ask whether these women managed to find a place of their own through their bodies in film.

Keywords: body, exile, border, cinema, Palestine.

To survive the Borderlands means
You must live *sin fronteras*
be a crossroads.
Anzaldúa, 1987: 14

Todos os corpos palestinianos são exilados. Para mim e para muitas pessoas palestinianas, a Palestina é uma ideia, uma ideia de exílio. A Palestina é um estado do

* Parte deste artigo foi adaptado da tese de doutoramento da autora (Wadi, 2013).

exílio em construção. A nossa identidade palestiniana 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 o sonho de uma casa que não existe no presente. A Palestina é os nossos (nunca) novos lares em qualquer parte da terra.

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

A ocupação da Palestina, pelas forças israelitas, em 1948, resultou no exílio forçado de uma parte significativa da sua população. A opressão atual, a política colonial e racista de Israel para com o povo palestiniano e os seus efeitos na vida económica deste levou a um fluxo recente de emigração palestiniana. O filme *Salt of This Sea* (*O sal deste mar*) (2008), escrito e realizado por Annemarie Jacir, e o filme *Amreeka* (2009), escrito e realizado por Cherien Dabis, abordam, ainda que de maneira muito distinta, esta realidade. Neste artigo, questiono como ambas as protagonistas, e simultaneamente, como ambas as realizadoras-guionistas (também palestinianas exiladas) tentam (in)definir a noção de casa, exílio e fronteira. Pergunto: Será que estas mulheres encontraram um lugar para os seus corpos – e pelos seus corpos – através da sua narrativa cinematográfica?

PALESTINA É EXÍLIO

Depois da *Nakba*,¹ em 1948, a população da Palestina histórica foi obrigada ao exílio. Uma parte foi para fora da Palestina. Outros palestinianos exilaram-se em territórios dentro da Palestina histórica, nomeadamente a Cisjordânia e Gaza.² Outros foram simplesmente para terras próximas das suas casas, ou seja, permaneceram dentro

¹ *Nakba* é um termo árabe que significa “catástrofe”, e é utilizado normalmente para referir o êxodo palestiniano, depois da destruição de mais de 530 cidades, vilas e aldeias palestinianas e da expulsão de mais de dois terços da população palestiniana da sua terra; 774 cidades e vilas ficaram sob controlo das 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 palestinianas massacradas. O dia de *Nakba* é o dia em que Israel anunciou a fundação do “estado israelita”. Na cultura palestiniana, este termo está muito ligado à tristeza, a sentimentos de perda, à traição e tragédia. O relatório do Palestinian Central Bureau of Statistics (2012) mostra que 1,4 milhões de pessoas viviam na Palestina histórica em 1948 e que aproximadamente 800 000 foram expulsas da sua terra natal. Até 2012, 5,1 milhões de refugiados foram registados na UNRWA - a Agência das Nações Unidas de Assistência aos Refugiados da Palestina no Próximo Oriente (2012). Esta é apenas uma estimativa que não representa o número exato 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 80% da população de Gaza não é originalmente de Gaza, mas é refugiada dos territórios ocupados em 1948.

dos territórios ocupados em 1948 (hoje Israel), mas as suas casas e terras de origem foram e ainda estão ocupadas. Estes palestinianos são considerados, nas leis israelitas, “ausentes-presentes”.³ Resta assim apenas uma pequena percentagem do povo palestiniano que permaneceu nas suas casas de origem em 1948,⁴ ou que provém originalmente da Cisjordânia e Gaza.⁵

As pessoas palestinianas “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, ou seja, os que vivem na Cisjordânia e em Gaza,⁶ bem como as pessoas que permaneceram dentro dos territórios ocupados em 1948 e que vivem hoje naquilo que é considerado Israel.⁷ O povo palestiniano é deslocado, em casa ou fora de casa, o povo palestiniano é ausente-presente em casa e no exílio.

O exílio é uma condição de alienação e estranhamento, como diz Helena 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, Schulz utiliza o termo “diáspora” numa aceção mais ampla, a fim de incluir a população que vive na Cisjordânia, em 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 palestiniano é considerado exilado dentro e fora de casa:

³ Uma pessoa “ausente-presente” é uma pessoa palestiniana que foi expulsa da sua casa pelas forças sionistas em 1948, mas que permaneceu dentro da área que veio a ser o estado de Israel. “Presente-ausente” é qualquer pessoa palestiniana internamente deslocada ou descendente de uma família que sofreu o mesmo destino. 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.”

⁴ Hoje, muitas pessoas palestinianas 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 no que normalmente é referido como “territórios palestinianos” ocupados (Gaza e Cisjordânia). 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 palestinianas que vivem dentro de Israel sofrem ainda com as políticas racistas israelitas, que consideram as pessoas de origem árabe como cidadãs de segunda classe, sendo estas, apesar de terem nacionalidade israelita, continuamente molestadas e usufruindo de menos direitos do que as pessoas judias.

⁵ Cerca de 30%.

⁶ Sobre a ideia de Ramallah na Cisjordânia ser um lugar de exílio, veja-se, por exemplo, o texto de Raja Shehadeh, “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 for 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).

⁷ 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 *Sudasiyyat 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).

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 palestiniana, onde quer que esteja, é simplesmente uma exilada.⁸

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,性uais 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 como intervalo onde nós habitamos,⁹ sem centro, e é neste próprio não centro/fronteira que a nossa história, identidade e língua se fazem:

⁸ É difícil obter o número exato das pessoas palestinianas 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 palestinianas. Os números da UNRWA (4,9 milhões até 2013) incluem apenas o número das pessoas deslocadas em 1948 e os seus descendentes, e incluem apenas o número das pessoas que eram aptas a serem registadas pela ajuda da UNRWA (cerca de um milhão). Não incluem as pessoas que foram obrigadas a sair após 1948, nem o número das pessoas internamente deslocadas que saíram das suas casas mas vivem em Israel, nem as pessoas que estão deslocadas dentro dos territórios palestinianos ocupados. Até 2008, estimava-se que 7,1 milhões de pessoas palestinianas 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 palestinianas deslocadas muda todos os dias, por isso torna-se impossível indicá-lo com rigor.

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, a que chamo aqui fronteira, é um lugar de entradas e saídas, e de muita movimentação. Por isso, Chambers defende que: “identity is formed on the move” (*ibidem*: 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. (*ibidem*: 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” (*ibidem*) como uma sanduíche 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.

A identidade palestiniana é, sobretudo, uma identidade de fronteira. Esta identidade é sobretudo imaginária, uma vez que a Palestina não existe como deveria existir enquanto país soberano, sendo 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 e 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

⁹ Chambers discute a diáspora migratória; no entanto os seus conceitos são muito úteis para minha reflexão sobre o exílio, pelo que os adotei.

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 Palestina foi recriada e fortalecida na diáspora. Apesar de ser uma nação dispersa, e apesar de haver nações palestinianas no plural, existe uma comunidade palestina, 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 palestino transnacional foi criado através da imaginação. Uma imaginação que salvou da extinção a identidade da nação palestiniana. Pergunto: será que o exílio reflete apenas uma situação vitimizante em resultado de traumas? Ou será que a resistência ao 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 do cinema, mas também do corpo, no nosso novo lar chamado “fronteira”?

ANNEMARIE JACIR NUM MAR PALESTINIANO SALGADO¹⁰

“Detesto o mar”.¹¹ Disse Suheir Hammad, a protagonista de *Salt of This Sea* (*O sal deste mar*) (2008),¹² filme escrito e realizado por Annemarie Jacir. O mar devolveu-lhe a memória do que nunca viveu, das muitas famílias palestinianas que se meteram mar adentro e nunca mais voltaram para as suas terras. Detesta o mar porque ele a obrigou a começar a viagem, detesta o mar que ao mesmo tempo ama porque o mar – que é dela – não lhe pertence.

Salt of This Sea 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.¹³ Soraya queria voltar à Palestina e viver como se nunca de lá tivesse saído; no entanto, a sua tentativa não se realiza.

¹⁰ 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 Impossibles* (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 Óscar do melhor filme estrangeiro. A outra longa-metragem é *When I Saw You* (2012), que entrou para a competição desse prémio nesse ano.

¹¹ 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.

¹² O trailer do filme está disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=aBbPUxbjuc>.

¹³ A protagonista do filme faz parte da população palestina no exílio, cujas famílias foram expulsas em 1948. Só conseguiu regressar porque nascera nos Estados Unidos. A entrada na Palestina é apenas permitida a palestinianos detentores de algumas nacionalidades.

Soraya tenta recuperar as poupanças do avô, congeladas numa conta bancária em Jaffa desde que ele tinha sido exilado, em 1948.¹⁴ 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 mala pronta, à espera do momento da partida. Depois de assaltar o banco, os três conseguem também entrar ilegalmente nos territórios ocupados em 1948 (Israel), e acabam por ir à casa dos avós de Soraya, em Jaffa, que ela, apesar de nunca lá ter 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 tensão que parece prometer a possibilidade de reconciliação entre os dois povos, palestinianos e israelitas, tornando-se depois mais marcante a impossibilidade de isso 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 memória que as famílias mantiveram com elas.

O corpo acompanha a mala ao longo das diferentes fronteiras durante o filme e sofre a mesma invasão; Soraya é obrigada a tirar a roupa e abrir a mala à chegada ao aeroporto de Ben Gurion em Telavive e nos *checkpoints*. Ao longo do filme observamos a mala da Soraya a ser transportada através de diferentes fronteiras. Podemos dizer que o filme é uma história que acontece nas fronteiras, numa tentativa de regresso da mala da Soraya e do 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 mala e o corpo de Soraya para o lugar onde se presume que deveriam 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; como se pode depreender do diálogo final, onde a protagonista afirma teimosamente a Palestina como casa, contra o que dizem fronteiras, Estados e passaportes:

¹⁴ Os palestinianos 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 na cidade de Jaffa, ocupada em 1948.

- Where are you?
- I'm from here
- 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 coloniais e racistas e do seu efeito na vida dos palestinianos, o que conduziu a um recente fluxo de emigração, ou, em muitos casos, pelo menos ao desejo de partir. Haim Bresheeth (2007: 161) sugere que alguns filmes palestinianos 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.¹⁵

De igual forma, vejo neste artigo que a *Nakba* palestiniana não é apenas um símbolo do passado, mas sim um símbolo refletido no presente. O processo de filmar *Salt of This Sea* confirma-o; a realizadora fala dos momentos de interrupção frequente da filmagem por causa dos voos de aviões militares israelitas, mas o acontecimento mais violento aconteceu quando a realizadora foi impedida de reentrar na Palestina para terminar o filme. Tendo nacionalidade estrangeira, a realizadora precisava de licença das autoridades israelitas ocupantes 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.

¹⁵ 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).

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 que o barulho dos aviões “was constantly reminding of the occupation, even when everything was quiet.”¹⁶ O filme vivia a ocupação ao mesmo tempo que narrava a ocupação, o que deu mais força à resistência da criação artística.

CHERIEN DABIS E O CAMINHO PARA O “SONHO AMERICANO”¹⁷

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

Muna, a protagonista de *Amreeka*, tal como Emad em *Salt of This Sea*, sofre por estar numa casa ocupada e de ter que lidar diariamente com as opressões da ocupação, desde *checkpoints* a um Muro que a sufoca,¹⁸ 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 lugar em 2003, exatamente na altura da invasão do Iraque pelos Estados Unidos, após o 11 de Setembro de 2001, numa altura em que os árabes nos Estados Unidos enfrentam perseguições e sentimentos antiárabe.

No filme *Amreeka*, acompanhamos Muna a deixar a Palestina para um lugar de exílio que imagina melhor. A caixa de bolos onde transportava todas as suas poupanças 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 de comida para as pessoas americanas que outrora foram palestinianas. Os bolos – que nem sequer estavam na caixa – ameaçavam a nova exilada de trazer demasiada pátria: deixá-los à porta de entrada do “sonho americano” é condição para entrar.

¹⁶ A versão em DVD é acompanhada por um conteúdo extra, onde a realizadora comenta todo o filme e explica as circunstâncias da filmagem. Entrevistei Annemarie Jacir em 17 de junho de 2012, tendo então confirmado as informações contidas no DVD.

¹⁷ Realizadora e guionista nascida nos Estados Unidos em 1976 de família palestiniana 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).

¹⁸ 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 extensão de 760 quilómetros e 8 metros de altura. A cidade onde a protagonista vive está circundada pelo 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.

O corpo gordo de Muna foi arrastado para o exílio com as autopromessas de libertar-se dele em breve. O corpo de Muna é indesejado e considerado *out of place*,¹⁹ e 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 pelo facto de 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 poupanças que trouxe de casa, e apesar da vontade de se libertar do corpo gordo, Muna consegue, no final do filme, recriar-se. Num momento em família anuncia que desistiu das dietas e reencontra a sua Palestina nos sabores, cheiros e na música árabe à mesa do jantar com a família e os novos amigos do exílio.

A FRONTEIRA DO MAR

Salt of This Sea 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 palestiniana 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 intensa 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 de junho de 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 sequências 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 palestiniano vive na fronteira, algo que levanta a questão: Será que a

¹⁹ Prefiro utilizar o termo *out of place* em inglês, reportando-me ao conceito de Edward Said (1999).

fronteira está tão interiorizada na nossa vida palestiniana 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 a ultrapassar e conseguirmos regressar? Ou será que quem entra na zona de fronteira nunca será capaz de a 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 de junho de 2012)

A fronteira é um lugar, uma cultura e uma identidade legítima; ser palestiniana na fronteira não é ser menos palestiniana. 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. (*ibidem*)

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. (*ibidem*)

Annemarie Jacir sabe e sente que é palestiniana, 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 palestiniana. 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 palestiniana justamente na fronteira; a fronteira teve um papel importante na formação da identidade palestiniana. Quando lhe perguntei sobre o momento na sua vida na altura em que se tinha dado conta de que era palestiniana, 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,²⁰ 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 de junho de 2012)

Foi a humilhação sentida no corpo que aconteceu exatamente na fronteira que resultou na consciência de se sentir palestiniana. O corpo despido na fronteira é o momento de se tornar palestiniana. Em *Salt of This Sea*, no momento de voltar à Palestina após anos de exílio, a protagonista Soraya é confrontada de imediato 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

²⁰ Annemarie Jacir está a referir-se à ponte que atravessa o rio Jordão, fronteira entre a Jordânia e a Palestina.

cada parte dele, ameaçando-o, para o obrigar a desistir de ser um corpo palestiniano ou para lhe lembrar que um corpo palestiniano 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 palestiniana.

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 palestiniana, 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 é 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 palestinianos 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 palestiniano, a autoridade palestiniana nega-lhe o pedido, e recusa

dar-lhe a nacionalidade palestiniana.²¹ Porém, quando está nos territórios ocupados (Israel), Soraya é considerada palestiniana.

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 a ocupar a casa que fora do seu avô. Soraya quer comprar a casa que considera ser a sua própria casa. Ela regressa de um exílio de uma vida à procura de algo chamado lar, não o podendo 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.

Ao não conseguir ter uma casa palestiniana, 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 de junho de 2012)

²¹ Segundo os Acordos de Oslo, assinados em 1993, as autoridades israelitas passaram a controlar quase todos os aspectos na vida do povo palestiniano, incluindo obter a nacionalidade palestiniana. Os passaportes palestinianos são emitidos pelas autoridades palestinianas, mas sujeitos à aprovação israelita, e atribuídos apenas em casos muito específicos.

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, observada ao longe através dos olhos dos exilados quando foram obrigados a deixar a Palestina pelo mar, em 1948. Segundo a realizadora, esta era, supostamente, a imagem gravada na memória do avô da protagonista, que deixou Jaffa pelo mar. Ele observava 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 palestiniano. 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 de junho de 2012)

Quando Emad, Soraya e o amigo Marwan conseguem infiltrar-se nos territórios ocupados em 1948, a primeira coisa que decidem fazer é ir até ao mar: "Vamos ao mar, que se foda o mar" diz o Emad. Entrar nos territórios ocupados, onde os palestinianos 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 palestinianos: tem outros significados para os palestinianos, 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. (*ibidem*)

O mar é a libertação da ocupação, mas é também a recordação do momento da ocupação. Por esta razão, a ligação com o mar 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. (*ibidem*)

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. (*ibidem*)

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 a extensão do seu próprio corpo, que também é o seu lugar. O Mar, como quem diz "fronteira", funciona como lugar de resistência ao patriarcado e ao exílio.

A FRONTEIRA DE FALÁFEL E HAMBÚRGUER

No filme *Amreeka* (2009), a política e a brutalidade da ocupação israelita transformam a Palestina num lugar longe daquilo a que se pode chamar "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 emigrar não é propriamente uma escolha, mas é um exílio quase forçado, parecido com os exílios originais do povo palestiniano 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 pelos *checkpoints* ou as fronteiras do estigma do corpo gordo. Por isso, escolhe emigrar e emagrecer.

Quando Muna recebe o visto para ir para os 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 palestinianos 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 intimida. 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 mãe 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.²²

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 com 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.

Este sentimento de ser sempre o *outro* não desaparece com o 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 noutro lugar, nunca sobrevive.” A posição da irmã é

²² A conversa que teve lugar em árabe é traduzida aqui para português, enquanto as frases em inglês foram deixadas sem tradução, para se manter a distinção entre o que foi dito em cada língua.

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. 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 palestiniano na sua “masculinidade”: a contraproposta da irmã é comprar uma arma, algo que o marido recusa, e assim ela considera que o marido não é apenas cobarde, 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 escolhem viver na fronteira; pelo contrário, a irmã assume (querer) estar na Palestina

e agarra-se a um ideal palestiniano 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 de 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 de fronteiras. Como a sobrinha, fica nos Estados Unidos, mas alcança a Palestina na voz da mãe que ultrapassa a fronteira pelas linhas telefónicas trazendo a Palestina até aos Estados Unidos, ultrapassa fronteiras para falar sobre as fronteiras: “sabes o que fizeram com o teu irmão no *checkpoint*?”. Muna encontra a Palestina nas pequenas coisas boas: num supermercado árabe, numa música árabe, num cachimbo, numa dança, num bordado palestiniano, numa parede americana com a palavra: “there is no place like home”. Muna faz faláfel – comida tradicional árabe – no restaurante do *fast food* americano, misturando assim hambúrguer e faláfel 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 faláfel e do hambúrguer.

A FRONTEIRA (NÃO) É UMA LÍNGUA

No filme *Salt of This Sea*, quando Emad e Soraya discutem 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 lamber 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, afirmindo 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-fluída-não-fronteira, é a Palestina, o exílio, o lar e também Brooklyn.

Durante todo o filme *Salt of This Sea* 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 palestinianos e de muitos emigrantes em geral.

Mesmo a entrevista que fiz à realizadora Annemarie Jacir decorreu em duas línguas em simultâneo, árabe e inglês, revelando 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، ووكتوا، بعرفش اذا بيتزكري، وكتوا كان أصعب من اليوم انفوت.. أنا وأبوي وأمي
 يعني كنا على الجسر، ووكتوا، بعرفش اذا بيتزكري، وكتوا كان أصعب من اليوم انفوت.. أنا وأبوي وأمي
 بس naked و منستنا و منستنا strip-searched و أختي وأخوي underwear underwear
 (Jacir, entrevista pessoal, 17 de junho de 2012)

A realizadora escolhe as palavras em inglês ou em árabe de acordo com 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 a Palestina. Todas as palavras que estão ligadas ao corpo estão em inglês, o 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 palestiniana. Apesar de exercer uma resistência à sociedade patriarcal e falar sobre o corpo, esta resistência é negociada, pois escolhe

outra língua para o fazer, entrando assim noutro 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 referido em árabe.

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 por parte da mãe. Esta mãe não corresponde à 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 a 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,²³ as ruas ficam cada vez mais estreitas com a existência 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 palestiniana 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 palestiniana 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 se 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 da 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:

²³ 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 extensão de 760 km e 8 metros de altura. A cidade onde a protagonista vive está circundada pelo 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.

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:

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 ao mesmo tempo que 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 resistia 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”.

CONCLUSÃO

A Palestina é um símbolo do exílio; todas as pessoas palestinianas são, de uma forma ou outra, exiladas. Neste artigo, abordei filmes de realizadoras-guionistas que se encontram exiladas fora da Palestina. Vim a defender que estas últimas artistas, apesar de sofrerem do exílio, têm privilégios e alternativas de conhecimento de que muitas outras mulheres não dispõem.

Os corpos que aqui abordei, sejam os das protagonistas ou das realizadoras-guionistas, resistem aos territórios onde (não) residem, procurando criar uma casa na própria fronteira entre o exílio e a Palestina. É neste (não) lugar que a identidade-de-fronteira é formada. 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. As duas realizadoras nasceram na fronteira e identificam-se com as fronteiras como o seu lugar. Vivendo na fronteira, elas apagam as linhas que criam todas as fronteiras: resistem às fronteiras de categorias, 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.

SHAHD WADI

Palestiniana, entre outras possibilidades, mas a liberdade é sobretudo palestiniana. Procura as suas resistências através dos feminismos palestinianos dos corpos ocupados, ultimamente através do doutoramento que obteve em Estudos Feministas na Universidade de Coimbra. A sua tese intitulada “Corpos na trouxa: Histórias-artísticas-de-vida de mulheres palestinianas no exílio” aborda as narrativas artísticas no contexto da ocupação israelita da Palestina. Na sua investigação considera as artes um testemunho de vidas. E também da sua.

Contacto: wadishahd@gmail.com

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Anzaldúa, Gloria (1987), *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Spinsters, Aunt Lute.

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.

Bresheeth, Haim (2007), "The Continuity of Trauma and Struggle: Recent Cinematic Representations of the Nakba", in Ahmad H. Sa'di and Lila Abu-Lughod (orgs.), *Nakba. Palestine, 1948, and the Claims of Memory*. New York: Columbia University Press, 161-187.

Chambers, Iain (1994), *Migrancy, Culture, Identity*. New York: Routledge.

Dabis, Cherien (2009), *Amreeka*. National Geographic Entertainment [DVD].

Hochberg, Gil Z. (2010), "Check me Out' Queer Encounters in Sharif Waked's *Chic Point: Fashion for Israeli Checkpoints*", *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 16(4), 577-597.

Jacir, Annemarie (2008), *Salt of This Sea*. Augustus Film [DVD].

Jacir, Annemarie (2012), Entrevista pessoal realizada a 17 de junho.

Palestinian Central Bureau of Statistics (2012), *Special Statistical Bulletin on the 64th Anniversary of the Palestinian Nakba*. Consultado a 04.04.2012, em http://www.pcbs.gov.ps/Portals/_pcbs/PressRelease/nakba_64E.pdf.

Said, Edward (1994), "Reflections on Exile", in M. Robinson (org.), *Altogether Elsewhere: Writers on Exile*. Boston, Faber & Faber, 137-149.

Said, Edward (1999) *Out of Place. A memoir*. London: Granta Books.

Said, Edward; Mohr, Jean (1999), *After the Last Sky. Palestinian Lives*. New York: Columbia University Press.

Schulz, Helena Lindholm (2003), *The Palestinian Diaspora. Formation of Identities and Politics of Homeland*. London: Routledge.

Shehadeh, Raja (2013), "Diary of an Internal Exile: Three Entries", in Penny Johnson; Raja Shehadeh (orgs.), *Seeking Palestine. New Palestinian Writing on Exile and Home*. Massachusetts: Olive Branch Press, 86-96.

UNRWA – The United Nations Relief and Works Agency for Palestine Refugees in the Near East (2012), Statistics. Consultado a 15.11.2012, em <http://www.unrwa.org/etemplate.php?id=253>.

Wadi, Shahd (2013), *Corpos na trouxa. Histórias-artísticas-de-vida de mulheres palestinianas no exílio*. Tese de Doutoramento em Estudos Feministas apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Consultado a 30.04.2015, em <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/24232/1/TESE-CORPO-SHAHD%20WADI.pdf>

O INSUPORTÁVEL RUÍDO DOS CRIMES DE HONRA NA PALESTINA. *MARIA'S GROTTO* NO CORAÇÃO DILACERADO DA NAÇÃO*

TERESA CUNHA

CENTRO DE ESTUDOS SOCIAIS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL

Resumo: *Maria's Grotto* é um filme de 2007 da autoria da realizadora palestiniana Buthina Khoury sobre os crimes de honra na Palestina de hoje. É uma obra onde três narrativas se conjugam e se repelem em vários momentos para que, nesse processo de aproximação e de exasperação mútua, o argumento se vá produzindo pelas imagens, vozes e silêncios do documentário. Ouço e vejo três narrativas que transcorrem pelo tempo e tomam forma através dos espaços e dos tempos onde as quatro estórias sobre aquelas quatro mulheres palestinianas são contadas. Neste ensaio procuro ouvir as vozes mas também ver os rostos, os lugares e os gestos com que estas mulheres interrompem o insuportável ruído de fundo sobre as mulheres assassinadas na Palestina por serem acusadas de desonrar as suas famílias. Não é meu objectivo principal teorizar sobre este filme mas sim reflectir sobre ele e com ele, tendo como pano de fundo uma abordagem feminista pós-colonial.

Palavras-chave: feminismos pós-coloniais, nacionalismo palestiniano, crimes de honra, masculinidades.

THE UNBEARABLE LOUDNESS OF CRIMES OF HONOUR IN PALESTINE. *MARIA'S GROTTO* AT THE TORN HEART OF THE NATION

Abstract: *Maria's Grotto* is a 2007 film on crimes of honour in contemporary Palestine by Palestinian director Buthina Khoury. The three film narratives converge and repel each other on and off, so that, in the process of rapprochement and mutual exasperation, the film plot comes together in the images, voices and silences of the documentary. One listens to and watches three narratives that evolve throughout time and take shape through the spaces and times where the four stories of those four Palestinian women are told. In this essay I try not only to listen to the voices, but also to see the faces, places, and gestures with which these women interrupt the unbearable loudness of women murdered in Palestine as a result of being accused of dishonouring their families. My main goal is not to theorize about this movie, but rather to reflect upon it based on a feminist post-colonial approach.

Keywords: post-colonial feminisms, Palestinian nationalism, crimes of honour, masculinities.

* Por vontade da autora, este texto não observa as regras do Acordo Ortográfico de 1990.

INTRODUÇÃO

O actual conflito israelo-palestiniano, fundado em reivindicações nacionalistas radicais, é uma das mais visíveis consequências das políticas coloniais ocidentais do pós-Segunda Guerra Mundial. O Reino Unido e os seus aliados, longe de resolverem algum dos problemas que estavam em causa, criaram as razões e os motivos para um dos mais longos e trágicos conflitos militares no Médio Oriente. A reivindicação sionista de direito a um Estado soberano, fez emergir e agudizou as milenares disputas sobre um território designado sagrado e originário relativamente às suas culturas, religiões e modos de vida. A violência militar entre a Palestina e Israel tem sido uma realidade que, ao longo das últimas 6 décadas, tem marcado a vida e intensificado os respectivos imaginários nacionalistas de confronto permanente com o inimigo. As políticas progressivas de ocupação, restrições à mobilidade, e de afronta aos direitos humanos das e dos palestinianas/os, têm vindo a constituir-se como argumentos de legitimidade do reforço de identidades de diferença insuperável. É nesta Palestina dilacerada pelas infinitas guerras que move e lhe são movidas, que o filme de Buthina Khoury ganha uma intensa importância. Por um lado, porque é uma afirmação da lealdade à causa palestiniana; mas também porque não se esconde atrás das suas contradições e violências internas.

O filme *Maria's Grotto* começa nas ruínas onde está enterrada Maria, aquela que ficou para sempre maldita. Foi assassinada porque foi vista no cavalo de um pastor que quis, gentilmente, levá-la até casa depois de ela lhe ter levado comida. Porém bastou a suspeita de que poderia ter praticado algum acto contra a honra da sua família para que a atenção do pastor se transfigurasse na sua morte, melhor, na sua passagem para uma absoluta e esconjurada não-existência. Essas ruínas são a simbologia perfeita de um lugar sagrado que clama por sangue e sacrifícios, os dos cordeiros e os das mulheres. Para lá dos destroços de pedra, as ruínas iniciais são também uma invocação da anterioridade radical da nação e, simultaneamente, o ponto de partida e de chegada da realizadora Buthina Khoury. A partir dessa estória antiga sobre Maria ela inicia a sua narrativa disruptiva com o ideal de nação coesa e poderosa de que tanto se compraz qualquer nacionalismo. Ela faz voltar à memória, e por isso à existência, essa Maria amaldiçoada e, assim, ao ser pronunciado o seu nome, outras mulheres, outros crimes, outras famílias desgraçadas pela tragédia dos crimes de honra falam rasgando, de palavra em palavra, o coração dessa nação palestiniana imaginada e épica.

Além de Maria, Buthina escolheu contar mais três estórias de mulheres. A segunda é sobre uma jovem operária que por se encontrar grávida e não ser casada é envenenada pela família e enterrada num lugar secreto do qual ninguém quer saber

ou falar. A terceira mulher é suspeita de desonrar a sua família e ainda antes de ver comprovada a sua culpa ou a sua inocência, é esfaqueada pelo seu irmão quase até à morte. A última é sobre uma jovem cantora de *hip-hop* árabe que foi ameaçada de morte se subisse ao palco com a sua banda e apresentasse as suas próprias canções.

Maria's Grotto é uma obra contemporânea (2007) onde três narrativas se conjugam e se repelem em vários momentos para que, nesse processo de aproximação e de exasperação mútua, o argumento se vá produzindo pelas imagens, vozes e silêncios do filme. Ouço e vejo três narrativas que transcorrem pelo tempo e tomam forma através dos espaços e dos tempos em que as quatro estórias sobre aquelas quatro mulheres palestinianas são contadas.

Neste ensaio procuro ouvir as vozes mas também ver os rostos, os lugares e os gestos com que estas mulheres interrompem o insuportável ruído de fundo sobre os crimes de honra na Palestina. Não é meu objectivo principal teorizar sobre este filme mas sim reflectir sobre ele e com ele, tendo como pano de fundo uma abordagem feminista pós-colonial. A meu ver, o pós-colonialismo é em si mesmo uma narrativa de esperança antes de se tornar num discurso epistemológico, na medida em que procura definir as condições e apontar as razões de uma outra razão das e para as coisas. Não sendo aquilo que se segue às independências políticas dos povos e países colonizados, equívoco bastante corrente, o pós-colonial será, pois, um outro paradigma social e político, uma ruptura epistemológica assumida com o modo de pensar, interpretar e agir ainda hegemónicos no mundo. O feminismo pós-colonial é uma ecologia de saberes feministas cujo objectivo epistemológico é a co-construção de um escrutínio feminista do carácter, arrogante, patriarcal e abissal (Santos e Meneses, 2009) das sociabilidades e epistemologias eurocêntricas. O feminismo pós-colonial, tal como o teorizo, é o desmantelamento de uma ontologia da necessidade de produção de desigualdades onde as mais severas e as mais pertinazes são aquelas que, de uma maneira ou de outra, fazem das identidades femininas lugares permanentes de não-existência, subalternidade, silêncios e vitimização dos seus corpos, tal como a terra e o mar; são ocupados, violados, submetidos, não apenas colonizados. Colonial será sempre um conhecimento, uma nação que utilize os corpos das mulheres para perpetrar castigos, exorcizar os medos, exercer a sua incapacidade de enfrentar a violência (Cunha, 2007; 2011; 2012). Os corpos das mulheres são assim, a meu ver, para o feminismo pós-colonial a utopia anticolonial indispensável a qualquer nacionalismo libertador.

Este texto está estruturado em três partes. Na primeira parte refleto sobre o alinhamento narrativo do filme. Penso e escrevo sobre aquilo que ouço do que a autora diz através das imagens, das sequências e das vozes das outras. Na segunda

parte, procuro destacar aquelas que são as palavras e também alguns dos silêncios das protagonistas, daquelas que dão as suas vozes ao argumento de Buthina. Na terceira e última parte pretendo discutir muito brevemente o lugar das palavras de alguns homens e das suas masculinidades, de modo a que as peças se encaixem e mostrem a força das contradições da presente nação palestiniana. Não tenho qualquer pretensão de esgotar a hermenêutica deste filme. Há muitos outros assuntos e temas que ficam por tratar já que uma narrativa criativa é, por si mesma, profundamente polissémica e fecunda. Mas será sempre assim, porque a exaustão de uma análise é sempre uma ilusão. Eu escolhi o meu viés, que é este que se segue.

1. A NARRATIVA DE BUTHINA

Ouço claramente a narrativa de Buthina Khoury, que fala e descreve a sua nação palestiniana de hoje a partir dos seus olhos, experiência e corpo de mulher. De dentro para fora. Ela faz falar aquelas mulheres, mais novas e mais velhas, para que as palavras delas sejam suas também e que, por seu intermédio, ela própria se desvende. Buthina realiza o filme para que este seja visto, para documentar um processo social e político que tem sustentado muitas expectativas e frustrações, ao longo das últimas décadas, acerca do direito dos palestinianos a uma nação e um Estado, com as suas fronteiras firmemente definidas e legitimamente protegidas, fundadas na ocupação secular daquela terra. Este filme, à primeira vista, parece ser um documentário, uma espécie de vidro transparente sobre a realidade por onde nos chegam as imagens reais de vidas reais. Também é isso, com certeza, contudo eu vejo e ouço uma roda de conversa entre mulheres, que a tecnologia cinematográfica consegue fazer parecer que é simultânea, em que todas as vozes se ouvem no mesmo espaço, que afinal não é. Há muitas Palestinas dentro do filme e é essa multiplicidade que torna a narração mais cativante porque mais exigente. Neste sentido, Buthina criou um espaço onde a ficção se constitui nos modos e no ritmo que ela escolhe para dizer e construir a sua narrativa, fixando-a depois, na fita que se projecta. Aquilo que vemos e ouvimos está lá e não está ao mesmo tempo. Foi Buthina quem falou e, foi enfiando, como contas de missanga, cada cena, no fio da sua própria narrativa.

To my best friend, my mother Ms. Azizeh Khoury and to all women¹

Buthina obriga-nos de imediato a uma constatação forte: ela dedica este filme às mulheres e à sua mãe, a senhora Azizeh. Ela não pretende deixar nenhuma dúvida

¹ Dedicatória da realizadora do filme.

sobre o seguinte: o que realmente tem valor são as mulheres, os seus corpos e as suas vidas. Não há nação palestiniana, ou outra qualquer, sem as ter a elas, por inteiro. Para além disso, ao mencionar a sua mãe, junta uma inegável centralidade dos corpos das mulheres à sua narrativa. Uma mãe é sempre um corpo que produz outros corpos. Não há corpos sem os corpos das mães. Esta epígrafe é, simultaneamente, a afirmação de que não há luta, nem conhecimento, nem resistência, que não seja incarnada. Os corpos não são meras passagens, trânsitos de sangue ou dos pensamentos. Eles são os próprios lugares de luta, disputa, ocupação, resistência e emancipação das mulheres e da terra. Sem estes corpos de mulheres intactos e dignificados, os homens e os seus corpos são apenas emanações da sua imaginação bélica e destruidora, que se enterram enquanto vivem.

Elá foi levar comida ao pastor, ele não a deixou voltar a pé e trouxe-a no seu cavalo. Os revolucionários enfurecidos deram-lhe tiros e enterraram-na aqui na gruta de Maria.²

A primeira cena do filme marca o cenário matricial do argumento: o buraco rochoso para onde o corpo morto de uma mulher assassinada foi lançado numas ruínas de um local sagrado onde se sacrificavam os cordeiros e o seu sangue jorrava nas suas pedras. Ela, Maria, permanece morta, escondida para que jamais alguém se lembre dela. As ruínas sagradas reiteravam a sentença que lhe foi prescrita: deixar de existir, absolutamente. Apesar da escuridão da cova e do silêncio que a todas e todos foi imposto, a curiosidade de uma rapariga mais jovem começa a abrir um espaço de resgate da memória sobre Maria, mas sobretudo sobre aquilo que as mulheres têm a dizer sobre elas e sobre os crimes de honra a que estão sujeitas na Palestina, hoje em dia. Os silêncios não são esquecimentos. Buthina, ao ir buscar na lonjura dos tempos a estória triste e incompleta de uma mulher, faz um processo de actualização da memória, é como um ritual transferindo, do tempo longínquo, para o presente, o que não se pode, nem se quer, esquecer. Ela define o seu campo de disputa discursivo partindo de dentro da nação palestiniana enquanto uma *comunidade imaginada* (Anderson, 2005) que, afinal, é tanto aquela unidade política desejada e declarada, quanto fragmentos, fracturas e dissonâncias ruidosas que não param de a questionar dentro das suas mais profundas entranhas (Cunha, 2012).

Não se pode impedir de matar. Afinal tem tudo a ver com a honra, não se pode fugir desta realidade. As coisas que aqui têm mais valor são a terra e a honra.

² Este e os restantes subtítulos apresentados daqui para a frente são excertos de falas do filme *Maria's Grotto*, traduzidas pela autora (do espanhol para português).

Ao longo do filme Buthina vai recountar as estórias de quatro mulheres. Digo recountar porque é um acto realmente de repetição fazer um filme. Repetição porque o filme pode ser visto e escutado tantas vezes quantas forem precisas. O próprio acto de filhar é um contraponto da imobilidade e o silenciamento que lhes são impostos por essa tradição, todos os dias ressignificada nas narrativas críticas das mulheres, nos seus comentários e perguntas.

Estas estórias têm em comum uma presunção que se transforma num veredito de morte. Quem o afirma é uma mulher mais velha que, confrontada com lembranças dos acontecimentos, descarrega a arma da ‘tradição’ sobre as suas interlocutoras: *não se pode impedir de matar*. Não fico certa se o afirma para as admoestar ou se para as avisar de que se devem proteger. O filme é, assim, uma narrativa da sua realizadora sobre os crimes de honra cometidos na Palestina, abrindo um espaço de extrema disruptão com o ideal nacionalista de unidade, modernidade e desejo de paz, de acabar com a guerra, com Israel, entenda-se. Ela manifesta a tensão absurda em que vivem as mulheres, hoje em dia, na Palestina. Ela revela porque conta e reconta como foi o que aconteceu, o que se está a passar, as consequências. Ela não evita mostrar, em algumas cenas, que o ideal nacionalista requer a sua lealdade e uma afirmação de posicionamento. Distingo três momentos em que a reafirmação nacionalista por oposição à ocupação israelita é incorporada por Buthina na sua narração. Uma delas é quando os polícias que foram chamados porque uma mulher tinha sido esfaqueada argumentam que os procedimentos com as autoridades israelitas para se movimentarem, buscarem socorro e chegarem ao local foram tão prolongados, seis horas, que não conseguiram chegar a tempo de a salvar. A segunda é muito forte e tão simbólica quanto material. Uma jovem relata que, quando se trata de irem para a rua lutar pela sua Palestina e o fim da ocupação israelita, todos vão, ou melhor, todas e todos vão. Nos momentos fulcrais para a narrativa nacionalista e a sua luta, as mulheres ocupam a rua ao lado dos homens e sofrem as mesmas agressões. A rua é de todos, delas e deles, uma unidade aparente prevalece. Quando se trata de uma mulher assassinada por questões de honra, na rua, ela deixa de ser um espaço de luta de todas e todos, por todos e todas, para ser um local onde só alguns podem estar e agir: os homens.

Não foi autoridade mas sim fragilidade. Estive num sítio de polícias incapazes de se proteger a si mesmos. Onde devia haver respeito e autoridade há fraqueza. Se são assim fracos quem tem a autoridade?

As estórias dessas quatro mulheres passam por uma estratégia narrativa comum. Em primeiro lugar, define-se que basta ser acusada para se ser culpada. Em segundo lugar, a ‘desonra’ só pode ser resolvida através da morte e da sua condenação à não-existência desde e para sempre: *perderam a alma*, diz uma das mulheres. Em terceiro lugar, qualquer divergência com essas prescrições, sequer murmurada, torna-se, em si mesma, numa ameaça de morte para qualquer mulher. Finalmente, mostra-se como estes corpos matados, estes mandamentos ancestrais e, por isso intocáveis, estão em tensão permanente com a modernidade reclamada pelo Estado da Palestina. Para tal, o filme vai revelando que o que se espera da nação é também a sua conformidade com princípios como os de um Estado de direito, o uso exclusivo da força, o respeito pelos direitos humanos e a ideia de que os direitos individuais de cidadania estão acima dos direitos tribais. A meu ver, a cena mais interessante e mais crítica é quando Buthina faz entrar no seu filme uma advogada palestiniana contratada pela família de um homem preso, por ter sido considerado culpado pela desonra de uma mulher. Ela observa que o que encontrou na esquadra da polícia foram homens com medo, sem autoridade, frágeis e incapazes. Com desalento de quem sabe que parcias palavras explicam muitas coisas, a sua afirmação é uma declaração da dissonância profunda que opera no âmago do projecto nacionalista palestiniano.

É certo que o argumento de Buthina não tem muito êxito nas saídas que formula para os crimes de honra e o pretendido carácter sagrado das leis tribais. Em alguns momentos tudo parece ficar em suspenso sem dizer o que é preciso fazer para mudar esta situação. Não é o propósito do filme. Começa por desnudar, denunciar, mas não fazer uma didáctica sobre as soluções. Contudo, é necessário realçar que ela evita o perigo de deixar atrás de si a ideia de uma única versão das coisas e, por isso, este filme não é um panfleto, mas um manifesto. Ela mostra como algumas mulheres se silenciam e preferem a pressuposta segurança do seu silêncio; revela que muitas delas, sendo estudantes da universidade ou profissionais consagradas, são ignorantes da sua própria realidade e preferem a fútil leveza desta. Mostra mães e outras mulheres que não se conseguem solidarizar com as vítimas e clamam pela sua culpa. Ela não deixa de mostrar homens olhando o chão e não respondendo a nenhuma das perguntas tão receosos quanto as mulheres que, da varanda, só deixam ver os olhos porque precisam deles para verem quem passa e perguntar. As que estão do lado dos crimes, que colaboraram com eles, que não querem resistir nem sofrer danos e por isso se deixam ficar na tranquilidade da sua obediência.

São estas contradições que Buthina quer revelar, não tanto com os discursos, mas com os planos e a sequência de cenas. Os segredos ditos pelos rostos e pelos corpos subjugados pelo medo ou pela indiferença. Vendo este filme vemos deparamo-nos

com mais complexidades do que o seu tema aparenta: este contexto hostil ou indiferente não deixa de ser uma circunstância forte da sua mensagem.

2. AS PALAVRAS, OS SILENCIOS DAS MULHERES

Para além de Buthina, ouço as vozes de cada uma das mulheres que ela escolheu para falarem. A sequência narrativa e o argumento são dela mas as demais são co-autoras que levantam questões, fazem muitas perguntas, pretendem dar as suas respostas aos problemas e tecer considerações sobre razões e consequências dos factos. Elas são a reflexividade e a memória em acção, são os seus corpos que dizem os seus pensamentos.

Estou disposta a ir para a rua e fazer da rua um lugar melhor para que os meus filhos possam brincar em segurança.

Ao longo de todo o filme as ruas são um lugar ambivalente. Nelas, as mulheres podem ser mortas sem que ninguém as salve ou intervenha. A rua é um local de morte que realiza e reforça a autoridade dos homens sobre as mulheres e onde os seus corpos feridos ou mortos se tornam exemplo para a comunidade. A rua, enquanto espaço público, é vista pelas mulheres como um lugar perigoso onde devem seguir todos os preceitos para evitarem que sejam desonradas e transformadas em alvos. Elas espreitam as ruas e o que lá se passa, mas são fiéis ao silêncio, e nem para socorrer uma entre elas a pisam ou passam por elas. O relato da jovem Aya mostra como, ao presenciar o assassinato de uma mulher na rua, se deixou ficar ao longe, enquanto por telefone celular alguém lhe pedia para não se aproximar, em caso algum, nem defender a mulher atacada. A sua forma de contar essa cena é de arrependimento e culpa, perplexidade, vontade de desobedecer, e um imenso temor que a rua lhe provoca.

Por outro lado, e como mencionei acima, é na rua que elas se juntam aos homens para oferecer resistência colectiva à ocupação israelita. Nesses casos, a rua não é interdita, pelo contrário: as mulheres são chamadas a participar e vão mostrando o seu desejo de serem palestinianas e reconhecidas como tal. A rua transforma-se, para elas, num espaço de afirmação nacionalista, onde, aparentemente, nada as constrange. Abír é quem o afirma, mostrando consciência que a transmutação do espaço de luta nacionalista em espaço de perseguição e assassinato delas é a plena demonstração de que algo está profundamente errado no coração da nação. Contudo, quando Abír conta a sua estória, ela faz uma reflexão mediada pela sua experiência de cantora de *hip-hop*, revelando que essa disputa sobre o poder da rua sobre as mulheres, comandado pelos patriarcas, está longe de se encontrar acabada. Em

primeiro lugar, ela diz que o *hip-hop* é um estilo de música da rua e que isso não a envergonha como mulher. Sugere que a rua também é das mulheres, em todos os tempos e por todos as causas e, nela, elas não devem ser tomadas pela vergonha de a conquistar e de a ocupar.

A luta não está acabada, nem contra a ocupação israelita nem contra ‘os costumes’ palestinianos que ferem a dignidade das mulheres. Por outras palavras, o filme de Buthina envia uma mensagem clara: a emancipação das mulheres palestinianas não passa apenas por uma nação palestiniana livre e soberana, por um Estado de direito que a sustenta politicamente: ela passa, seguramente, pela conquista das ruas pelas suas mulheres, em total segurança.

É verdade. Maria é inocente!

As mulheres que falam no filme mostram bem que o que se silencia não é igual ao que se esquece, nem ao que não se sabe. Ainda que aconselhadas ou condenadas à afasia sobre as desonras de algumas e das suas trágicas consequências, elas não querem esquecer, nem pretendem esquecer. Quando se pergunta se alguém conhece a estória de Maria, as mulheres começam a retirar do acervo das suas memórias aquelas que, aparentemente adormecidas, estão activas e permitem, não só contar, mas tecer comentários e asserções sobre o sucedido. A memória daquelas mulheres é como a das contadoras de estórias (Benjamin, 2011), pois não obedece à orgânica de fixação como aquela dos tratados e das encyclopédias. A memória é algo que se pode transmitir não apenas pelas narrações feitas de palavras mas também por contextos, práticas e lugares. É isso que vemos no filme de Buthina: as mulheres falam, não apenas de Maria, mas no contexto da celebração do sábado dedicado aos mortos, onde ela não poderia ser lembrada. Nesse momento, quando a memória se torna palavra, estória, ela envolve os vivos e os mortos através de pórticos que ela mesma abre e fecha. Os silêncios da memória não são vazios mentais, são como os designa Anderson, *amnésias escolhidas* (2005), que possibilitam exercer o poder de optar e eleger o que fica, ou não, operacional, de modo a poder lidar com tensões, contradições ou simplesmente ter que conviver com assassinos (Buckley-Zistel, 2006).

A narrativa nacionalista moderna é sempre um modo epopeico de contar a origem, a jornada de resistência. Nesta paisagem rememorativa, o sangue, o suor e as lágrimas são, sobretudo e quase só, dos heróis viris: os guerreiros incansáveis, os reis temidos, os soldados. Ao contrário, estas contadoras das estórias das outras mulheres, que pertencem à mesma nação deles, são, assim, memórias profundamente divergentes daquelas que o nacionalismo selecciona e promove. Neste ponto elas, as que falam neste filme, transgridem severamente a ideia de uma unidade

sem ranhuras e uma peculiaridade originária sem brechas que constituem a ideia de nação moderna e que a ortodoxia nacionalista palestiniana também reclama para si (Yuval-Davis, 1997). É um momento de extrema tensão que, a meu ver, convoca a possibilidade de fazer uma leitura feminista pós-colonial sobre nação e nacionalismo. As memórias das mulheres e dos homens que sustentam a ideia de nação são tão discordantes, que é no reconhecimento e valorização dessa diversidade discrepante que se poderá entrever um país onde a imaginação colonial de uma sociedade sempre composta de *outros* e *outros dos outros* possa ser ultrapassada (Cunha, 2011).

Não concordo com elas [as leis tribais]. Não estou de acordo.

Neste filme um dos aspectos mais disruptivos com o discurso nacionalista palestiniano ortodoxo é a sua insistência em desprender-se do debate sobre as fronteiras políticas da nação e narrar as suas fronteiras íntimas. O conceito de ‘fronteira interior’ (Stoler, 1997: 199) serve para compreender que a narrativa destas mulheres se debruça sobre aquilo que é a consciência das suas experiências, memórias e conhecimentos, diferentes lugares de dissenso e de confronto. A *fronteira interior* é uma marca de diferença, de consciência dessa diferença que independe do grau de submissão a que se está obrigado. A *fronteira interior*, neste sentido, pode ser entendida como uma alteridade que não se verga, apesar da violência e da dominação. Ao colocar em evidência estas fronteiras íntimas e dolorosas do tecido social palestiniano, Buthina está a fazer, juntamente com as aquelas vozes de diferentes gerações, um coro, que afirma que o que é *íntimo* também é *político*. Não há nação com alteridades dominadas, corpos destruídos, memórias condenadas, mulheres sacrificadas, que servem para alimentar a eternidade da sua subalternidade. O direito de ocupação dos corpos das mulheres, a sua colonização por uma racionalidade que as considera, a elas e a alguns deles, lugares de obediência, repetição e reprodução é, simultaneamente, um ponto de partida e de chegada da violência patriarcal, que é a mesma que reclama liberdade e soberania da nação palestiniana. E é na rua, esse espaço público por excelência, que se realiza e se demonstra que não é possível separar o público e o privado, o político e o íntimo: uns são os prolongamentos dos outros, são os espelhos que reflectem as imagens dos outros. Por outras palavras, é uma nação dominada e humilhada pelo poder israelita, e uma nação que domina e humilha metade de si mesma matando exemplarmente as suas mulheres.

Não há justiça porque ninguém me pode garantir os meus direitos como mãe.

Um dos pontos de fuga desta narrativa opressora e dolorosa sobre a ascendência das tradições dos homens sobre as mulheres e os seus corpos é a invocação do estatuto de mãe e a sua peculiar força, usada tanto política como emocionalmente. As mães, no filme de Buthina, aparecem não apenas como as *mater dolorosa* diante das filhas mortas ou feridas, dos filhos presos ou com as vidas desfeitas. Elas são as que reclamam o seu estatuto de mãe para saber da parte das autoridades palestinianas o que se passa com o seu filho encarcerado. A mãe de Mahdi, dentro da esquadra da polícia, repete que como mãe tem direitos e como cidadã quer ver esses direitos respeitados. É uma outra maneira de afirmação de que o que é *pessoal* é *político*, sem se proteger debaixo de qualquer consideração teórica. É reflexividade maternal em acção, tão política como a sua própria reivindicação. Elas, as mães, protegem ou aconselham as suas filhas para que ajam em segurança e não se arrisquem por coisas sem valor. Estas mães não são apenas as mães biológicas, mas todas aquelas que assumem o pensamento maternal (Ruddick, 2002), que vê outras soluções para estes conflitos. O assassinato jamais será uma delas. Elas ensinam, por exemplo, que aquilo que tem mais valor pode ser um matrimónio, ou seja, a união de amantes e das famílias; que a dor e o sofrimento causados por estes crimes não são coisas de deus. Com isso, elas abrem portas e janelas para que outras formas de resolução dos conflitos possam surgir, contrariando a pretensão que aquilo a que chamam de tradição é alguma coisa não só intocável mas também irremediavelmente ligada à condição de se ser palestiniana/o. Ensinam e desferem golpes rudes sobre a propaganda machista quando afirmam que Maria era *inocente, ela tinha bom coração, era bonita e simples*. Ou quando a própria mãe de Mahdi, o que era acusado de ter engravidado uma das operárias da sua fábrica, continua a afirmar que *ela era uma menina, continuava a ser uma boa menina*. Ainda aquela mãe da jovem que foi atacada e esfaqueada pelo próprio irmão, e que diz, sem arrependimento e com convicção, que *Deus nos proteja de gente como aquela. Ele bendiz os inocentes*. Ela invoca o seu deus e essa invocação é prova da sua legitimidade, da terrível manipulação que se aproveita dele para matar e infligir tais sofrimentos às pessoas. Ela apodera-se da força divina para se afirmar e asseverar a sua profunda discordância com tudo aquilo que se passa com os crimes de honra na sua terra, na sua Palestina. Em casa, a mãe acolhe tanto um como o outro, e a terapia que o seu amor maternal pode proporcionar está disponível para ela e para ele. A forma de a mãe mostrar que há muito mais razões para se ser palestiniana do que aquelas invocadas por *gente como aquela*. Mesmo perante aquela mãe que parece acusadora ao dizer que *não se pode controlar as moças e o seu sangue quente*, a nossa atenção

sobre a cena revela que o mais importante *aqui, as coisas que têm mais valor são a terra e a honra*; ela recentra a análise da situação sobre as suas razões profundas e onde as mulheres, afinal, não têm valor, não cabem, não existem, não devem ser motivo de atenção a menos que elas violem a posse da terra e a honra dos homens segundo os próprios mandamentos masculinos. Aparentemente conformista, as palavras dela revelam a terrível e violenta racionalidade patriarcal da nação palestiniana com que todas têm que lidar e se proteger. E, no coração rasgado da Palestina, Tacla espeta mais este ferro: “- Então não há justiça, quais são os meus direitos e onde vou agora? Está a dizer-me que vá pedi-los ao governador?”.

Como pode uma nação querer ser livre e honrada, se nela não cabe a justiça? Não basta à nação dizer-se justa, como diz o poema de Jorge Rebelo³ que dialoga com Tacla através dos portais dos tempos em que as lutas de libertação nacional transcorrem e, sem se conhecerem, talvez enfrentem os mesmos monstros.

Não basta que seja pura e justa
a nossa causa
É necessário que a pureza e a justiça
existam dentro de nós.

Dos que vieram
e connosco se aliaram
muitos traziam sombras no olhar
intenções estranhas.

Para alguns deles a razão da luta
era só ódio: um ódio antigo
centrado e surdo
como uma lança.

Afinal ela era eu? Não quero, não quero ser como ela.

Na trama do filme de Buthina vejo movimento e dissenso. Vejo as identidades femininas a serem expostas, martirizadas, mas também a serem negociadas e a conquistar espaços, tempos, lugares, a memória de si, a narração de si mesmas. Nomeando os medos, exorcizam-nos mas, sobretudo, fazem-nos existir para além dos

³ Excerto do poema “Do Povo buscamos a força” de Jorge Rebelo, poeta, guerrilheiro da luta de libertação nacional e político moçambicano (FRELIMO, 1979).

seus próprios corpos e mentes, tornando-os entidades e factos políticos que não podem ser evitados. Nas interlocuções entre elas e a realidade, mostram-se na sua diversidade, nas suas contradições também, porque a realidade é sempre múltipla, complexa, diversa. Elas são operárias, donas de fábricas, cantoras, estudantes, advogadas, militantes, pastoras, elas são todas essas coisas, essas identidades que preenchem o que está entre a modernidade requerida ao Estado-nação palestiniano e todas as suas intrincadas complexidades interiores. Estão entre uma coisa e outra, mas sempre em trânsito. Não se trata de uma síntese por meio de uma mestiçagem de corpos e culturas mas das tensões que são próprias de um *terceiro espaço* (Bhabha, 2004), com o qual a nação palestiniana tem que lidar para se transformar numa nação pós-colonial e não apenas independente. Temos por isso, neste filme, a inevitável presença do aparato moderno ocidental, que pode ser usado, ou não, como meio de luta e de afirmação das mulheres: o aparato estatal, a universidade, os telefones celulares, a televisão, a internet, a música, a dança, os filmes, entre tantas outras coisas. No entanto, em contraponto, algumas das narrativas já trazem nelas outras coisas que não são mais só as materialidades de uma modernidade estrangeira. Abír, a mulher que canta e dança *hip-hop oriental* – nesta designação há uma fronteira transposta – afirma que não serão essas entidades da modernidade as portadoras da emancipação das mulheres árabes. Elas usam o que precisam como ferramenta mas sabem e afirmam que, para se emanciparem, têm que conquistar a rua pelos seus próprios meios e com os seus aliados; têm que fazer mudar as coisas por dentro e à sua própria maneira; têm que saber ser mulheres, árabes, palestinianas, contudo livres com a sua própria força e criatividade. E é isto que Abír canta sem ambiguidades e é deixado por Buthina como mensagem final do filme:

não quero a tua casa, não quero que me salves e cases comigo. Não serei frágil diante das tradições dos homens.

3. AS MASCULINIDADES, NACIONALISMO, TERRA E HONRA

Neste filme, as narrativas persistentes são as das mulheres, é certo. Contudo, nelas se intermedeiam as de alguns homens, para mostrar que a nação sacrificial não pune apenas as mulheres. A misoginia subjacente à narração dos crimes de honra na Palestina não se nutre nem se completa apenas no castigo exemplar, rápido e irremediável, das mulheres. Essa ordem patriarcal e misógina necessita de um certo tipo de masculinidade, de uma auto-identificação viril que não se compadece com homens que duvidam da totalidade de razão da sua causa. Não repudia, unicamente, a igualdade formal e substantiva das mulheres em relação aos homens; ela não tolera masculinidades que hesitem em representar todas as partes do papel que lhes é

atribuído, ou mesmo mostrar qualquer tipo de compaixão sobre aquelas que ousaram pensar em não cumprir, integralmente, os seus destinos menores. É a sociedade palestiniana a produzir e a reproduzir, no seu interior, um policiamento feroz que identifica, denuncia e pune, tanto as sociabilidades divergentes, como a própria possibilidade de pensar de uma outra maneira. E os sofrimentos são absolutamente tangíveis, pois serão sempre cometidos contra os corpos, para que nada sobreviva, nem a carne nem a alma.

Sabe-se, pela literatura, da qual destaco os trabalhos de Betty Reardon (1985) e Tatiana Moura (2010) que a guerra e as sociedades militarizadas como é a Palestina precisam de masculinidades sexistas que conformem um certo tipo de virilidade masculina em que a força, a violência, a agressividade, a supressão de sentimentos de compaixão ou empatia perante o inimigo, sejam absolutas. Deste modo, a racionalidade militar é fundamentalmente patriarcal, fundada na obediência sem questionamentos, na hierarquia da cadeia de comando e do castigo às-aos que não assegurem os processos materiais e simbólicos que esta racionalidade necessita para se manter activa e operacional (Cunha, 2007). Não pode haver fugas, brechas, desertores, prevaricadores, sem que sejam severamente corrigidos.

O nacionalismo palestiniano, tal como é mostrado ao mundo pelas suas fontes de comunicação, é, em grande medida, uma longuíssima operação militar para resgatar da humilhação e da dominação israelitas uma comunidade que se vê a si mesma originariamente diferente e com direitos sagrados àquela terra, aos seus recursos e à sua história, nela e com ela. Há décadas que este nacionalismo se faz visível através de operações de insurgência em que comando e obediência, hierarquia, força, violência, são predicados irrenunciáveis. Na minha análise, *Maria's Grotto* é um filme sobre esta guerra nacionalista. Não admira, pois, que nele duas ordens patriarcais poderosas se encontrem e se sobreponham na narrativa de Buthina Khouhy e das mulheres que com ela falam sobre si e sobre a nação. A guerra contra a ocupação de Israel funciona como uma enfiadura de tear, que não sendo falada é um metatexto que percorre a denúncia que pretende levar a cabo. Nesse sentido, a autora faz uma inversão narrativa e faz ver essa nação em luta através das guerras praticadas nas suas entradas. Guerras, afinal, tão políticas e primordiais quanto as que se travam no campo formal da libertação nacional. Neste filme de Buthina Khouhy vêem-se claramente as continuidades entre a ordem patriarcal civil, nomeada ‘tradição’, e a ordem patriarcal militar, designada ‘libertação nacional’, e as respectivas espirais de violência, sujeição, ocupação, dominação, desumanização do outro, negação da dignidade do outro, que geram e de que se alimentam. É a duplicação da violência, é a contaminação de todas as esferas do real pela racionalidade do esforço de

aniquilamento do *outro*, tão caro tanto à lógica dos crimes de honra como à dos crimes da guerra. Tragicamente para quase todas as mulheres e para muitos homens palestinianos, esta sobreposição reforça, justifica e legitima todos os sistemas de coerção militar, policial, cultural, religiosa.

Sacrifiquei-me a mim antes de a sacrificar a ela.

Mas o filme é suficientemente generoso para mostrar que essa imensa tragédia pessoal e colectiva não é realidade totalitária e sem fissuras. Nesta elaboração criativa, estética e complexa descortinamos, com o olhar e com as emoções que provoca, um homem que chora, assustado com a sua própria fragilidade e a efemeridade do seu estatuto de homem da casa. A pressão exercida sobre este irmão confuso, hesitante, cuja masculinidade foi remetida para o nada tornou-se intolerável, mas não evitou o crime de esfaquear a sua irmã. Mas o epílogo, desta vez, não pode ser a morte dela, mas sim o duplo sofrimento dele. Por um lado, pela sua cobardia, por desejar que ela se tivesse livrado por si só dos problemas, sem exigir dele o sacrifício de se tornar homem diante dos outros; por outro lado, porque mesmo assim a esfaqueou quase até à morte. Apesar de tudo ele nunca será reconhecido como um homem por inteiro. A sua masculinidade ferida é tão humilhante como a pretensa desonra que atingiu a sua família através da irmã. Ele avançou para o ataque com o desejo que este não fosse preciso, como um militar alucinado pela febre desejando que a batalha já tivesse terminado, sem que fosse preciso ser forte, herói, mártir, combatente. A este homem bastou mostrar-se distinto dos demais, por um instante, para que nele se sentenciasse o seu próprio destino: ficar provada a mal cumprida masculinidade.

Considero a minha vida acabada e nunca serei inocente.

Neste filme há outra cena que me parece muito importante para compreender estas masculinidades maculadas pela sua discrepancia. Mahdi é o filho de Tacla, que foi preso na sequência de uma denúncia por ser o culpado da desonra praticada contra a família de uma empregada sua. A lei civil das autoridades palestinianas considera que pode ter havido crime e prendem-no. A família desonrada queima todas as casas, a fábrica da família de Tacla, como meio de fazer prevalecer a sua fúria e mostrar que há muito para acontecer. Ele permanece mais de seis meses sem que os procedimentos formais fossem integralmente respeitados. A sua mãe procura-o, insistentemente, pois há muito que não está na esquadra para onde foi levado. Ela reclama, repetidamente, para tentar garantir um julgamento justo, a este filho, que se diz inocente. Depois de alguns meses e de muitos esforços para saber onde está o

filho e qual é a sua real situação, Tacla encontra-se com ele, revelando com algum detalhe as afirmações contraditórias, como este assunto foi tratado pela polícia e pela autoridade civil do governador. Em primeiro lugar, destaco a argumentação apresentada em torno do olhar dos polícias sobre o preso e o seu presumido crime: mesmo que fique provado que ele praticou um crime perante a lei e contra aquela rapariga, 3 em 4 polícias não o consideram culpado, pois a culpa na sua óptica é da mulher que se deixa desonrar. Em segundo lugar, ele estava sob custódia policial e do governador para sua segurança e evitar que a família da rapariga o matasse e fizesse justiça pelas suas próprias mãos fora do alcance da lei. Mas essa protecção foi-lhe dada sob outras tantas ilegalidades: mantê-lo preso para além do tempo prescrito na lei, escondê-lo e não prestar quaisquer esclarecimentos à sua família em tempo útil. Estes argumentos, que o filme encaixa na perfeição na sua narrativa global, mostram bem como as tensões entre o ideal moderno de nação e a realidade tribal da Palestina impõem regras às quais alguns homens são incapazes de reagir. Mahdi mostra o seu medo, ou seja, o esvaziamento do futuro, a destruição do controlo de si e do seu destino, a aniquilação de expectativas que todos estes acontecimentos implantaram na sua vida. Este é um homem encurrulado na sua própria incapacidade de decidir livremente perante as forças daquilo a que chamam a sua identidade nacional, tão remota e intangível como imutável para ele, agora.

Neste episódio inscreve-se o imenso poder da ficção nacionalista. Do mesmo modo como qualquer sociopata se congratula com a sua inquestionada atracção pelo sangue vertido nas mortes que pratica, a imaginação nacionalista celebra a sua sagrada invenção de si, naquele que jorra das que ousam desafiar a improvada e imprecisa realidade dos seus mitos e da sua anterioridade absoluta e intocável.

O filme mostra, entre tantas outras coisas, uma unidade nacional fundada na ontológica desigualdade entre mulheres e homens, provocando confrontos entre as duas rationalidades patriarcas que se costuram nos crimes de desonra cometidos e silenciados na Palestina. Nas palavras de Anna Ball (2008: 17), “A Palestina, como uma sociedade de velhos rabugentos, vizinhos cruéis e crianças que não apenas perderam a sua inocência mas se comprazem com esta, é desconcertante”.⁴

CONCLUSÃO

Neste ensaio procurei ver através de uma abordagem feminista pós-colonial o filme de Buthina Khoury, *Maria's Grotto*, sobre os crimes de honra na Palestina de hoje. Estruturei em três partes este trabalho prestando atenção, em primeiro lugar, à

⁴ Tradução da autora.

narrativa de Buthina enquanto mulher, cidadã palestiniana e realizadora independente de cinema. Em segundo lugar, às narrativas das mulheres que usam a sua voz e corpos para contar as quatro estórias das quatro mulheres que foram vitimizadas pela tradição tribal. Por fim, procurei analisar e pensar sobre as masculinidades que são mostradas e apresentadas e como elas repercutem as contradições profundas da nação palestiniana. Além da visibilidade e centralidade dos corpos mortos ou em resistência, em todo o filme procurei sinalizar a visão complexa com que a autora do filme conta esta denúncia. Como refiro acima, este documentário é também uma obra criativa e, por isso, heuristicamente rica e com muitos significados a oferecer a quemvê, ouve e pensa sobre ela. A minha tese é a de que a nação palestiniana, tão lutadora pela liberdade e pela paz, não incorpora nem se imagina, ainda, como uma nação pós-colonial. Porque não pode, porque não consegue, ou porque não quer, a verdade é que continua a usar os corpos das mulheres como os actuais cordeiros que joram o sangue necessário à ritualização da sua identidade e orgulho nacionalistas. Sendo assim, colonial será sempre a Palestina, ainda que cumpra o seu direito irrevogável à liberdade e independência políticas, se não assumir que a metade da sua humanidade não é lugar nem espaço para perpetrar castigos, exorcizar os medos, exercer a sua incapacidade de enfrentar a violência, sem a reproduzir. Os corpos das mulheres livres, intactos, dignificados, são assim, a meu ver, a mais radical utopia pós-colonial para a Palestina.

TERESA CUNHA

Doutorada em Sociologia pela Universidade de Coimbra, é investigadora sénior do Centro de Estudos Sociais. É professora na Escola Superior de Educação de Coimbra, formadora sénior dos Centros Europeus de Juventude do Conselho da Europa e presidente da ONGD ‘Acção para a Justiça e Paz’. Os seus interesses de investigação são: feminismos e pós-colonialismos no Índico; mulheres na transição pós-bélica,seguranças e memórias; economias feministas; direitos humanos.

Contacto: teresacunha@ces.uc.pt

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anderson, Benedict (2005), *Comunidades imaginadas. Reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Lisboa: Edições 70.
- Ball, Anna (2008), “Between a Postcolonial Nation and Fantasies of the Feminine: The Contested Visions of Palestinian Cinema”, *Camera Obscura*, 69, 23(3), 1-34.

- Bhabha, Homi (2004), *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Benjamin, Walter (2011), "From 'The Storyteller' and 'Theses on the Philosophy of History", in Jeffrey K. Olick; Vered Vinitzky-Seroussi; Daniel Levy (orgs.), *The Collective Memory Reader*. Oxford: Oxford University Press, 99-103.
- Buckley-Zistel, Susanne (2006), "Remembering to Forget: Chosen Amnesia as a Strategy for Local Coexistence in Post-genocide Rwanda", *Africa*, 76(2), 131-150.
- Cunha, Teresa (2007), *Vozes das mulheres de Timor-Leste*. Porto: Afrontamento.
- Cunha, Teresa (2011), "Para além de um Índico de desesperos e revoltas. Uma análise feminista pós-colonial das estratégias de autoridade e poder das mulheres de Moçambique e Timor-Leste". Tese de dissertação de doutoramento apresentada à Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal.
- Cunha, Teresa (2012), "Para além da ortodoxia nacionalista timorense: a estória de Bi-Murak", *e-cadernos ces*, 16, 143-169.
- FRELIMO (1979), *Poesia de combate*. Maputo: FRELIMO.
- Moura, Tatiana (2010), *Novíssimas guerras. Espaços, identidades e espirais de violência armada*. Coimbra: Almedina.
- Reardon, Betty (1985), *Sexism and The War System*. New York: Teachers College Press.
- Ruddick, Sara (2002), *Maternal Thinking: Toward a Politics of Peace*. Boston: Beacon Press.
- Santos, Boaventura de Sousa; Meneses, Maria Paula (orgs.) (2009), *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina.
- Stoler, Ann Laura (1997), "Sexual Affronts and Racial Frontiers. European Identities and the Cultural Politics of Exclusion in Colonial Southeast Asia", in Frederick Cooper; Ann Laura Stoler (orgs.), *Tensions of Empire: Colonial Cultures in a Bourgeois World*. Berkeley: University of California Press, 198-237.
- Yuval-Davis, Nira (1997), *Gender & Nation*. London: SAGE Publications.

DE QUEL POSTCOLONIAL PARLE-T-ON ? *INTERVENTION DIVINE* D'ELIA SULEIMAN

FABRICE SCHURMANS

CENTRO DE ESTUDOS SOCIAIS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL

Résumé : Cet article analyse *Intervention divine* du réalisateur palestinien Elia Suleiman de façon à montrer les implications de l'esthétique choisie, celle du cinéma de l'allusion. Il s'agit dans ce contexte de voir comment la figure de la jeune femme anonyme se transforme en allégorie de la lutte palestinienne pour son émancipation. Nous analyserons également les séquences du *checkpoint* en nous appuyant sur une série d'observateurs et d'analystes de la situation coloniale de référence. Enfin, nous nous pencherons sur le statut esthétique de ce film afin de voir si l'adjectif postcolonial peut lui être adossé alors que le contexte de production est encore largement déterminé par le colonial.

Mots-clés : Suleiman, *Intervention divine*, théorie postcoloniale, analyse filmique.

WHAT POSTCOLONIAL ARE WE TALKING ABOUT? *DIVINE INTERVENTION* BY ELIA SULEIMAN

Abstract: This essay analyzes *Divine Intervention* by the Palestinian director Elia Suleiman in order to examine the implications of his chosen aesthetics, the cinema of allusion. In this context, it will provide an analysis of how the character of the anonymous young woman becomes an allegory of the Palestinian struggle for emancipation. Special attention will be paid to the checkpoint sequences based on several critics' and observers' conclusions about the colonial situation in question. Finally, the aesthetic status of the film will be addressed in order to question in how far the adjective postcolonial is relevant in reference to a context of production that is still largely determined by the colonial.

Keywords: Suleiman, *Divine Intervention*, postcolonial theory, film analysis.

INTRODUCTION

Le cinéaste palestinien, né à Nazareth en 1960, est l'auteur d'une œuvre rare mais intense, polysémique, composée jusqu'à présent d'une poignée de courts-métrages ainsi que d'un triptyque commencé avec *Chronique d'une disparition* (1996), poursuivi

avec *Intervention divine* (2002) et clôturé avec *Le temps qu'il reste* (2009). Le terme triptyque n'est pas galvaudé puisque son unité est assurée à la fois par un style, la récurrence de certains thèmes, le retour des mêmes personnages, dont celui d'Elia, double muet du cinéaste. Il ne s'agit pas d'un cinéma d'accès aisément compréhensible : l'allusion, la métaphore, la réticence, la répétition en déterminent les fondements et l'éloignent des artifices du cinéma de l'illusion.¹ Par le biais de l'analyse filmique, je dégagerai quelques-unes des caractéristiques de la cinématographie de Suleiman en me concentrant sur *Intervention divine* car ce film agrège une série de procédés artistiques et pose une série de questions essentielles à la compréhension de l'ensemble. En ce cas, l'analyse filmique ne fera sens qu'articulée au contexte social de référence, la lutte du peuple palestinien pour son émancipation, sous peine de ne pas accorder sa juste portée à l'un des nœuds narratifs de première importance : la transformation de la jeune Palestinienne anonyme en allégorie de la lutte en question.

Il s'agit bien, disons-le d'emblée, d'un cinéma mettant en scène l'autre point de vue, celui d'une société palestinienne en proie à l'oppression et ce dans le contexte de la seconde Intifada.² La question cependant, essentielle autant qu'incontournable en l'occurrence, tient à son statut particulier en tant qu'objet filmique. Si le déterminant postcolonial renvoie souvent à des textes et à des films d'une facture autre, exprimant le point de vue de l'opprimé tout en remettant en cause le point de vue de l'opresseur, alors *Intervention divine* ressortit à l'esthétique postcoloniale. Cependant, le même déterminant renvoie également à un espace et un temps, à un contexte politique, qui ne seraient plus déterminés par l'oppression coloniale. Or *Intervention divine* s'inscrit dans un contexte toujours dominé par le colonial. Aurions-nous donc affaire à un film à l'esthétique postcoloniale dans un contexte social de référence marqué par le colonialisme ? La question et ses possibles réponses occuperont la fin de cet article.

¹ Comme l'a justement souligné une des spécialistes de l'œuvre de Suleiman, le spectateur est amené à participer activement à la construction des réseaux de sens parcourant les films de celui-ci: « There is a move away from character-based narratives towards more experimental representations of ideas through structure, camerawork, soundtrack and the selection of scenes. This process disperses meaning across all levels of filmmaking, which then requires an engaged and thoughtful viewing process. » (Abu-Remaileh, 2008: 8 – voir également Rastegar, 2015: 97)

² *Intervention divine* advient donc dans un contexte de guerre intense et asymétrique entre les deux parties. Comme le rappelait alors Étienne Balibar les conséquences pour les Palestiniens des Territoires occupés furent terribles: « Les observateurs avaient noté que la société civile palestinienne, sous l'occupation, faisait preuve d'une étonnante capacité de résistance, cultivant ses terres, développant la santé et l'éducation, engendrant artistes et écrivains, organisant la solidarité familiale et associative. Depuis la seconde Intifada, le gouvernement et l'armée d'Israël ont réussi à en casser les ressorts, détruisant systématiquement infrastructures et moyens d'existence, exerçant une terreur d'État meurtrière qui vise indistinctement combattants et simples habitants, paralysant les administrations, accaparant les terres et atomisant les territoires. Feignant de rechercher un "interlocuteur valable", ils ont systématiquement favorisé les divisions idéologiques et les luttes de clans dans la société palestinienne, dont, bien entendu, ils ne sont pas les inventeurs. » (Balibar, 2004 : 26). Sur ce contexte marqué à la fois par l'échec des négociations de Camp David (11-24 juillet 2000) et des pourparlers de Taba (21-27 janvier 2001), la révolte des Palestiniens et la manipulation médiatique tendant à rejeter l'échec des négociations sur la seule partie palestinienne, voir Gresh, 2001 (172-186) et 2002.

LA REBELLE ANONYME. ALLÉGORIE DE LA LUTTE POUR L'ÉMANCIPATION

La question devient plus complexe encore lorsque l'on tient compte du personnage féminin anonyme traversant le film. Originaire de Ramallah, il lui est interdit de se rendre à Jérusalem ; elle rencontre donc le personnage d'Elia au *checkpoint* contrôlé par l'armée israélienne. Celle qui ne semble d'abord jouer que le rôle de l'amante deviendra en trois temps et lieux, et autant de séquences, l'incarnation de la résistance à l'oppression. Lors de l'une des séquences du *checkpoint*, elle quitte sa voiture et avance résolument vers celui-ci (35:31 – 40:19). Un travelling la suit avec, à la fin de la séquence, une contre-plongée grandissant le personnage alors que des soldats israéliens l'observent sans trop savoir comment réagir. Tout concourt ici à transformer l'anonyme en allégorie de la lutte en cours, car ce qu'elle désigne par sa présence métonymique, c'est bien la lutte d'émancipation dans son ensemble, la cause palestinienne en acte. On aura remarqué que le personnage représenté par Suleiman assume non seulement un courage certain mais aussi un certain sens esthétique dans la lutte puisqu'elle nous est donnée à voir en rebelle séduisante. Le choix du ralenti au moment où elle enlève ses lunettes pour méduser les soldats n'a dans ce contexte rien de gratuit, de même que le choix de la musique de fosse évoquant une action dynamique, puisqu'il s'agit de faire prendre conscience de la temporalité autre de la séquence. Le spectateur est, en effet, confronté à une action ressortissant au fantasme plus qu'à la réalité, au symbole plutôt qu'au fait. Il en allait déjà de même dans la courte séquence antérieure durant laquelle Elia passe en voiture à côté d'un char israélien et le fait exploser en jetant un noyau d'abricot par la fenêtre. Ici, comme dans la séquence de la destruction du *checkpoint*, Suleiman met en scène un acte manqué, un désir inassouvi, celui de la rétribution au pôle dominant de la violence exercée sur le pôle dominé. Quant à l'opresseur, clairement représenté par les jeunes soldats, il hésite à riposter face à cette incursion en territoire israélien par une combattante dépourvue de tous les attributs du guerrier ; de là le choix d'une femme en robe courte, les cheveux au vent, c'est-à-dire ne cherchant à cacher aucune arme ni à passer clandestinement la frontière.³ L'insert montrant son visage encadré dans le viseur d'un fusil d'assaut renforce encore cette incongruité assumée entre les moyens mis en présence : d'un côté la beauté sidérante, au sens premier du terme, de la combattante

³ Anna Ball, dans un article portant sur *Noce en Galilée* (1987) de Michel Khleifi, originaire également de Nazareth, et *Intervention divine*, voit dans cette esthétisation de la femme-Palestine une remise en cause de la représentation nationaliste de celle-ci : « Suleiman's border-crossing fantasy figures the disintegration of Israeli authority and the unification of Palestinian territory through a female image alien to the traditional nationalist imagination. Her authority and militancy are derived neither from her reproductive capacities nor from her symbolic equation with a raped and pillaged land, but rather from her assertive territorial reclamation. » (Ball, 2008 : 20)

désarmée et, de l'autre, la force disproportionnée que l'opresseur lui oppose. Dans ce contexte, le simple passage de la ligne signifie déjà transgression de l'ordre établi, chose presqu'impossible dans la réalité, transgression sublimée par la destruction de la tour dominant le *checkpoint*, symbole du contrôle permanent, de la surveillance panoptique exercée à chaque moment sur le territoire et la population palestinienne.⁴

Si dans cette séquence, la femme-Palestine s'en prend, sur le mode du fantasme encore une fois, à l'armée en ce lieu symbolique qu'est la frontière entre Israël et les Territoires occupés, dans deux séquences ultérieures, c'est à l'intérieur des frontières qu'elle interviendra. Profitant d'une inattention des soldats, Elia réussit à lui faire passer la frontière et à l'emmener chez lui à Jérusalem. Une fois rendue, elle observe la conversation amicale entre la police israélienne et un collaborateur palestinien, victime de représailles au cours des nuits précédentes. À un plan rapproché la montrant en train de regarder par la fenêtre succède un autre où elle se rapproche du groupe pour fixer, méduser encore une fois, le collaborateur en question. Ce regard-là ainsi que le ralenti au moment où elle passe à la hauteur de l'ennemi font bien sûr écho au regard lancé au soldat israélien lors de la séquence du *checkpoint*. Il me semble révélateur qu'à ce moment précis, dans un film où l'échange de regards joue justement un rôle essentiel, le collaborateur lève les yeux et laisse voir l'inquiétude percer. Si cette femme le pétrifie, elle annonce aussi, pour lui, de nouveaux actes de vengeance.

La troisième séquence où apparaît la femme-Palestine est sans doute la plus significative. Dans une carrière au paysage désolé, un groupe de soldats israéliens s'entraîne en tirant sur des cibles représentant une femme vêtue d'un long manteau de cuir et portant un keffieh couvrant les cheveux ainsi qu'une partie du visage. La façon dont Suleiman choisit de montrer ces soldats-là entraîne son film du côté du burlesque, voire de l'absurde, puisque la synchronisation du mouvement collectif devient un ballet accompagné d'une musique de fosse électronique. Les hommes dansent en direction des cibles sur lesquelles ils vident leurs chargeurs ; l'incongruité de la chorégraphie prêterait presqu'à sourire s'il ne s'agissait pas d'une action d'une violence extrême, le but étant clairement de détruire l'image de cette femme tenue par l'opresseur comme le symbole des combattants palestiniens. Au moment où l'instructeur intime l'ordre à ses recrues d'arrêter de tirer, un vent aussi soudain qu'étrange soulève un voile de poussière qui masque les cibles : de la seule restée intacte émerge une femme, incarnation de la figure abattue par les soldats. C'est cette femme, la femme-Palestine

⁴ Le *checkpoint*, la route barrée, la géographie morcelée font partie des thèmes récurrents du cinéma palestinien contemporain. L'espace y est rarement celui de l'ouverture et du plan large (Gerts et Khleifi, 2008: 173 ; Abu-Remaileh, 2008).

– on y reconnaît aisément la partenaire d'Elia –, que les soldats chercheront à tuer maintenant. Tout dans cette séquence concourt à un effet de distanciation ainsi qu'à la transformation du combat entre une poignée de soldats et la rebelle en symbole de la lutte palestinienne pour son autonomie. Au plus fort de l'assaut, la combattante anonyme s'élève dans les airs et parvient à arrêter les projectiles qui se mettent à tourner autour de sa tête, nouvelle couronne d'épines et allusion claire, d'une part, au statut sacrificiel de la rebelle et, d'autre part, à la présence historique du christianisme au sein de la population palestinienne.⁵

A l'instar de ce que l'on peut voir dans les littératures mettant en scène les luttes anticoloniales, Suleiman transforme donc le combattant-symbole en être d'exception, prêt au sacrifice pour le triomphe de la cause. On ne s'étonnera guère que ce combattant soit une combattante puisqu'il s'agit d'une image récurrente dans la production littéraire et cinématographique anticoloniale : la féminisation de la cause indépendantiste, la transformation, qui est aussi sublimation, d'un continent, d'un pays ou d'un mouvement d'indépendance, en une figure féminine censée à la fois agréger les différences et symboliser idéalement la justesse de la cause, ce qui est le cas dans cette séquence puisque la rebelle se servira d'un bouclier évoquant la Palestine historique afin de se protéger des tirs de l'instructeur.

Mais il y a plus. On aura relevé la gradation dans l'attaque et dans la riposte de part et d'autre. Dans un premier temps, les soldats utilisent des armes de poing auxquelles la rebelle oppose des armes blanches, de fines lames surmontées d'un croissant et d'une étoile, symboles aisément reconnaissables. Ensuite, l'instructeur passera au fusil-mitrailleur dont les munitions ricocheront sur le bouclier-Palestine. Enfin, l'armée enverra un hélicoptère que la rebelle détruira en utilisant le bouclier comme arme de jet. Le film travaille encore une fois en s'adossant à l'allusion, notamment en mettant en scène la disproportion des moyens en présence et en montrant qu'à toute aggravation de la violence de la part de l'opresseur répond une violence plus grande de la part de l'opprimé.⁶ Quant à la figure féminine, elle est clairement représentée à la fois comme le rempart, celle qui protège, et comme le symbole d'un ensemble plus vaste, non seulement à cause de la présence du bouclier mais également de la forme de son corps évoquant lui-même les contours de la

⁵ Les Arabes chrétiens de Palestine ont joué un rôle de premier plan dans la renaissance culturelle de la fin du XIX^e – début du XX^e siècles et ont également contribué, en publiant livres et journaux, à l'émergence du nationalisme palestinien (e.g. George Antonius, *The Arab awakening*, 1938) (Sfeir-Khayat, 2005 : 38-39). A l'inverse de ce que défend une certaine doxa, non seulement la Palestine n'était pas une terre sans peuple, mais en outre elle vit éclore, avant 1948, une vaste production intellectuelle cherchant à établir les bases historiques d'un sentiment d'appartenance au sein de la communauté arabe chrétienne et musulmane (*ibidem* : 40).

⁶ Suleiman se fait ainsi l'écho d'un Fanon en ce qui concerne l'utilisation de la violence en contexte colonial : « le colonialisme n'est pas une machine à penser, n'est pas un corps doué de raison. Il est la violence à l'état de nature et ne peut s'incliner que devant une plus grande violence. » (Fanon, 2002 : 61).

Palestine historique (la jambe gauche légèrement repliée rappelant la ligne brisée de celle-ci), comme si le corps de la femme en venait à se confondre avec le territoire féminisé. À la fin de la séquence, elle réintègre la cible et disparaît aux yeux de l'opresseur comme du récepteur. L'ensemble de la séquence tient bien à la fois de l'onirisme, du désir sublimé de résistance à l'oppression et de l'allégorie puisqu'il s'agit d'une représentation concrète à contenu symbolique, son contenu évident (un combat entre une rebelle et des soldats) en cachant un autre, accessible au récepteur à même d'en décoder les signes (la forme du bouclier, la féminisation de la lutte anticoloniale).⁷

On l'aura compris les séquences où apparaît la femme anonyme, à la fois amante du personnage d'Elia et symbole de la lutte contre l'opresseur, déterminent en grande partie les significations du film sans les épuiser tant les couches de sens se superposent dans ce volet central du triptyque (relevons au passage que l'on pourrait en dire de même du premier et du troisième). Quelque chose d'essentiel se joue donc dans les lieux symboliques où Suleiman filme son personnage. Outre la séquence de la carrière, il en est d'autres riches de multiples déterminations et comme saturées de sens, ce sont celles du *checkpoint* où se rencontrent les amants improbables. Ceux-ci se rejoignent dans la voiture d'Elia et se regardent sans échanger un mot, leurs mains dessinant un ballet sensuel au rythme d'une nouvelle musique de fosse. La retenue, la pudeur, le profond silence des personnages à ce moment-là rendent plus violent le contraste avec ce qui se joue à quelques mètres, au point de passage entre Israël et les Territoires occupés.

EXACERBATION DE LA SITUATION COLONIALE AU *CHECKPOINT*

Il faut, en effet, bien saisir l'opposition profonde entre les deux espaces filmiques, celui de l'humanité symbolisé par la présence des deux amoureux dans un espace exigu, étanche, placé à distance, réelle et symbolique, de l'autre lieu, celui de l'oppression et de l'arbitraire absolu. Ce second lieu est révélateur de ce qui se joue dans une situation coloniale dont la principale caractéristique repose sur l'existence d'un profond clivage entre l'opprimé et l'opresseur.⁸ Que ce clivage dans *Intervention divine* soit

⁷ Comme l'ont souligné Gertz et Khleifi, les symboles habituellement associés à la Palestine abondent dans le film de Suleiman, mais leur utilisation n'est jamais gratuite. « However, although Suleiman exposes, here as in other films, the fictitious status of these symbols through the use of parody, absurdity, and humor, he also search for the truth behind them and renews their lost significance. » (Gertz et Khleifi, 2008 : 180). Ainsi en va-t-il de la séquence du ballon avec le portrait d'Arafat qu'Elia gonfle au *checkpoint* pour souligner le double statut du symbole dans le film : d'un côté, il s'agit d'une caricature du dirigeant palestinien, une baudruche vide, mais de l'autre, le symbole est suffisamment fort pour perturber les soldats, violer la frontière, survoler Jérusalem et s'arrêter au-dessus de la mosquée Al-Aqsa. « The highly political and almost didactic episode of the balloon can thus be read in different ways, any one of which can both cancel out the others and, conversely, strengthen them. Through this, the symbol of Arafat is ridiculed and rejuvenated simultaneously. » (*ibidem* : 180-181)

⁸ Cela indépendamment des contextes. C'est bien ce que signalait Balandier dès 1951 qui définissait la situation coloniale comme étant parcourue par des « divisions » de diverses natures (ethniques,

situé sur la frontière est également révélateur car c'est bien là que se joue au quotidien la tragédie de l'occupation. C'est là que s'exerce et se révèle dans sa vérité brute la violence coloniale. L'arbitraire des forces d'occupation réifie la ligne de séparation entre Eux (les colonisés, les sauvages) et Nous (les colonisateurs, porteurs de la culture). Sur ce point, les analyses de Frantz Fanon n'ont pas perdu leur pertinence:

Le monde colonisé est un monde coupé en deux. La ligne de partage, la frontière en est indiquée par les casernes et les postes de police. Aux colonies, l'interlocuteur valable et institutionnel du colonisé, le porte-parole du colon et du régime d'oppression est le gendarme ou le soldat. (Fanon, 2002 : 41)

Quelque chose d'essentiel se joue en conséquence au *checkpoint* qui met à nu le rapport du colonisateur au colonisé, qui en expose la spécificité. Car, comme le rappelle Fanon, si, en métropole, il existe une foule d'intermédiaires, de « professeurs de morale » entre l'opprimé et l'opresseur :

Dans les régions coloniales, par contre, le gendarme et le soldat, par leur présence immédiate, leurs interventions directes et fréquentes, maintiennent le contact avec le colonisé, lui conseille, à coups de crosse ou de napalm, de ne pas bouger. On le voit, l'intermédiaire du pouvoir utilise un langage de pure violence. L'intermédiaire n'allège pas l'oppression, ne voile pas la domination. Il les expose, les manifeste avec la bonne conscience des forces de l'ordre. (Fanon, 2002 : 42)⁹

Ce que l'officier israélien humiliant les Palestiniens au point de passage signifie *in fine*, c'est bien l'existence de ces deux mondes antagonistes, le colonisateur vs le colonisé, dont l'un, sûr de sa force et de son droit, exerce un arbitraire sans contrôle sur l'autre.¹⁰ Lors de cette séquence (01:06:15 – 01:11:38), Suleiman montre sous les

religieuses, etc.) qui renvoient en dernière analyse à une société dichotomique. Des divisions qui pouvaient exister avant l'arrivée des colonisateurs, mais qui ont été instrumentalisées par ceux-ci. « Mais la colonisation en apporta d'autres, que l'on pourrait qualifier de sociales, nées de l'action administrative et économique, de l'action éducative : séparation entre citadins et ruraux, entre prolétariat et bourgeoisie, entre 'élites' et masses, entre générations [...] » (Balandier, 2001: 21-22). Ces divisions renvoient, en dernière instance, à une macro-division, matrice de toutes les divisions, celle qui sépare le « civilisé » du « sauvage ».

⁹ Cette violence des forces d'occupation fut, dans le cas de la répression de la seconde Intifada par l'armée israélienne, dénoncée par Human Rights Watch qui a parlé dans un rapport du climat d'impunité entourant celle-ci ainsi que de l'utilisation illégale de la force. Ce qui concrètement signifie qu'entre le 29 septembre 2000 et le 30 novembre 2004 « plus de 1600 Palestiniens qui ne prenaient pas part aux combats, dont au moins 500 enfants, ont été tués par les forces de sécurité israéliennes, et des milliers d'autres ont été gravement blessés. » (Human Rights Watch, 2005 : 2).

¹⁰ Dans toute situation coloniale, l'avilissement de l'Autre dans une multitude de micro-actes finit toujours par atteindre en retour la société métropolitaine. C'est ce qu'a bien remarqué Avraham Burg, ancien

yeux de son alter ego le rapport de force inégal entre les deux pôles : les passagers des voitures à l'arrêt n'ont d'autre choix que celui d'obéir à l'officier. Celui-ci profite de sa position pour abaisser les jeunes hommes désirant se rendre à Jérusalem, l'humiliation étant ici d'autant plus forte que le pôle du pouvoir utilise un porte-voix afin d'exposer, au sens premier du terme, la victime de son arbitraire. Au *checkpoint*, en effet, rien ne semble échapper au regard panoptique d'un occupant – il voit tout, entend tout et dit tout – qui ne laisse d'autre espace à l'occupé que celui du silence et du corps soumis à ses injonctions.¹¹ Ce que le réalisateur pointe dans cette séquence décisive, c'est bien la nature de la légalité dans les Territoires occupés. En cela, il se fait l'écho de ce qui se joue au même moment dans le contexte social et politique de référence : d'un côté, le colon qui jouit, malgré son statut d'occupant, des mêmes droits que les habitants d'Israël et de l'autre le colonisé qui, malgré sa proximité géographique avec le premier, est soumis à une légalité différente. Eitan Felner, alors directeur exécutif de *B'Tselem* (Centre israélien d'information sur les droits humains dans les Territoires occupés) a bien résumé la situation qui prévalait au moment où Suleiman préparait son film :

En donnant aux colons les mêmes droits que ceux de ses citoyens, Israël a établi un système de ségrégation et de discrimination dans lequel deux populations vivant dans la même région sont régies par deux systèmes de lois différents. Les Palestiniens sont soumis à la loi militaire et jugés le plus souvent par des cours militaires ; mais des Israéliens qui commettent les mêmes délits sont passibles

président de la Knesset (1999-2003), dans une contribution où résonne la pensée de Césaire : « On circule vite et sans problème sur la nouvelle route qui longe Jérusalem du nord au sud, à 1 kilomètre seulement des barrages. Qui va se souvenir de ce que subit l'Arabe humilié et méprisé, obligé de se traîner sur des routes défoncées et interrompues par des barrage pendant des heures ? Une route pour l'occupant, une route pour l'occupé. Pour le sioniste, le temps est rapide, efficace et moderne. Pour l'Arabe "primitif", manœuvre sans permis en Israël, le temps est d'une lenteur éprouvante. [...] Parce que nous restons indifférents à la souffrance des femmes arabes retenues aux barrages routiers, nous n'entendons plus la plainte des femmes battues derrière la porte voisine de notre demeure, ni celle des mères célibataires luttant pour leur dignité. » (Burg, 2003 : 20). On se souviendra que dans son *Discours sur le colonialisme*, Aimé Césaire établissait déjà une relation directe entre la façon dont le colonisateur traite le colonisé et l'« ensauvagement » de la société dont le premier est issu : « [...] L'action coloniale, l'entreprise coloniale, la conquête coloniale, fondée sur le mépris de l'homme indigène et justifiée par ce mépris, tend inévitablement à modifier celui qui l'entreprend, que le colonisateur, qui, pour se donner bonne conscience, s'habitue à voir dans l'autre *la bête*, s'entraîne à le traiter en bête, tend objectivement à se transformer lui-même *en bête*. » (Césaire, 2004 : 21).

¹¹ Memmi avait relevé qu'en colonie la dévalorisation du colonisé allait de pair chez le colonisateur avec le désir sublimé de la suppression de celui-là, désir impossible à assouvir puisque la colonie ne tient que par l'exploitation permanente de l'opprimé. « Cette insupportable contradiction le remplit [le colonisateur] d'une fureur, d'une haine toujours prête à se déchaîner sur le colonisé, occasion innocente mais fatale de son drame. Et pas seulement s'il est un policier ou un spécialiste de l'autorité, dont les habitudes professionnelles trouvent en colonie des possibilités inespérées d'épanouissement. » (Memmi, 1985 : 86-87) Au même endroit, Memmi souligne encore l'importance du racisme en actes s'exerçant sur le colonisé au quotidien et confortant le colonisateur dans sa position. Le comportement de l'officier israélien au *checkpoint* correspond assez bien à ce type particulier de racisme trouvant sa justification dans la situation coloniale.

de la loi et des cours civiles israéliennes. Les colons juifs jouissent des mêmes droits que les juifs en Israël : totale liberté de mouvement, de parole et d'organisation, participation aux élections locales et nationales (israéliennes), sécurité sociale, système de santé, etc. Pour les Palestiniens vivant à quelques centaines de mètres des colonies, la liberté de mouvement est sérieusement limitée. Ils ne peuvent pas voter pour limiter les pouvoirs de l'armée d'occupation et ils ne jouissent pas de la sécurité sociale israélienne. En afrikaans, on appelait ce système l'apartheid. (Felner, 1999 : 11)¹²

Dans *Intervention divine* – la fiction ne diffère guère de ce point de vue de la réalité –, la pression exercée sur le colonisé est donc non seulement arbitraire mais également permanente et globale. Chez celui-ci, les tensions s'accumulent qu'il lui faudrait évacuer en s'en prenant au colonisateur, ajoutait Fanon au début des années 1960, cependant, à cause du contrôle incessant, de la disproportion entre les forces en présence, il est difficile pour l'opprimé d'exercer une pression similaire à l'encontre de son oppresseur : « La première chose que l'indigène apprend, c'est à rester à sa place, à ne pas dépasser les limites. C'est pourquoi les rêves de l'indigène sont des rêves musculaires, des rêves d'action, des rêves agressifs. » (Fanon, 2002 : 53). Or, on aura remarqué chez Suleiman l'importance justement de ces séquences oniriques, allégoriques comme je le signalais il y a peu, où le colonisé s'en prend au colonisateur et à ses symboles avec des mouvements vifs.¹³ Frustré, toutefois, de ne pouvoir répondre à la force par une force équivalente, le colonisé aura tendance à s'en prendre plus facilement à une figure familière :

¹² La question du statut juridique des Palestiniens de Cisjordanie est centrale, comme le relevait en 2005 un éditorial du quotidien *Yediot Aharonot* à propos d'une question posée à la Cour suprême d'Israël (les lois fondamentales de l'État israélien peuvent-elles s'appliquer dans les Territoires occupés ?) : « Une réponse négative signifie l'apartheid [...]. Une réponse positive implique l'égalité. Elle ouvre la porte à une multitude de recours constitutionnels de la part des Arabes. » (*apud* Bôle-Richard, 2006 : 4). Malgré des différences historiques importantes, l'évolution de la situation dans les Territoires occupés au début des années 2000 rappelle pour Leila Farsakh, chercheuse au Massachusetts Institute of Technology, le contexte sud-africain : « En institutionnalisant à la fois la séparation sociétale et l'intégration territoriale, les accords d'Oslo auront effectivement jeté les bases de la "bantoustanisation" des territoires occupés, transformés en réserves de population fragmentées, économiquement non viables et privées de toute souveraineté politique. » (Farsakh, 20003 : 22). Jimmy Carter, ancien président américain et prix Nobel de la paix en 2002, a également évoqué l'apartheid pour désigner le système mis en place dans les Territoires occupés (*Palestine : Peace not Apartheid*, 2006) avec la levée de boucliers que l'on imagine. (Leser, 2006 : 6). Desmond Tutu, ancien Archevêque de Cape Town, devait faire le même constat en 2002 (relevons la concordance avec la sortie d'*Intervention divine*): « I've been very deeply distressed in my visit to the Holy Land: it reminded me so much of what happened to us black people in South Africa. I have seen the humiliation of the Palestinians at checkpoints and roadblocks, suffering like us when young white police officer prevented us from moving about. » (Tutu, 2002).

¹³ Ainsi dans son film suivant, *Le temps qu'il reste*, le personnage d'Elia sautera-t-il à l'aide d'une perche par-dessus le mur de séparation construit par l'État d'Israël, dans une séquence tenant à la fois du rêve et du fantasme.

Cette agressivité sédimentée dans ses muscles, le colonisé va la manifester d'abord contre les siens. [...] Au niveau des individus, on assiste à une véritable négation du bon sens. Alors que le colon ou le policier peuvent, à longueur de journée, frapper le colonisé, l'insulter, le faire mettre à genoux, on verra le colonisé sortir son couteau au moindre regard hostile ou agressif d'un autre colonisé. Car la dernière ressource du colonisé est de défendre sa personnalité face à son congénère. (Fanon, 2002 : 53-55)

Avec Fanon nous disposons sans doute de la clef nous permettant de comprendre une des caractéristiques de la situation coloniale représentée par Suleiman, à savoir l'augmentation de la tension au sein de la société palestinienne. Le film revient régulièrement sur la violence verbale¹⁴ et physique, les disputes entre voisins, l'absence de solidarité et l'individualisme (e.g. l'anonyme jetant sa poubelle dans la propriété du voisin tous les matins et protestant lorsque celui-ci la lui renvoie). Une séquence me semble représentative de ce à quoi tend le film sur ce point. Il s'agit de l'un de ces plans-séquences propres au cinéma de Suleiman où l'essentiel se joue dans le mouvement des personnages à l'intérieur du cadre (30:04 – 31:38). Trois hommes anonymes pourvus de bâtons frappent sur quelque chose ou quelqu'un dont la vue nous est cachée par un mur en béton. À l'extérieur de la propriété, des voisins observent la scène sans intervenir. Un quatrième homme survient afin d'achever la victime de plusieurs coups de feu. La tension pour le récepteur atteint alors son acmé et il lui est légitime de penser qu'une telle débauche de moyens violents n'a d'autre but que de tuer un homme. Néanmoins, ici comme ailleurs dans la trilogie, Suleiman joue subtilement avec le savoir et les attentes du récepteur afin de susciter un fort effet de surprise puisqu'il ne s'agissait que d'abattre un serpent dont le corps est ensuite hâtivement brûlé. L'accumulation de la tension dont parlait Fanon trouve à s'illustrer dans cette séquence où la violence extrême se déploie dans l'entre-soi et à l'encontre d'un substitut guère menaçant. Toutefois, dans une cinématographie qui a fait de l'allusion et de la métaphore ses figures de référence, il semble évident que le serpent peut tout aussi bien renvoyer à un symbole biblique qu'à la présence de l'ennemi intérieur, c'est-à-dire le collaborateur, auquel il est fréquemment fait allusion.

Relativement encore à cette violence exercée par le Palestinien à l'encontre de son voisin, qu'il soit anonyme est d'ailleurs révélateur, la séquence clôturant le film gagne une profondeur symbolique essentielle. Elia et sa mère (la mère de Suleiman

¹⁴ Dans l'une des deux séquences d'introduction, par exemple, le père d'Elia se déplace en voiture dans Nazareth, insultant grossièrement ses voisins tout en les saluant. Il fait notamment référence à la collaboration de l'un d'entre eux avec l'occupant (03:03 – 04:40).

dans la réalité) sont assis côte à côte dans la cuisine face caméra et observent une cocotte-minute en train de siffler. L'injonction de la mère – « Cela suffit, arrête avec ça ! » – est significative et fait référence à la fois au film en train de se terminer effectivement et à cette description/représentation de l'accumulation de la violence entre voisins dans un contexte d'occupation coloniale.

La présence de la mère à la fin du film désigne encore une autre caractéristique tant d'*Intervention divine* que des deux autres films de la trilogie, à savoir la mise en scène de l'intime et l'articulation de celui-ci au collectif. En ce cas, Suleiman nous montre le père malade dans l'appartement de Nazareth – espace symbolique que l'on retrouve dans les trois films –, oisif, ne répondant pas au courrier officiel, accumulant les dettes, et, dans une moindre mesure, mais toujours à des moments essentiels, la mère. Certes, Suleiman filme l'occupation, met en scène ses conséquences sur la population, mais cela sans perdre de vue la tragédie intime se jouant sur la toile de fond de la tragédie collective. Sans doute est-ce également pour cela que ce cinéma-là tend autant à l'universel car ce qu'Elia éprouve silencieusement face à son père souffrant, les gestes qu'il pose par rapport à celui-ci, renvoient non pas à une manière spécifiquement palestinienne d'éprouver les aléas de l'existence mais à ce que tout être humain peut ressentir face au temps qui passe et aux micro-tragédies accompagnant la vie (cela sera justement, en partie, l'objet du dernier volet).

UN BIEN SYMBOLIQUE POSTCOLONIAL

On l'a compris le film est, entre autres déterminations, anticolonial, même si la violence de la part du pôle dominé y est sublimée dans des séquences fortement allégoriques, mais, et nous revenons au point de départ mieux armé cette fois, il le fait dans un contexte social de référence marqué par la permanence de la situation coloniale. Là où les écrivains, dramaturges et cinéastes issus des mondes africains et caraïbes créent dans un contexte politique postcolonial, Suleiman écrit et filme à partir d'un espace structuré par le colonial. L'exemple de son travail indique donc les précautions à prendre lorsque l'on aborde les productions culturelles dites postcoloniales. Parler du postcolonial au singulier en ce cas ne permet pas de rendre compte des rapports de pouvoir inégaux existant encore en plusieurs endroits de la planète.¹⁵ Je rejoins sur ce point les observations de Shohat au début des années 2000, au moment où Elia prépare *Intervention divine*, lorsqu'elle souligne les ambiguïtés d'une notion utilisée au singulier. Il est vrai que parler d'un seul monde

¹⁵ « Much of the difficulty of drawing a clearly postcolonial potential from Palestinian cinema lies in the ambivalent status of Palestine as a colonized nation, and indeed in the ambivalence of postcoloniality as a term. » (Ball, 2008: 25).

postcolonial tend à gommer les différences géopolitiques, les relations inégales de pouvoir instaurées par le néocolonialisme, les tensions et les luttes pour l'émancipation encore à l'œuvre (Shohat, 2000 : 130 et 132). L'ambiguïté existe également au niveau temporel : dira-t-on de l'œuvre de Mahmoud Darwich ou d'Elia Suleiman qu'elle tient de la production artistique postcoloniale alors que le contexte dans lequel elle s'inscrit est encore déterminé par la situation coloniale ou parlera-t-on à ce propos de production « pré-postcoloniale » (*ibidem* : 131) ? Si Shohat entend réservé l'usage du postcolonial sous forme d'adjectif accolé au substantif “théorie(s)” afin de désigner le travail de ceux qui, dans le sillage de Césaire, Fanon et de Memmi, ont permis à la fois de penser le colonialisme et le néocolonialisme ainsi que les relations inégales de pouvoir induites par ces phénomènes, il n'est sans doute pas erroné de parler, pour désigner la cinématographie de Suleiman, de pratique artistique proche de ce que l'on désigne généralement par le recours à l'adjectif postcolonial (e.g. mise en scène de la frontière, refus de la linéarité et de l'illusion, esthétique de la reprise et de la répétition)¹⁶ mais dans un contexte social et politique dominé et, en partie, déterminé, par l'espace et le temps colonial, ce qui explique le côté engagé du film (mise en scène de la lutte pour l'émancipation, féminisation de la lutte contre l'opresseur).¹⁷ La trilogie de Suleiman fait bien sens relativement à un contexte où coexistent deux rapports antinomiques au temps et à l'espace ainsi que le relève Massad : « Whereas after May 1948 Ashkenazic Jews would view themselves as living in a postcolonial space and era, Palestinians would view themselves as still living in a colonized space and in a colonial era. [...] How can all these people inhabit a colonial/postcolonial space in a world that declares itself living in a postcolonial time? » (Massad, 2000: 312-313). Il faut donc appréhender le statut esthétique postcolonial d'*Intervention divine* sans perdre de vue l'espace et le temps colonial où le film s'insère si l'on veut rendre compte des enjeux et des significations de la trilogie.

CONCLUSION

¹⁶ Au terme de son analyse de la trilogie, Rastegar voit également dans celle-ci les effets d'une esthétique postcoloniale c'est-à-dire un cinéma « that is individuated, aesthetically challenging, yet rooted in some way in the soil of colonial and postcolonial experiences. » (Rastegar, 2015 : 107).

¹⁷ Dans une entrevue éclairante accordée aux *Inrockuptibles* en 2002, Suleiman refusait d'apparaître comme représentant de la cause palestinienne au nom, entre autres, de l'esthétique particulière de ses films : « Je ne suis le représentant de personne, et surtout pas des Palestiniens. Car sinon ce serait nier leur diversité. On ne peut restreindre la polysémie du peuple palestinien à un seul individu ou une seule classe ou un seul courant politique. [...] Mon fardeau de cinéaste, c'est travailler aussi dur que possible pour multiplier les couches de sens et de lectures d'une image, de créer autant que possible un espace poétique qui tend vers l'abstraction et qui échappe aux définitions. J'essaie de créer les plans les plus ouverts possible. Je ne dis pas que je réussis, mais je tends mon cinéma vers cet horizon et, ce faisant, les possibilités d'être catalogué comme représentant d'un peuple sont réduites au minimum. » (Kaganski, 2002).

Le côté engagé d'*Intervention divine* s'explique en partie par le contexte dans lequel il a été écrit et filmé, d'une part celui d'une lutte inscrite dans l'histoire et à travers laquelle s'est forgé et sédimenté le sentiment national palestinien et, d'autre part, le contexte plus immédiat de la seconde Intifada. En effet, le film signifie à la fois, dans chaque séquence, l'évidence de la Palestine en tant qu'espace national – un espace marqué par la discontinuité, l'hétérogène, l'hybride, la tension¹⁸ – ainsi que la résistance propre à cet espace sous domination coloniale. De ce point de vue, le film de Suleiman s'assume non comme porte-parole d'une cause, mais comme un bien symbolique participant de manière critique, à l'instar de l'historiographie palestinienne,¹⁹ à l'affermissement de la conscience nationale. Représenter la Palestine et ses habitants renvoie encore à une manière d'engagement face à un État israélien qui a fait de l'oblitération du signe Palestine et de ses traces un objectif politique.²⁰ En recourant au cinéma de l'allusion, le réalisateur de Nazareth refuse, nous l'avons vu, la lisibilité immédiate afin d'obliger le récepteur non seulement à garder une distance critique mais également à participer activement à la construction des significations du film. Sans doute fallait-il une esthétique ressortissant au fragmentaire, au retour et à la reprise afin de rendre compte d'une identité elle-même multiple, diasporique, hétérogène, *déjà-là* et toujours en construction. Il reste à ajouter qu'en étudiant de la sorte la fiction palestinienne contemporaine, de Michel Khleifi à Elia Suleiman en passant par Hany Abou-Assad, il devient possible de voir dans l'objet filmique bien plus qu'un simple reflet de cette identité-là. En proposant des récits alternatifs au grand récit nationaliste, il en devient à la fois le réceptacle et le producteur ; en d'autres mots, l'objet filmique en relaie les termes, mais par son pouvoir d'amplification, il contribue également à leur reproduction sociale. De là l'intérêt renouvelé du monde académique pour ce genre de biens culturels et symboliques,

18 « In this film, Palestine is unrecognizable in more than one sense, however. Gone are the authentic ideals of traditional nationalism. In their place, a series of vignettes portray the alternately absurd, blackly comic, and tragic elements of life in the West Bank, conjuring Palestine's traumatized identity in its very structure. Central to this innovative vision of nationhood is an active contestation of patriarchal power and a playful recasting of gender roles. » (Ball, 2008 : 2)

19 « Idéologique, militante, révolutionnaire, l'histoire de la Palestine l'est forcément, et l'on est loin du débat historiographique mené par les nouveaux historiens israélins remettant en cause les mythes fondateurs de leur État ; les préoccupations actuelles des historiens palestiniens sont de l'ordre de la constitution de traces, de l'édification d'une conscience historique et de la consolidation d'une identité nationale. » (Sfeir-Khayat, 2005 : 52).

20 Le paysage et les corps l'habitant acquièrent ici une connotation politique évidente. Newman a raison de parler de sémantique à propos d'un espace où tout signifie en fonction des intentions d'un État qui n'occupe pas mais récupère et libère, qui efface le substrat palestinien pour renommer villes et villages avec des noms hébreux. Le paysage devient de la sorte exclusivement israélien, l'identité nationale des Palestiniens étant à la fois ignorée et déniée. « Within the realm of national identity, the landscape of the 'Other' simply does not exist. The obliteration of the previous Arab-Palestinian landscape that existed in Israel prior to the refugee outflow in 1948-1949 was part of the process through which the landscape underwent a transition of identity. » (Newman, 2001: 241). De là, l'importance, comme l'ont souligné Newman (2001) et Massad (2000), du travail des géographes, des historiens et des archéologues mis à contribution dans un but déterminé : il s'agit pour le pouvoir politique de "prouver" que le paysage appartient bien à la communauté dominante.

comme l'ont souligné Dina Matar et Zahera Harb dans un ouvrage récent.²¹ Cela dans un contexte où la fiction, comme le documentaire d'ailleurs, tend à remplir, ce qui est une manière de compensation, les absences et les vides provoqués par l'occupation coloniale.²²

FABRICE SCHURMANS

Né à Liège (Belgique). Chercheur au Centre d'Études Sociales de l'Université de Coimbra (Portugal). Titulaire d'un Doctorat en Études Postcoloniales, il mène des recherches sur les littératures francophones et les questions théoriques postcoloniales. Il est l'auteur de deux livres, d'articles et de critiques de cinéma.

Contact : fschurmans@yahoo.fr

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Abu-Remaileh, Refqa (2008), "Palestinian anti-narratives in the films of Elia Suleiman", *Arab Media & Society*, May, 5. Consulté le 26.03.2014 sur <http://www.arabmediasociety.com/?article=670>.
- Abu-Remaileh, Refqa (2013), "Narratives in conflict: Emile Habibi's *al-Waqā'i al-Ghariba* and Elia Suleiman's *Divine Intervention*", in Dina Matar; Zahera Harb (eds.), *Narrating Conflict in the Middle East. Discourse, Image and Communications Practices in Lebanon and Palestine*. London & New York: I.B. Tauris, 85-110.
- Balandier, Georges (2001), "La situation coloniale: approche théorique", *Cahiers internationaux de sociologie*, CX, 9-29 [ed. orig.:1951].
- Balibar, Etienne (2004), "Universalité de la cause palestinienne", *Le Monde diplomatique*, mai, p. 26-27.
- Ball, Anna (2008), "Between a Postcolonial Nation and Fantasies of the Feminine: The Contested Visions of Palestinian Cinema", *Camera Obscura*, 23(3-69), 1-33.
- Bôle-Richard, Michel (2006), "Les Palestiniens pourront demander des dommages à l'État israélien", *Le Monde*, 15 décembre, p. 4.
- Burg, Avraham (2003), "La révolution sioniste est morte", *Le Monde*, 11 septembre, p. 1 et 20.
- Césaire, Aimé (2004), *Discours sur le colonialisme*. Paris : Présence Africaine [ed. orig.: 1955].
- Fanon, Frantz (2002), *Les Damnés de la terre*. Paris : La Découverte [ed. orig.: 1961].

²¹ Elles relèvent un changement important dans l'approche académique du cinéma, à savoir que les chercheurs « began to rethink questions of power and knowledge at different levels of societal interactions, placing an increased emphasis on popular cultures as providing significant alternative 'political' and 'cultural' narratives. » (Matar et Harb, 2013: 5).

²² « With the suppression of Palestinian/Arab identity in most aspects of daily life, narratives and images – even if silent such as in Suleiman's films – became a place of refuge and an alternative venue for expression. » (Abu-Remaileh, 2013: 86-87).

- Farsakh, Leila (2003), "De l'Afrique du Sud à la Palestine", *Le Monde diplomatique*, novembre, p. 22-23.
- Felner, Eitan (1999), "Maale Adumin, colonie symbole en Cisjordanie", *Le Monde diplomatique*, novembre, p. 11.
- Gertz, Nurith, Khleifi, George (2008), *Palestinian Cinema. Landscape, Trauma and Memory*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Gresh, Alain (2001), *Israël, Palestine. Vérités sur un conflit*. Paris: Fayard.
- Gresh, Alain (2002), "Le rêve brisé par Charles Enderlin. Le 'véritable visage' de M. Ehoud Barak", *Le Monde diplomatique*, juillet, p. 20.
- Human Rights Watch (2005), *Promoting Impunity: the Israeli Military's Failure to Investigate Wrongdoing*, June, 17(7). Consulté le 28.02.2014 sur <http://www.hrw.org/reports/2005/06/21/promoting-impunity-0>.
- Kaganski, Serge (2002), "Elia Suleiman – *Intervention divine*", *Les Inrockuptibles*, octobre. Consulté le 21.02.2014 sur <https://www.lesinrocks.com/2002/10/02/cinema/actualite-cinema/elia-suleiman-intervention-divine-11113626/>.
- Leser, Eric (2006), "L'ancien président Jimmy Carter accuse Israël de pratiquer l'apartheid", *Le Monde*, mardi 12 décembre, p. 6.
- Massad, Joseph (2000), "The 'Post-colonial' Colony: Time, Space, and Bodies in Palestine/Israel", in Fawzia Afzal-Khan; Kalpana Seshadri-Crooks (eds.), *The Pre-occupation of Postcolonial Studies*. Durham & London: Duke University Press, 311-346.
- Matar, Dina; Harb, Zahera (eds.) (2013), *Narrating Conflict in the Middle East. Discourse, Image and Communications Practices in Lebanon and Palestine*. London & New York: I.B. Tauris.
- Memmi, Albert (1985), *Portrait du colonisé, portrait du colonisateur*. Paris: Gallimard, coll. Folio [ed. Orig.: 1957].
- Newman, David (2001), "From National to Post-national Territorial Identities in Israel-Palestine", *GeoJournal*, 53, 235-246.
- Rastegar, Kamran (2015), *Surviving Images: Cinema, War and Cultural Memory in the Middle East*. New York: Oxford University Press.
- Sfeir-Khayat, Jihane (2005), "Historiographie palestinienne. La construction d'une identité nationale", *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 1, 35-52.
- Shohat, Ella (2000), "Notes on the 'Post-Colonial'", in Fawzia Afzal-Khan; Kalpana Seshadri-Crooks (eds.), *The Pre-occupation of Postcolonial Studies*. Durham & London: Duke University Press, 126-139.
- Tutu, Desmond (2002), "Apartheid in the Holy Land", *The Guardian*, 29 avril. Consulté le 28.02.2014, sur <http://www.theguardian.com/world/2002/apr/29/comment>.

PRIVATE WOMEN, PUBLIC MEN: REFLECTIVE JUDGMENT AND AUTONOMY IN *THE LEMON TREE*

LEAH SOROKO

UNIVERSITY OF TORONTO, CANADA

Abstract: Conceptual categories such as the private and public help us make sense of the world around us. However, like any categories, be it sociological or critical, social taxonomies carry with them a certain risk. They have the potential to mar our understanding of social and political reality. In this paper, I would like to rethink some features conventionally associated with the public/private distinction. Faithful to the paradigm of reflective judgment, which looks at the particular and tries to evaluate how it informs universal concepts, my point of departure is the film *The Lemon Tree*; a film that raises questions about the limitations of socially constructed and self-imposed categories, and invites the audience to rethink conventional views. I interpret the film relying on several conceptual categories that Hannah Arendt developed in the course of her writing: the actor/spectator distinction, the labor/work/action categories, and her discussion of loneliness.

Keywords: gender, reflective judgment, autonomy, private/public, Arendt.

MULHERES PRIVADAS, HOMENS PÚBLICOS: JUÍZO REFLEXIVO E AUTONOMIA EM *THE LEMON TREE*

Resumo: Categorias conceituais como o privado e o público ajudam-nos a compreender o mundo que nos rodeia. No entanto, como quaisquer outras categorias, sejam sociológicas ou críticas, as taxonomias sociais acarretam algum risco. Têm a capacidade de desfigurar a nossa compreensão da realidade política e social. No presente artigo, gostaria de repensar algumas características que convencionalmente se associam à distinção público/privado. Fiel ao paradigma do juízo reflexivo, que observa o particular e procura avaliar de que modo este configura conceitos universais, o meu ponto de partida é o filme *The Lemon Tree*; um filme que levanta questões sobre as limitações de categorias construídas e autoimpostas, convidando a audiência a repensar pontos de vista convencionais. Procedo a uma interpretação do filme com base em várias categorias conceituais desenvolvidas por Hannah Arendt no decurso da sua escrita: a distinção ator/espetador, as categorias trabalho/obra/ação e a sua discussão sobre a solidão.

Palavras-chave: género, juízo reflexivo, autonomia, privado/público, Arendt.

A Human being must be able to pull himself together to form a judgment otherwise he turns into what we Viennese call a guten Potschen [doormat] (Freud, 1961: 74)

You see, I know that it's difficult to think well about 'certainty', 'probability', 'perception', etc. But it is, if possible, still more difficult to think, or try to think, really honestly about your life and other people's lives. And the trouble is that thinking about these things is *not thrilling*, but often downright nasty. And when it's nasty then it's *most important*.
(Wittgenstein *in* Norman, 1962: 35)

The distinction between the private and the public has been central to feminist theory and critique. As Carole Pateman noted,

the dichotomy between the private and the public is central to almost two centuries of feminist writing and political struggle; it is ultimately what the feminist movement is about. (Pateman, 1983: 281)¹

Conceptual categories such as the private/public help us make sense of the world around us. They enable us to function efficiently and make quick judgments as social agents. They also importantly—and this has been the task taken up by feminist theory—need to be problematized and turned into objects of critical reflection. But like any categories, be it sociological or critical, social taxonomies carry a certain risk. They have the potential to mar our understanding of social and political reality by acting as easy shortcuts that obviate the need to think independently and form autonomous judgments. The authority of conceptual categories, often masked as truths, can potentially be countered by reflective judgment.

In this paper, I would like to rethink some features conventionally associated with the public/private distinction. Faithful to the paradigm of reflective judgment, which looks at the particular and tries to evaluate how it informs universal concepts, my point of departure is the film *The Lemon Tree*; a film that raises questions about the limitations of socially constructed and self-imposed categories, and invites the audience to rethink conventional views.

In order to do so, I interpret the film relying on several conceptual categories that Hannah Arendt developed in the course of her writing. It might appear strange, if not

¹ Similarly Susan Okin argued: "The private is public"; "The personal is political is the central message of the feminist critiques of the public/domestic dichotomy" (Okin, 1989: 124). There is a vast literature on the subject. See Mackinnon, 1989; Elshtain, 1981; Gavison, 1992; Scott and Keats, 2006.

downright non-sensical to rely on Arendt's theory for critical exploration of gender issues in general and feminist theory in particular. To be sure, Arendt was not a feminist thinker, and there are very few references in her opus of writing that pertain explicitly to "the woman question". And yet, I would argue that some of the theoretical notions she developed are disclosive in that they help to reveal certain elements of women's experiences that are otherwise swept too easily under existing distinctions.

More specifically, I would like to reconsider the experience of the women and men in *The Lemon Tree* along three themes that Arendt developed: the actor/spectator distinction, the labor/work/action categories, and her discussion of loneliness. As a work of art, *The Lemon Tree* offers us the opportunity to consider the practice of judgment on several levels: at the level of the film plot, some characters (but not all) engage in reflective judgment and think, as Wittgenstein noted 'really honestly about their life' with life-transforming consequences. On a second level, we the audience are invited to question conventional social categories.

I begin this paper by outlining the basic plot of the film, and the ways its main characters appear at first sight to conform to conventional gender stereotypes. I then move to outline briefly the basic idea of reflective judgment and Arendt's particular take on it. I then develop briefly three conceptual dimensions of her thought, which I think are useful for illuminating the plot of the film.

1. THE PLOT OF THE FILM

Before outlining the plot of the *Lemon Tree* I would like to say a few words about the very notion of subjecting a film to critical analysis. Films are texts; they weave narratives and invite us the audience to form judgment. They provide "unique insight into our understanding of the relationship between law, society and culture." (Kamir, 2000a: 39). As Kamir goes on to explain:

Films go beyond contributing cinematic-theoretical input and conduct their own cinematic socio-cultural "judging acts". Engaging in socio cultural dialogue with legal discourse, a film's underlying structure may evoke its viewer's unconscious, intuitive familiarity with legal notions and conventions, and, relying on "legal intuition" thus evoked, the film may manipulate it and engage the viewer in its own implicit judging process. Such cinematic proceedings are distinct from fictional legal proceedings portrayed on-screen. Judgment by film may use a film's characters, plot, imagery and structure to represent more general social issues and may result in very real influence on the world-view of audiences, who are also society's jurors, judges and "reasonable people". In the "law and film"

relationship, film may therefore play far more active theoretical as well as “socio-cultural judging” roles than portraying legal issues and courtroom drama, or supplying plots for legal analysis. This cinematic activism may go unnoticed and thus escape awareness. (2000a: 40)²

It is precisely this socio-cultural “judging act” that *The Lemon Tree* invites us to participate in that I wish to make explicit.

The film *The Lemon Tree* (directed by the Israeli director Eran Riklis, 2009) is a parable; it contains a limited number of characters and events. The catalyst of the story, a lemon grove – unlike the olive tree, with its deep cultural, religious and emotional resonance – serves as a blank canvas against which the internal emotional, political and legal machinations become crystalized. Parables are meant to distill essential elements for didactic purposes. The *Lemon Tree* tells a simple story, but in the course of the story it also thematizes and problematizes commonly used binary social distinctions.

Salma Zidane (played by Hiam Abbass), a Palestinian widower, lives in the West Bank in a small, dilapidated house. Salma’s children are grown up and live on their own. She is lonely, with only the stern gaze of her deceased husband looking out from a photo to keep her company at home. Her *lifeworld* is circumscribed to her small house and the lemon tree grove that envelops the house. Her daily social interaction is largely limited to the elderly farmer who helps her tend to the grove.

Salma’s house and grove are situated right next to the border with Israel. One day the Israeli defense minister, Israel Navon and his wife Mira (played by Rona Lipaz-Michael), move into a nice villa on the other side of the border. The Israeli security services are worried that terrorists might use the lemon grove as a hiding place from which to launch an attack on the minister’s house. Within days Salma is informed that her grove is to be cut down as a precautionary measure.

Salma decides to leave the familiar safe confines of her circumscribed life and appeals the decision in a local military court. The grove is an essential part of her identity; she has inherited it from her father. It represents for her the very point of her life, in the absence of meaningful existence in the present and future (she has no husband or children to tend to). To represent her in the legal battle, Salma enlists the help of an attorney who petitions the decision on her behalf. The local military court decides against Salma’s petition, and so she resolves to appeal the local military

² There is substantial literature on the subject of films as text, and more particularly films as object of socio-legal analysis. See for example Denvier, 1996; Hollinger, 1998; Kamir 2005; Kamir, 2000b; Machura and Robson, 2001, and Sarat and Kearns, 1999.

commander's decision to the Israeli Supreme Court in Jerusalem. In the interim a love affair develops between the widowed middle-aged Salma and the single, younger attorney.

On the other side of the fence, Mira mirrors Salma's existence, albeit in much more refined and modernized circumstances. She is a professional modern woman (possibly an interior designer), with a wide set of acquaintances and commitments. As the wife of an important cabinet minister she is in charge of domestic and entertaining functions. Like Salma, Mira also strikes us as lonely; her (adopted) daughter is away at university and her husband is absent physically and emotionally.

Although they literally live next to each other, Mira and Salma rarely meet in person. There is the physical fence that separates them. In obvious and superficial ways Mira and Salma are worlds apart. Salma is a nobody; a middle-aged widower living in poverty in a traditional society where codes of honor have powerful presence, guiding her behavior and acceptance by her community. She has no reason to expect the possibility of new beginnings in her future. The way she lives, one might say exists, is unlikely to change now that she has been discharged from her duties as wife and mother. The only place where she can still leave a mark on the world is her lemon grove. Mira on the other hand is a modern self-assured, accomplished, educated, articulate and stylish woman. She has a career, a circle of friends, life's comforts and social recognition. And yet she too strikes us as lonely, cloistered in her house, surrounded by her constantly vigilant bodyguards.

Mira and Salma occasionally peer at each other curiously from over the fence, which grows taller and wider as time goes by (the film is set around the time when the dividing wall was being built by the Israeli government). Mira feels the injustice involved in the arbitrary decision to cut down Salma's lemon grove but chooses initially to side with her husband, and remains silent on the matter. Increasingly indignant about the way in which Salma is being treated, Mira discusses her critical views frankly with a journalist, who publishes the story in one of Israel's leading newspapers. Overnight, the story becomes a news sensation. Salma's grove has turned into a *cause celebre*, a modern version of the battle of David v. Goliath, attracting visitors and interest from all over the world. Salma is the Palestinian woman who has taken the Israeli Defense Minister to court. The case has become a test case. It has become exemplary.

The Israeli Supreme Court - sitting as a high Court of Justice - hears Salma's case; it brings down a verdict based on proportionality. The lemon grove is to be cut down but only half way down the tree, so as not to conceal potential terrorists. The decision legally constitutes a precedent. Ziad the lawyer frames it in front of the media as a victory for the Palestinian people. But for Salma, this decision misses the point. Her

battle was for recognition, not merely for the preservation of her private property. Still, Mira has seen her, in the profound sense that Mira understands Salma, her reason, courage and the justice of her claim. In the aftermath of this unsatisfying judicial resolution, the ties that sustained the personal relations between the main characters dissolve. Salma, who ignored the stern warning from the head of her village that the impropriety of the romantic liaison with the attorney must end, remains alone. The young attorney, who clearly harbors true feelings for Salma, marries the daughter of a powerful man. Mira leaves her husband, and the minister is left alone staring at a huge concrete wall that now separates between his house and the half-cut lemon tree grove. The dividing wall has brought him security but no internal understanding and no political resolution.

2. COMMON CONCEPTIONS

In order to uncover the subtle underlying, even subversive, elements that lie in the act of judgment, let me lay out the way in which the film and its gender representations appear at first blush to align with conventional classification of gender identities. Most saliently, the private/public distinction appears to offer a usefully conceptual tool for making sense of the characters.

The two female characters, Salma and Mira, fulfill classic feminine roles; they are first and foremost wives. Salma, although strictly speaking a widow, is a wife even 10 years after her husband has passed away for he is a constant presence in her life; her honor is still tied to his memory as the head of her village reminds her (Bourdieu, 1986). Mira, although a professional woman, is primarily the wife of an important cabinet minister. She dutifully performs the various activities and engagements expected of a woman in her station: she decorates her new home tastefully, hosts gatherings for military wives, and plans celebrations in honor of her important husband. Salma and Mira are devoted mothers to grown-up children who have fled the nest and have their own families and preoccupations. Mira is incomplete in that respect. She had a miscarriage and her single child is adopted. Mira confesses she had wanted to adopt more children but her husband refused.

On the other side of the divide, the two male characters are paragons of male public activity. Israel Navon is a self-assured man who knows himself to be important. His business is the business of keeping a country safe. He is also a witty and shrewd politician, trying to curry favour with various members of his political alliance. Ziad, the Palestinian lawyer, is a man in the making. He has completed his legal education in Russia, where he had a daughter out of wedlock with a local woman (as a man, the rules of honor and sexual propriety do not apply to him as they do to Salma). Salma's

legal battle turns out to be a career defining moment for him. Emotionally, he hasn't been hardened yet; he is genuinely touched by her courage and beauty. But by the end of the film he does what he is expected to do; he marries advantageously to promote himself.

The two men are interested in power, the women in self-fulfillment within their homes. The domestic (the lemon grove, Mira's pottering around her big, stylish but empty house) are clearly juxtaposed to the high politics that is the purview of the men. In a poignant scene Salma ventures gingerly into a men's club. She has come seeking help from the head of her village to translate a letter from the Israeli occupying forces. The letter informs her that due to the immediate and present danger posed by the lemon grove to the Defense Minister's house, the grove will be cut down with immediate effect. She is visibly crestfallen, but even at this moment she is not taken seriously; aware of her visible distress, the head of the village is reproachful and reminds her of the real hardship that the Palestinian people have to endure. Her problem, he implies, is trifle in comparison. Even her son fails to understand the depth of her distress. It is just an old lemon grove, "not worth the effort since dad died".

One could say that the four characters are almost clichés in that they represent so clearly and, it appears unambiguously, what in feminist theory has come to be identified as the public/private dichotomy.

3. REFLECTIVE JUDGMENT IN THE THOUGHT OF HANNAH ARENDT

Before subjecting the categories of private and public as they apply to gender roles in *The Lemon Tree* to reflective judgment, it would be useful to explain briefly what reflective judgment is. The idea of reflective judgment was first articulated and defined by Immanuel Kant in the *Third Critique*. In contradistinction to determinate judgment, where a principle exists *a priori* and is applied to a given case like an algorithm, in reflective judgment we first encounter the particular and try to determine under which principle or universal it falls (Kant, 2000; Arendt, 1982; Beiner, 1983; Ferrara, 1999 and 2008).

Kant himself did not believe that the practice of reflective judgment applies to politics (or legality, as he called it). In his view, legality was subject to determinate judgment. In her *Lectures on Kant*, Arendt developed the notion of reflective judgment as the paradigmatic political practice. As she famously put it, Kant's *Third Critique* "contains perhaps the greatest and most original aspect of Kant's political philosophy." (Arendt, 1961: 219).

The basic premise in the paradigm of reflective judgment is that politics is essentially complex and cannot be reduced to easy or clear-cut solutions. Contrary to

determinate judgment, principles for determining the right course of political action are not given in advance. In contrast to determinant judgment, reflective judgment stresses the inescapable need to articulate general principles from particular situations. The validity of reflective judgments is determined intersubjectively, by a public (imagined or real) that is wooed into agreement through free deliberation, and persuasion (Mihai, 2013: 209). When we judge, we interpret ourselves, our historical and identities, and our social relationships. The validity of reflective judgment depends on inclusiveness; on taking into consideration the positions of as many individuals as possible. It is only by listening to opinions offered by others, and submitting them to evaluation that political action can be exercised. Judgments, it is important to note, are not private opinions, nor are they absolute truths. Rather, “it is a mode of thinking which is capable of dealing with the particular in its particularity but which nevertheless makes the claim to communal validity” (Bernstein, 1986: 239).

Arendt defined politics as “self-disclosure in the space of appearances” (Beiner, 1983: 110) where “debate constitutes the very essence of political life” (Arendt, 1961: 241). Like art, politics is the realm of appearance and performance; a shared spectacle that elicits the spectators’ judgments (*ibidem*: 153). For Arendt, “the capacity to judge is a specifically political ability insofar as it enables individuals to orient themselves in the public realm and to judge the phenomena that are disclosed within it from a standpoint that is relatively detached and impartial” (D’Entreves, 2000: 250). “Judging,” Arendt wrote, “is the one, if not the most, important activity in which this sharing-the-world-with-others comes to pass” (1961: 221).

By engaging our moral sensibilities, and political imagination, exemplary figures can help enlarge its perspective: “examples orient us in our appraisal of the meaning of the action not as a schemata, but as well-formed works of art do: namely as outstanding instances of congruency capable of educating our discernment by way of exposing us to selective instances of the feeling of the furtherance of our life.” (Ferrara, 2008: 61). As a work of art, *The Lemon Tree* gives us the opportunity to consider the potent political notion of reflective judgment. In the next three sections I consider how our understanding of the public/private and its relation to gender identity and autonomy can be advanced by the practice of reflective judgment.

3.1. ACTOR/SPECTATOR

Judgment can be both retrospective and prospective. Its temporality can be articulated in two different directions. We think of judgment as a culmination of a process (for example, a legal process). In this sense it is the final say, verdict on a matter. But judgment also has an opposing directionality: judging (for example, moral judgment) is

something we do when we need to determine a course of action, or a practical problem. This tension between judgment as retrospective and prospective raises the tension between the agent as a spectator and the agent as a participant (Benhabib, 1988: 31). Arendt was fully aware of the potential tension,

One judges always as a member of a community, guided by one's community sense, one's *sensus communis*. But in the last analysis, one is a member of a world community by the sheer fact of being human: this is one's "cosmopolitan existence". When one judges and when one acts in political matters, one is supposed to take one's bearings from the idea, not the actuality, of being a world citizen and therefore, also a *Weltbetrachter*, a world spectator. (Arendt, 1982: 75-76)

The actor and the spectator are not inherently disconnected, separate roles, undertaken by different people. Each person inhabits, or rather, ought to inhabit both roles. As judges we are both actors and spectators, taking our cues not only from our own political community but also from the regulative *idea* of a universal humanity. The following passage from the *Life of the Mind* provides further clues to the role of humanity as a guide to universal norms:

It is by virtue of this idea of mankind, present in every single man, that men are human, and that he can be called civilized or humane to the extent that this idea becomes the principle of their actions as well as their judgments. It is at this point that the actor and the spectator become united; the maxim of the actor and the maxim, the "standard" according to which the spectator judges the spectacle of the world become one. (Arendt, 1978: 271)

How can the individual play both roles? It might look something like this: action requires a background (hi)story that has shaped contemporary social institutions, normative evaluative stances, and political arrangements. One way to escape from the sway of these precepts (which are handed down by various means of inculcated public memory, indoctrinated symbols, national education and myth building practices) as Arendt tells us is by appealing to a universal standard of spectatorship. It is easy to see that taking on such a role involves a tall order on the part of the individual. It would require, to begin with, recognizing as problematic conventional practices that through their repetitive hegemonic status have become transparent. Secondly, the individual would need to imagine and identify an alternative point of view from which to criticize

these parochial practices. Finally, the individual would find herself at a decisive juncture where she would need to decide how to act on her judgment. This may be a particularly painful decision when there is a contradiction between the communal practice and the universal standpoint.

In line with our conventional views of private and public as articulated in the previous section, the characters of *The Lemon Tree* present fascinating examples of spectators (the women) and actors (the men). In *The Lemon Tree* the men are actors, active agents in the public sphere, dictating their own actions and the ones of their subordinate women. (Even Salma's dead husband contrives to police her behavior from beyond the grave: figuratively through his photograph that looks on her continuously and literally through the codes of honor and propriety she is held to as his widow). The women appear initially to be passive spectators. Literally, Mira and Salma observe each other and the unfolding of the events. The active men, particularly Israel Navon the defense minister, are so busy enacting their gendered prescribed roles that they neglect to observe and see the human tragedy that unfolds quite literally in front of him. It is the watchful Salma and Mira, initially portrayed as silent figures (both characters saying very little and always somewhat tentatively), that display inner courage and find a balance between their role as spectator and their moral duty as actors, through the medium of judgment.

Making the move from spectator to actor is by no means a trivial shift. Finding a balance between spectator and actor requires, as Arendt implied, a painful and sometimes tragic choice. Both Salma and Mira refuse to conform to the script provided to them by their community in general and the men in their lives in particular. Salma decides to open a legal battle to save her grove, which is the source of her identity. She is fighting for recognition as a valued human being, and in so doing goes entirely against the expectations of her community. Mira insists on the right to have her own voice. She chooses to express her solidarity and commitment to justice, even though her public endorsement of Salma's fight directly undermines her husband and the defensive-alarmist stance of the security forces. Salma and Mira choose consciously to "go public". They have quite literally left the confines of their private lives where they were silent passive spectators and chose to act.

The men on the other hand, are so engrossed in their actions, that they have no time for reflection, imagination and recognizing the existence of alternative points of view. The film is peppered with references to this form of thoughtlessness. In one scene Mira tells her husband that since he is the Defense minister it is within his power to revoke the order to cut down the grove. His reply is bureaucratic; she cannot really expect him to go against the advice of the secret service. Mira's reply is important:

"there must be another solution." She, unlike him, is trying to imagine a different reality. Israel's reply is equally telling; "for the past three thousand years we've been seeking a different solution". Resigned, Mira replies, "do what you think is right. Just continue to avoid reality as you always do". In another scene Navon speaks to a reporter. He admits that personally he sees no need to cut the trees. He quotes his father as saying: "the Jews will be able to sleep safely only when the Palestinians will have hope. But In any event" concludes Israel, "the trees must go".

In a scene when Mira quietly crosses the fence and is about to knock on Salma's door, she is stopped by one of her bodyguards. He makes clear she is not allowed to be there since it is against the rules. Mira asks him if he has ever thought about the rules. He replies, "it is not my role to think" Mira replies, "it is a good idea to do so occasionally".

The ability to observe, which is perhaps more typical of those who are sidelined or marginalized from the public sphere and high politics, can then be understood as a potential strength of women who habitually inhabit the private sphere. It is their unique position that provides them with a better vantage point (Arendt would call it disinterestedness) to better recognize recurring patterns of political engagements that lead only to iteration and despair, and attempt to imagine alternative possibilities. This relationship between spectatorship and action, between private and the public, leads me to another central conceptual distinction in Arendt's thought, which has interesting interpretive implications for us.

3.2. LABOR, WORK AND ACTION

In *The Human Condition* Arendt famously distinguishes between three realms of human activity: labor, work and action. Labor is a manual activity that corresponds to the biological necessity of human existence. It is never ending, creates nothing of permanence, its efforts are quickly consumed and it must be perpetually renewed in order to sustain life (Arendt, 1958a: 7, 81). In this respect, humans are closest to the animals and so are least human. Because labor is dictated by necessity, the human laborer is the equivalent of a slave, in that he is unfree (*ibidem*, 84).

Unlike labor, work is "that activity which corresponds to the unnaturalness of human existence, which is not embedded in, and whose mortality is not compensated by, the species' life cycle" (*ibidem*, 7). Work creates a world that is distinct from nature. The human in this mode of activity is a *homo faber*; he creates walls (physical and cultural), which divide the human realm from that of nature and provides a stable context (a "common world) of spaces and institutions within which human life can unfold (Yar, 2000: 5). Representatives of this activity are the builder, the architect, the

artist and the legislator who create the public world. While work is not the activity of politics as Arendt defines it, its fabrications are the precondition for the existence of a political community.

Work, while higher in the hierarchy of the *vita activa* is not freed from necessity, because of its instrumental character. Human freedom can only be found, according to Arendt in the activity of action. Freedom is not an inner, private phenomenon. Rather, it is active, worldly and public. As she puts it: “we first become aware of freedom or its opposite in our intercourse with others, not in the intercourse with ourselves.” (Arendt, 1961: 148).

Arendt’s distinctions, presented here in extremely abridged terms, are significant because they overlap – albeit imperfectly – with the private/public distinction. Obviously, the women in the film are preoccupied with labor, with the tedious and unrewarding tasks of tending to the necessities of life. The men in this film on the other hand, are exemplars of the *homo faber*. Poignantly, the most lasting physical legacy of work portrayed in the film is the “security wall” that divides between the west bank and Israel. It indeed provides for “a stable context of spaces and institutions within which life can unfold”, but in this case it is a regressive context. For it creates the physical conditions for conflictual antagonistic politics where deliberations and mutual understanding become even less likely.

Who then inhabits the sphere of action in *The Lemon Tree*? In Arendt’s work and in feminist thought, it is men who tend to be the main actors in the public sphere. (Arendt presents this as a historical fact of Ancient Greece, while for feminists this is a sociological fact, which is the result of power structure and domination). But not in *The Lemon Tree*. Here it is the women who step out from the safe and largely silent confines of their private spaces into the public limelight. They both decide independently on a course of action that is – from their perspectives – unprecedented, completely new and surprising. This relates to Arendt’s idea of beginning, which is characteristic of human action (Arendt, 1958a: 177). The human being represents and embodies the faculty of beginning, the capacity to initiate, to create a new, to introduce novelty (*ibidem*: 165, 153). As Richard Bernstein put it,

the new always happens against the overwhelming odds of statistical law and their probability, which for all practical, everyday purposes amounts to certainty; the new therefore always appears in the guise of a miracle. (Bernstein, 1986: 145)

The unpredictable nature of action, distinguishes it from mere behavior, which is habituated, regulated process that is conditioned by causal antecedents, and is therefore unfree. Authentic human action has the capacity to initiate a wholly new, unanticipated, and unexpected event. Action is premised on publicity and plurality in so far that it would be meaningless unless there were others present to see it and give meaning to it. We need around us others who are sufficiently like ourselves in order to understand us, and to recognize the uniqueness of our identities and our actions (Yar, 2000: 8).

Both elements of action as Arendt defined it – initiating a new beginning and taking place in a public space where other are present to see it and give meaning to it – are present in *The Lemon Tree*. Talking to her daughter, Mira confesses: “because of these silly lemons, my life has changes completely.” What she means to say is that the dispute over the lemon grove with the neighbor Salma has been a turning point in her life. Not because anything *in* her life has changed. She could have continued following the same behavioral patterns as indeed her husband chooses to do. Rather, it has changed her perception of life, because she has realized something she had failed to recognize before; publicly, that injustice must be recognized and acted upon, and privately that the lonely life she has been trapped in, need not continue. She has realized, through the process of reflective judgment, that she is an autonomous individual.

Salma’s internal process is similar; on the external level she has initiated change. She took the Israeli defense minister to trial, which was instrumental in establishing a legal precedent. But perhaps more importantly, she has set out to gain internal and external validation. Upon hearing the unsatisfying judgment of the Supreme Court justices, Salma stands up in court and proclaims: “the trees are real; my life is real”. She has refused to submit to her traditional society’s script, she has initiated legal action, she has gained recognition: both in the superficial sense that her name is now known worldwide, and in the more profound sense that she has made profound connection with another person who understand her life-as-experienced. For despite their differences, Mira is sufficiently similar to understands Salma and recognize her humanness, uniqueness and action. The ability to see the other is not trivial, even less trivial is the ability to take into account another person’s unique perspective. Although Israel knows about Salma as much as Mira, he states several times: “I don’t know her, but my wife tells me she is very nice”. He is unable to see Salma himself, instead all he has to rely on are constructed elements of identity that he imposes upon her: she is a Muslim woman, and consequently potentially dangerous (Afshar, 2005).

It is not coincidental that for both women, their respective action has an internal and an external aspect. They are inherently linked. The external manifestation of the action (going to court, going to the press) serves to underpin the re/discovery of oneself as an autonomous being capable of independent judgment.

This leads me to reflect on a central aspect of Arendt's notion of action. Arendt stresses the importance of *speech* as the central tenet of action. "Action is the public disclosure of the agent in the speech deed" (Bernstein, 1986: 222). This action requires a public common space where individuals can encounter one another as members of a community. *The Lemon Tree* creates a space where *not all* action is undertaken through speech. In fact, Both Salma and Mira say very little, particularly to each other. Their actions, to use the colloquial phrase, speak louder than words.

3.3. LONELINESS AND SOLIDARITY

I have mentioned earlier that Arendt is a frustrating feminist thinker.³ Her voluminous writing deals specifically with gender. However, her discussion of the phenomenon of loneliness, while by no means limited to women, affects many women. In her illuminating article, "Arendt's gender-neutral feminism", Maslin argues;

The so called "woman problem" occurs most prominently when constant engagement in labor and lack of solitude lead to a self-denial in which loneliness becomes an ontological condition rather than an intermittent reality, thereby precluding the kind of connectedness necessary for political action. (Maslin, 2013: 586)

As *The Lemon Tree* reveals however, it is the ability of the women in the story for enlarged mentality, for inclusive and reflective judgment that allows them to escape loneliness.

In the *Origins of Totalitarianism*, isolation is a major theme since it is a precondition of totalitarianism. Loneliness is mentioned only in the last chapter. Arendt describes the process of transforming solitude into loneliness. Loneliness is at its most profound "when all by myself, I am deserted by my own self."

What makes loneliness so unbearable is the loss of one's own self which can be realized in solitude, but confirmed in its identity only by the trusting and

³ The recent scholarship is divided between those who sought to uncover the theoretical treatment of women and an implicit feminism (Cutting-Gray, 1993; Pitkin, 1995; Weissberg, 1997) and those who have relied on Arendt in order to challenge feminist perspectives (Dietz, 2002; Elshtain, 1981).

trustworthy company of my equals. In this situation, man loses trust in himself as the partner of his thoughts and that elementary confidence in the world which is necessary to make experiences at all. Self and world, capacity for thought and experience are lost at the same time. (Arendt, 1958b: 477)

Importantly, “engaging only with others who are “like me literally” ensures a hollow existence since it renders thinking and understanding virtual impossibilities.” (Maslin, 2013: 595). Thinking is an iterative experience of recalling experiences and making sense of them. Understanding derives from the process of reflecting on one’s experiences in conjunction with a partner (either one’s inner self or another individual) and placing them in a larger context. Consequently, in a state of loneliness individuals not only experience a profound sense of despair and hollowness, but they also become ineffectual politically. Lonely individuals lose the ability to think, derive understanding from their experiences and therefore, to judge (*ibidem*).

Women face social pressure to find in marriage and motherhood complete satisfaction, which is often at odds with their lived experience. Women, struggle to attain humanness. “Women must renounce either social equality or economic independence; they must accept either enslavement in their own home or the dissolution of their families; women must either be constrained by biologically grounded tasks or renounce reproduction and family life. This denial of lived experiences is often accompanied by an escape into the private realm.” (*ibidem*: 596).

It is in the process of sharing thoughts with others that one not only enters into the realm of action, but achieves the distinction of being fully human. Since for Arendt it is the activity of being seen and heard by others that validates one’s existence, this interaction serves as a tether of sorts between the individual and the world (*ibidem*: 597).

Labor and work are solitary activities (even if they take place next to many other people), but action is by nature plural and public. Action requires audience since action necessarily takes place in the space between (Arendt, 1958a: 182). Action can propel one out of loneliness since it is only in action that a person discloses her or his “who” nature: it is only in action that we come to know ourselves and are able to let ourselves to be known to others (Markus, 1987: 121).

Maslin’s argument is suggestive and thought provoking. However, it is instructive to entertain the possibility that Arendt’s “gender-neutral feminism” in fact, reveals a phenomenology of loneliness and therefore thoughtlessness that is more typical of men, who are by and large, less confined to the sphere of labor.

CONCLUDING THOUGHTS ON GENDER, JUDGMENT AND AUTONOMY

To judge is to avoid, as Freud put it poetically, becoming a doormat. Arendt thought that judgment allows persons to reclaim their human dignity (Arendt, 1978: 216). Though the female characters in *The Lemon Tree* are physically confined to their houses they nevertheless manage to tap into enlarged mentality, or what Kant and Arendt called *sensus communis*. Tellingly, both of the women reach greater autonomy than the powerful men in their lives. Ziad finds himself in what we understand to be a loveless marriage to a daughter of a Palestinian politician, while Israel the defense minister is left lonely staring at a concrete wall that surrounds the beautiful house his wife has designed. Both are in effect imprisoned, by their own in/actions, by their failure to think outside the boundaries of their gendered prescribed roles for pursuing power and control. Paradoxically, this very pursuit results in loss of control and autonomy.

The feminist critique has focused, rightly, on the normative debilitating implications the private/public distinction holds for women. But it is possible, and *The Lemon Tree* certainly invites us to entertain the possibility that this conceptual and empirical distinction is also harming to men. The film cleverly reverses familiar gender roles: those who engage in high politics (at the level of the village or the level of the state) do not act. Rather, they enact previously established pathologies. Those who act in this film, those who exercise their capacity for reflective judgment, searching for a universal perspective, for revisiting their constructed and imposed roles are the “private” women. In this film, it is the women who in the final analysis are the autonomous agents.

LEAH SOROKO

Leah Soroko is a Postdoctoral Associate at the Centre for Ethics, University of Toronto. She is interested in questions of reflective judgment, collective memory and identity.
Contact: leah.soroko@gmail.com

REFERENCES

- Arendt, Hannah (1958a), *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press.
- Arendt, Hannah (1958b), *The Origins of Totalitarianism*. New York: Meridian.
- Arendt, Hannah (1961), *Between Past and Future*. New York: Viking Press.
- Arendt, Hannah (1978), *Life of the Mind*. New York: Harcourt, Brace and Jovanovich.
- Arendt, Hannah (1982), *Lectures on Kant's Political Philosophy*. Edited by Ronald Beiner. Chicago: University of Chicago Press.

- Afshar, Haleh (2005), "Feminisms, Islamophobia and Identities", *Political Studies*, 53(2), 262-283.
- Benhabib, Seyla (1988), "Judgment and the Moral Foundations of Politics in Arendt's Thought", *Political Theory*, 16(1), 29-51.
- Beiner, Ronald (1983), *Political Judgment*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bernstein, Richard (1986), "Judging – The Actor and the Spectator", in *Philosophical Profiles: Essays in a Pragmatic Mode*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre (1986), "The Sentiment of Honor in Kabyle Society", in J. G. Peristiany (ed.), *Honour and Shame: The Value of Mediterranean Society*. Chicago: Chicago University Press, 191-241.
- Cutting-Gray, Joanne (1993), "Hannah Arendt, Feminism and The Politics of Alterity: 'What Will We Lose If We Win?", *Hypatia*, 8(1), 35-54.
- D'Entreves, Maurizio Passerin (2000), "Arendt's Theory of Judgment", in Dana Villa (ed.), *Cambridge Companion to Hannah Arendt*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Denvier, John (1996), *Legal Realism: Movies as Legal Texts*. Urbana: University of Illinois Press.
- Dietz, Mary (2002), *Turning Operations: Feminism, Arendt and Politics*. New York: Routledge.
- Elshtain, Jean Bethke (1981), *Public Man, Private Woman: Women in Social and Political Thought*. Princeton: Princeton University Press.
- Ferrara, Alessandro (1999), *Justice and Judgment*. London: Sage.
- Ferrara, Alessandro (2008), *The Force of The Exemplary: Explorations in the Paradigm of Judgment*. New York: Columbia University Press.
- Freud, Ernst (ed.) (1961), *Letters of Sigmund Freud 1873-1939*. London: Hogarth Press.
- Gavison, Ruth (1992), "Feminism and the Public/Private Distinction", *Stanford Law Review*, 45(1), 1-45.
- Hertz, Deborah (1984), "Hannah Arendt's Rahel Vanhagen", in J.C. Fout (ed.), *German Women in the 19th Century: A Social History*. New-York: Holmes and Meier.
- Hollinger, Karen (1998), *In the Company of Women: Contemporary Female Friendship Films*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Kamir, Orit (2000a), "Judgment by Film: Socio-Legal Functions of Rashomon", *Yale Journal of Law and Humanities*, 12, 39-89.
- Kamir, Orit (2000b), "Feminist Law and Film: Imagining Judges and Justice", *Chicago-Kent Law Review*, 75(3), 899-932.
- Kamir, Orit (2005), "Cinematic Judgment and Jurisprudence: A Woman's Memory, Recovery, and Justice in a Post-Traumatic Society", in Austin Sarat; Lawrence Douglas; Martha Merrill Umphrey (eds.), *Law on the Screen*. Stanford: Stanford University Press, 27-81.
- Kant, Immanuel (2000), *Critique of The Power of Judgment*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Machura, Stefa; Robson, Peter (eds.) (2001), *Law and Film*. Bristol: Blackwell Publishers.

- MacKinnon, Catharine (1989), *Toward a Feminist Theory of the State*. Cambridge: Harvard University Press.
- Malcolm, Norman (1962), *Ludwig Wittgenstein: A Memoir*. London: Oxford University Press.
- Markus, Maria (1987), "The 'Anti-Feminism' of Hannah Arendt", *Thesis Eleven*, 17(1), 76-87.
- Maslin, Kimberly (2013), "The Gender-Neutral Feminism of Hannah Arendt", *Hypatia*, 28(3), 585-601.
- Mihai, Mihaela (2013), "When the State Says 'Sorry': State Apologies as Exemplary Political Judgment", *Journal of Political Philosophy*, 21(2), 200-220.
- Okin, Susan Moller (1983), *Justice, Gender and The Family*. New York: Basic Books.
- Okin, Susan Moller (1989), *Gender: The Public and The Private*. Toronto: University of Toronto.
- Pateman, Carole (1983), "Feminist Critique of the Public/Private Dichotomy", in S. I. Benn and G. Gaus (eds.), *Public and Private in Social Life*. New York: St. Martin's Press.
- Pitkin, Hanna (1995), "Conformism, Housekeeping and The Attack of The Blob: The Origin of Hannah Arendt's Concept of the Social", in Bonnie Honig (ed.), *Feminist Interpretations of Hannah Arendt*. University Park: Pennsylvania State University Press, 51-81.
- Sarat, Austin; Kearns, Thomas (eds.) (1999), *History, Memory and the Law*. Ann Arbor: Michigan University Press.
- Sarat, Austin; Douglas, Lawrence; Umphrey, Martha Merrill (eds.) (2005), *Law on the Screen*. Stanford: Stanford University Press.
- Scott, Joan; Keates, Debra (2006), *Going Public: Feminism and the Shifting Boundaries of the Private Sphere*. Urbana: University of Illinois Press.
- Weissberg, Liliane (1997), *Rahel Varnhagen: The Life of a Jewess*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Yar, Majid (2000), "From Actor to Spectator: Hannah Arendt's 'Two Theories' of Political Judgment", *Philosophy of Social Criticism*, 26, 1-27.



LOVE JULIET... AND KEEP HER AWAY FROM PALESTINE. GENDERED AND ORIENTALIST REPRESENTATIONS IN *STRANGERS*

JÚLIA GARRAIO

CENTRO DE ESTUDOS SOCIAIS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL

Abstract: The Israeli film *Strangers* (Erez Tadmor/ Guy Nattiv, 2007) loosely integrates elements from Shakespeare's play *Romeo and Juliet* and uses the archetype of the star-crossed lovers to approach the Middle East conflict. This paper questions how the original structure, which relies on a rivalry between two identical parties, is transposed to a setting where the power relations are marked by inequality. By examining the political meanings and the Orientalist overtones that are embedded in the process of gendering Israel and Palestine through the protagonists, this paper argues that *Strangers* affirms Israel's cultural and moral superiority and silences the structural violence of both the occupation and the dispossession of the Palestinians. Granted that a key element in Shakespeare is the final reconciliation between the families, this paper finally questions the pertinence of Shakespeare's play as a hypertext to address the realities of the Middle East.

Keywords: *Strangers*, Romeo and Juliet, gendered orientalism.

AMA JULIETA... E GUARDA-A LONGE DA PALESTINA. REPRESENTAÇÕES DE MASCULINIDADE/FEMINILIDADE E ORIENTALISMO NO FILME *STRANGERS*

Resumo: O filme israelita *Strangers* (Erez Tadmor/ Guy Nattiv, 2007) integra vagamente elementos da peça shakespeareana *Romeu e Julieta*, usando o arquétipo dos amantes desafortunados para abordar o conflito do Médio Oriente. O presente artigo questiona como a estrutura original, baseada na rivalidade entre duas fações idênticas, é transposta para um contexto onde as relações de poder são marcadas pela desigualdade. A partir da análise dos significados políticos e das conotações orientalistas presentes no processo de masculinização/feminilização de Israel/Palestina através dos protagonistas, este artigo defende que *Strangers* afirma uma suposta superioridade cultural e moral israelita e silencia a expropriação dos palestinianos. Uma vez que a reconciliação final entre as famílias é um elemento central em Shakespeare, este texto, questiona, por fim, a pertinência da peça shakespeareana como hipertexto para abordar as realidades do Médio Oriente.

Palavras-chave: *Strangers*, Romeo e Julieta, gendered orientalism.

The Israeli film *Strangers* (Erez Tadmor/Guy Nattiv, 2007) is about Rana (Lubna Azabal), an exiled Palestinian woman from Ramallah living in Paris, and Eyal (Liron Levo), a former Israeli soldier from a kibbutz, who accidentally meet in Berlin during the World Cup, when the 2006 Lebanon war is about to break out. The film loosely integrates elements from Shakespeare's play *Romeo and Juliet* and uses the archetype of the star-crossed lovers to approach the Middle East conflict.

This paper questions how the original structure, which relies on a rivalry between two identical parties (noble families from Verona), who share the same values, is transposed to a setting where the power relations are marked by inequality, by one group's dispossession in favour of the other group's territorial expansion. The film is analysed as a representation in the sense put forward by Stuart Hall (1997): as a construction of meanings through language as a representational system. Hence, the analysis of *Strangers* is not based on the premise that films are (or are supposed to be) mimetic objects of reality, but assumes that a film, as any other work of fiction, unveils how a member of a given culture/society produces meanings about his/her reality through the use of the language he/she disposes of in order to influence the context where he/she is integrated.

The introductory section briefly calls attention to the pervasiveness of Shakespeare's play as a hypertext to address conflicts where the individual may feel coerced by the expectations of his/her community. The second section examines two previous short films by the directors, *Strangers* (2003)¹ and *Offside* (2006), which depict European practices of discrimination and football as the cultural space where the Palestinian and the Israeli can get closer. The third section is a close reading of the 2007 film that examines the cinematographic construction of the European space in the subjectivity of the Israeli protagonist, namely the tension between the European metropolis as an apparent multicultural liberal landscape and an underlying subtext pointing to European practices of exclusion that bring the Israeli Jew closer to the Arab undocumented migrant. A fourth section examines the political meanings and the Orientalist overtones that are embedded in the process of gendering Israel and Palestine through the protagonists, arguing that *Strangers* affirms Israel's cultural and moral superiority and silences the structural violence of both the occupation and the dispossession of the Palestinians. Granted that a key element in Shakespeare is the final reconciliation between the families – the destruction of the lovers functions as a catharsis for the community's healing – this paper finally questions the pertinence of Shakespeare's play as a hypertext to address the realities of the Middle East.

¹ In this paper the 2003 short film will be referred as *Strangers (I)*.

1. ROMEO AND JULIET: THE COLLECTIVE AS A BURDEN

O Romeo, Romeo! Wherefore art thou Romeo?
 Deny thy father, and refuse thy name;
 Or, if thou wilt not, be but sworn my love,
 And I'll no longer be a Capulet
 [...]
 'Tis but thy name that is my enemy.
 Thou art thyself, though not a Montague.
 What's Montague? It is nor hand, nor foot,
 Nor arm, nor face, nor any other part
 Belonging to a man. O, be some other name!
 What's in a name? That which we call a rose
 By any other word would smell as sweet.
 So Romeo would, were he not Romeo called,
 Retain that dear perfection which he owes
 Without that title. Romeo, doff thy name,
 And for that name, which is no part of thee
 Take all myself.

Shakespeare, *Romeo and Juliet*, Act 2, scene ii, 33-36; 38-58

The tragedy *Romeo and Juliet* figures among Shakespeare's most influential texts and is one of the more often staged and screened plays of all time. As a palimpsest – in the metaphorical sense developed by the French literary theoretician Gérard Genette (1982) to refer to hypertextual relations, i.e. to the traces of a prior text (hypotext) in a text (hypertext) – it had an overwhelming influence on the most diverse arts.² In cinema it is almost impossible to quantify the number of hypertexts of the play, ranging from more or less faithful adaptations like George Cukor's 1936 film to unconventional translations like Baz Luhrman's MTV inspired *Romeo+Juliet* (1996). The cinematographic transformations of the play also include numerous reworkings of the text (e.g. *West Side Story*, 1961), as well as a long list of films that integrate only particular elements of Shakespeare's plot in their scripts (e.g. *Shakespeare in Love*, 1998).

The popularity of the text in so many different contexts cannot be reduced to the universal themes of juvenile passion and doomed love. Juliet's words quoted above, where her erotic desire for Romeo is expressed by her longing for escaping hers and Romeo's name, hint at a key dichotomy structuring the plot of *Romeo and Juliet* that has made this love story so appealing throughout the centuries. The lovers are caught between two principles – romantic love and family obligation – one, projected towards the future, the other, dictated by the past. These compelling claims make the lovers painfully aware of the gap between their desires (expressed by their bodies) and the

² Genette refers to practices of transmodalisation (e.g. the adaptation of a written text to the cinema or the theater) as practices of transposition (one of his six main types of hypertextual practices). As the many films influenced by *Romeo and Juliet* indicate, a transposition may be combined with other types of hypertextual relations. See, for instance, the French comedy *Romuald et Juliette* (Coline Serreau, 1989).

social forces framing their lives (embodied by their families). In other words, they realize the discrepancy between the identity that they would like to construct for themselves and the identity imposed on them by their social background. Precisely these elements rendered the plot conducive to address long term and/or profound political, social, and ethnic tensions where the individual may feel coerced by the collective. Therefore, the tension between the couple's loyalty to their love and their loyalty to family often materialized in plots that use the family in a broader sense to mean social class, political allegiance, ethnic and/or religious belonging or nationality.

This is the case of several films that transpose Shakespeare's play or use some of its elements to address the Israeli-Palestinian conflict. After the collapse of the Oslo process we can witness a vitality of this theme.³ The title that attracted wider international attention was *The Bubble* (2006, Eytan Fox), the story of a doomed gay love between Noam, a former Israeli soldier, and Ashraf, a Palestinian from the West Bank with familial connections to the Hamas. *The Bubble* was internationally commercialized as a plea for peace and reconciliation, but it was criticized as an example of "pink-washing", a concept used by critics and some LGBTQ activists who denounce how the Israeli Foreign Ministry and Israeli cultural institutions use gay rights to distract from the occupation (see, for instance, Jankovic, 2013).⁴

Strangers is from slightly the same period and also strove for an international audience (but received less attention). As I will argue, it also uses elements of Shakespeare in a script that asserts Israeli superiority on the basis of its liberal culture. While that stance was sustained by society's attitudes towards gays in *The Bubble*, it is heavily supported by women's rights in *Strangers*.

2. A COMMON GROUND FOR JEWS AND ARABS

Before directing *Strangers*, Israeli writers and directors Guy Nattiv (born 1973) and Erez Tadmor (born 1974) had already worked together in two short-films, *Strangers (I)* and *Offside*, which granted them some international recognition.⁵ *Strangers* is based on the first short-film: it transforms the accidental meeting between a Palestinian and an Israeli into the beginning of a love story. The passion for football at the core of *Strangers* in turn structures *Offside*.

Strangers (I) takes place in the Paris underground. An Israeli gets in a subway car and sits opposite to a Palestinian. The close-ups show them looking at each other with

³ Among others, *Strangers* (Israel, 2007, Erez Tadmor and Guy Nattiv), *David & Fatima* (USA, 2008, Alain Zaloum), *Jaffa* (Israel, 2009, Keren Yedaya), *Love during Wartime* (Sweden, 2010, Gabriella Bier), *For my father* (Israel/Germany, 2008, Dror Zahavi).

⁴ On "pink-washing" see Puar, 2007; Schulman, 2011. See also: <http://www.pinkwatchingisrael.com/>.

⁵ *Strangers (I)* won best short-film at Sundance film festival 2004, and *Offside* was awarded at the Manhattan international short film festival in 2006.

hatred. Suddenly, a group of skinheads enters and begins harassing the man, whom they regard as foreigner, i.e., the Arab. The close-ups reveal the skinheads' facial expressions of hatred and the Palestinian's fear while the Israeli hides his necklace with the Star of David. As he prepares to exit, his ringing phone outs him as a Jew hence making him a target. The close-ups now reveal an alliance between the Palestinian and the Israeli as the two unite to successfully escape their tormentors. At the end, we see both men looking at each other again, but now there is complicity in their eyes as they return their exchanged backpacks and leave in opposite directions.

The analysis of this short-film cannot ignore the recent evolution of Western European far-right discourses and activity.⁶ Though most contemporary parties commonly identified as far-right display particular similarities with the inter-war far-right, scholars tend to perceive them as distinct movements (e.g. Ignazi, 2003). Nationalism was pointed out as a key factor to aggregate these contemporary parties (e.g. Mudde, 2000); anti-immigration and anti-establishment stances tend to be highlighted (e.g. Givens, 2005), as well as demands for cultural protection which materialized in rejection of multiculturalism (e.g. Norris, 2005). However there are considerable differences between the various European far-right-wing forces. While xenophobia tends to mark the agenda of most of them, the diversity of their targets "remind us that we cannot generalize far-right movements as if they share the same enemies, agendas, solutions, or even political principles" (Mayfield, 2013).

In recent years fierce debates have erupted in several Western European countries about the role of Jews and Muslims in the construction of exclusionary European identities. One of the most notorious controversies took place in Germany in 2008, when the German historian Wolfgang Benz, director of the Centre for Research on Anti-Semitism in Berlin, organized the conference *Feindbild Muslim – Feindbild Jude* to debate similarities in the arguments and prejudices put forward by 19th century anti-Semites and contemporary enemies of Islam.⁷ In the context of anti-multiculturalism and anti-immigration positions, most far-right Western European movements have been increasing their paroles against Muslim migrants, including those parties with direct roots in Nazism (Therborn, 2012: 162). Bunz examines the case of Austria and describes how hostility towards Islam gained ground and became a genuine political issue, while anti-Semitism faded from political parties in the late 20th century (Bunzl, 2005: 502-503; 505-506; 2007)⁸. The analyst even talks about a normalization of the

⁶ There has been a major interest in the recent evolution of the European far-right. In this text I refer to a small fraction of the literature about the far-right on some Western European countries in order to signal the main debates on the topic. The situation in Eastern European countries is not addressed here.

⁷ The proceedings of the conference were published the following year (Benz, 2009).

⁸ The French Front National is another example. Marine Le Pen, unlike her father and predecessor, has

Jewish presence in Europe (Bunzl, 2005: 502), arguing that, though Jews are victims of anti-Semitic attacks, they are no longer targets of exclusion in electoral politics (Bangstad and Bunzl, 2010: 225).

The discussion about Jews and Muslims as targets of discrimination in Europe is complicated by the role of Israel in European political discourses. Prominent far-right anti-Muslim and anti-immigration politicians like the Dutch Geert Wilders claim that their pro-Israeli positions exonerate them from any suspicion of racism. In addition, supporters of Israeli politics often accuse the European far-left and European Muslims of promoting anti-Semitic agendas dressed as anti-colonialism, anti-Zionism, anti-imperialism, and anti-globalization.⁹ Most scholars on contemporary European racism and xenophobia dispute the prompt identification of critiques of Israel with anti-Semitic attitudes but many admit that opposition to Israeli politics may in some circumstances fuel and express anti-Semitism (e.g. Therborn, 2012: 163). Bunzl hence proposes the concept of “new anti-Semitism” to refer to some attacks on Jews by young Muslims in Europe. He argues that, while modern anti-Semitism accused Jews of being different from the European nationalities, “new anti-Semitism”, in the context of rejection of Israel as a colonial project, accuses Jews of being colonialists, i.e. Jews are here perceived as intrinsically European (Bunzl, 2005; Bangstad and Bunzl, 2010).¹⁰

Aware of those tensions, several initiatives have tried to construct a common ground for fighting Islamophobia and anti-Semitism in Europe by arguing that there are similarities between these exclusionary practices.¹¹ But several scholars contest some of their premises. Bunzl, for example, agrees that Muslims, just like Jews in the past, “are imagined, not by everyone but by a large part of the population, as being Other, as being outside the frame of what is considered normal” (Bangstad and Bunzl, 2010), but he argues for a differentiation: he sees the roots of modern anti-Semitism in the 19th century ideal of an ethnically pure nation-state, while he regards Islamophobia as a late 20th and early 21st century phenomenon fuelled by geopolitics and large-scale Muslim immigration (Bunzl, 2005). Other scholars – see Bravo López (2010), for instance, who links current European discourses and debates on Islam to the context of French colonialism – draw on the literature about Orientalism to dispute the new character of

not caused uproar with anti-Semitic statements; on the other hand, her political discourse is strongly anchored on Islamophobia.

⁹ About the way charges of anti-Semitism are used to discredit the Palestinian cause and about the need to distinguish “Israel” and “Jews” as objects of criticism, see, for instance, Butler, 2004: 101-127.

¹⁰ Recently Houria Bouteldja (2015) contributed to this debate with an analysis that links contemporary anti-Semitic acts to the State’s philosemitism. She argues that the “positive racialization” of Jews and the “conflation of Jewish and Zionist” (interlinked with pro-Israel foreign policies) work as a shield for “French imperialist policies and its islamophobic policies”, which have been fueling resentment against Jews by “post-colonial subjects”.

¹¹ See, for instance, the European project “The Fight against Anti-Semitism and Islamophobia: Bringing Communities Together” [European Commission/EUMC, 2003: 103].

Islamophobia. Said, as we know, identified the efforts to define Europeanness as civilization within the period of modernity as the breeding-ground for Orientalism, hence identifying the increasing vulnerability of colonized people with the rise of anti-Semitism in Europe.

At first glance, *Strangers* disregards the complexity of the contemporary spectrum of Western European far-right movements and their differentiated attitudes towards Muslims and Jews. It ignores the parliamentary far-right embodied by politicians like Wilders and Marine Le Pen and instead represents skinheads, neo-Nazis dressed and behaving like hooligans, who are regarded by the broader population, including by those who vote for the “new far-right”, as street troublemakers. Can it be the case that, as a producer of meanings, *Strangers* intentionally ignores the power dynamics of the contemporary Western European far-right in order to construct a scenario that is meant to convince audiences of a link between anti-Semitism and Islamophobia?

In a time when Israel has the support of several Western European parties of the “new far right”, Nattiv and Tadmor “go back” to Europe, namely to Paris, a significant setting of European anti-Semitism (Dreyfuss affair, deportations in World War II), to construct a common ground for Jews and Arabs. This cinematographic construction argues that, in contemporary Western Europe, Jews may not be racially identified as the Other (as the Arabs are) but nonetheless they both share a common history of discrimination and persecution in the continent.

How could this common ground be transplanted to the Middle East? The practices of exclusion that targeted Jews inside Europe fostered very different power dynamics and alliances in the context of colonialism: “Zionism and anti-Semitism had a unified goal – that of the removal of the Jews from Europe – that became the basis for their shared imperial vision” (Massad, 2000: 313). In the absence of a common enemy, *Offside* constructs football as a possible common ground for Israelis and Palestinians.¹² Two heavy-armed Israeli soldiers patrol a barbed wire fence while listening to a report of an invented World Cup final between Italy and Brazil¹³ on a small radio-transistor. Suddenly, two armed Palestinians threaten them from the other side of the fence. The plot relies on the juxtaposition between the tension off-screen (the match) and the tension/danger on screen (the men pointing their guns at each other), both skilfully

¹² The examination of *Offside* and *Strangers* as part of the long tradition of football films as well as the analysis of *Offside*'s hypertextual relations with two well-known football films from the Middle East: *Cup Final* (Eran Riklis, 1991, Israel) and *Offside* (Jafar Panahi, 2006, Iran) fall outside the scope of this article. Football films often use sport as a pretext to address political and social tensions and they tend to represent the passion for football as a possible means to bring people together and help them overcome social/national/ethnic barriers and/or heal ruptures inside the family. The structure of *Romeo and Juliet* has been adopted by other football films, such as the Brazilian comedy *O casamento de Romeu e Julieta* (Bruno Barreto, 2005), or the Portuguese drama *Star Crossed – Amor em Jogo* (Mark Heller, 2009).

¹³ The Brazilian team is composed mostly of players from the 2006 World Cup but Brazil never played against Italy there.

intermingled by the words of the reporter. The increasing tension reported off screen by the “intruder” (the radio) seems to calm down the tension on screen as all men get more and more involved in the match. However, when it appears as if that they had reached a common ground by enthusiastically rejoicing over the victory of the multiracial team (Brazil) thanks to the exploits of Ronaldinho – a Black football player from a country that was built on colonialism, the enslavement of Blacks, and the persecution and extermination of the Indigenous population – one soldier inadvertently pulls the trigger and unfolds a deadly shooting. The camera zooms away from the four corpses as we hear rejoicing football supporters and the enthusiastic commentators. Their words “Oh, it’s a tragedy. No one could win in a situation like this” are designed to be understood as a comment on the events unfolding on screen and more broadly on the realities of the Middle East. The usual vocabulary of a football match acquires a deadly meaning, and an innocent gesture elsewhere (press hands to celebrate) can unfold a tragedy here. While the world can celebrate joyful national rivalry, Israelis and Palestinians are involved in a deadly cycle – a “tragedy” where no one can “win”.

The plea for coexistence is sustained in both short-films by a constructed symmetry between the characters on screen and the construction of a common ground. The roots of the conflict and the military and political situation on the ground, which, contrary to what is suggested by *Offside*, is marked by profound inequality, are simply silenced.¹⁴ As the topics of the two short-films are developed in *Strangers*, the problematic basis of such a plea for peace becomes more striking.

3. AN AMBIGUOUS EUROPEAN URBAN LANDSCAPE

Rana and Eyal have a lot in common: they love football and poetry, they like drinking and smoking. Just like in Shakespeare, they connect immediately. The Berlin part recalls the famous *Before Sunrise* (Richard Linklater, USA, 1995): the accidental meeting of two attractive adults on holidays in a train in a sunny European capital; a minimalist structure relying on the intense dialogue between two strangers who take advantage of the anonymity of a foreign metropolis; the erotic attraction and the awareness of the very limited time they have together. However, differently from Linklater’s cult film, in *Strangers* the perception of the impossibility of a future together has to do with political constraints. As we will see, the urban landscape is simultaneously used to hint at the protagonists’ haunting identities and as a shelter against them.

¹⁴ Also silenced in *Offside* are Israel discriminatory policies towards Palestinian football, which motivated an international campaign. See: <http://www.bdsmovement.net/tag/sports-boycott>.

With its green surfaces, colourful neighbourhoods, cheerful cafés and *Biergarten*, creative graffiti and outdoors publicizing the *deutsche Technologie*, Berlin is depicted as a pleasant prosperous multicultural metropolis, as a modern peaceful destination where tourists from all over the world are welcomed. This multicultural dimension coexists with a “friendly” national pride in the context of the World Cup, which is conveyed by the German flags in support of the *Mannschaft* in neighbourhoods inhabited mostly by immigrants. This initial positive portrayal of a multicultural Europe does not remain unchallenged, though: Eyal does not feel at ease in a Turkish neighbourhood and, when Rana finds a room there, she asks him to visit it with her because she doesn’t “feel safe in this place” (00:14:30). A link between his Jewishness and her condition as a woman in the context of a Muslim community is implied here. In the second half of the film (*Paris*), the multicultural urban landscape loses its appeal. It is depicted as a hostile environment marked by poverty and vulnerability among undocumented migrants who live in constant fear of deportation.

The Israeli Eyal seems less out of space in Europe than the Arab Rana: the colour of his skin does not function as a distinctive feature. However, the symbolic meaning of the scenario constructs him as a historical outcast. His surname – Goldman – suggests that he descends from German Jews. The protagonists meet in a subway to Oranienburg, a Berlin neighbourhood that has a special meaning in the history of Nazi Germany: in 1933 one of the first concentration camps was installed there for the imprisonment of political opponents; since it was inside the capital and visible to the broader society, the name Oranienburg is recurrent when discussing the collaboration of sectors of the German population with the Nazi regime. Eyal’s ex-girlfriend was from Berlin and, as he admits to Rana, her nationality was always a problem for him. The memory of the persecutions of European Jews is further invoked in *Paris*, in the sequence at the hospital when Rana is denounced by a nurse as an undocumented immigrant and violently separated from her son. The cinematographic representation of her arrest by the French police recalls images that evoke the narrative of France as a “country of collaborators” who delivered Jews to Nazi authorities.

Multicultural Europe hence acquires an ambiguous meaning. On one hand, the representations of Europe are permeated with allusions to past persecutions and contemporary practices of discrimination that construct the landscape as threatening. On the other hand, the anonymity of the European metropolis made Eyal and Rana’s encounter possible by offering them a foreign landscape where they could become lovers. In addition, since the major threats to their love emanate from the political events unfolding in the Middle East, Europe becomes the only possible place for them to be together.

The happiness of the lovers while watching a match together among a multicultural crowd in Berlin is filmed as a brief parenthesis that is immediately challenged by events taking place off-screen. Firstly, a telephone call forces Rana to return to Paris the morning after, while Eyal remains in Berlin. The composition in the sequence of the finals stresses that it is impossible for him to fulfil his longing for integration in the “uncomplicated universal” that the film links to football. Although he shares French supporters’ disappointment in France’s defeat, his situation as an Israeli Jew is represented as different: the screen image is progressively divided with shots from the match until war images from the Israeli TV erupt in the upper centre of screen and we hear “High alert on the northern border of Israel”¹⁵ (00:34:58).¹⁶ Footage from the war progressively replaces the match and Eyal no longer appears as part of the crowd: he walks alone (00:35:06) as Israeli tanks prepare for war.

The film thus opposes the political situation of Israel to that of the European nations, especially Germany. It suggests that the country succeeded in a process of “normalization” after the Reunification, as multicultural Berlin could offer its citizens peace and host major international events. Israel, on the contrary, the country where many survivors of the Shoah began a new life, was unable to achieve normality. The film represents it as a country under siege, as a nationality apart.

4. THE ORIENTALIST HIERARCHIZATION OF MASCULINITIES

In *Romeo and Juliet* the hatred between the two families derives from an old grunge whose causes no-one remembers any more. The tragedy itself begins to unfold the moment Romeo sneaks with his friends to the ball at the Capulet house, where he meets and falls in love with Juliet. Tybalt, her cousin, enraged by the presence of his family’s enemies, later challenges Romeo for a duel. He refuses to fight, but when Mercutio, who had accepted the duel on his behalf, is fatally wounded, Romeo, enraged by his friend’s death, kills Juliet’s cousin. Romeo cannot be considered a passive victim of his identity as a Montague, but has to be regarded as an active participant in events that lead to the tragedy: his very actions exacerbated the tensions between the two families and were directly involved in the bloodshed.

While in Shakespeare the love story leads to the irruption of violence, the directors of *Strangers* put the lovers in a setting far away from the war theatre, hence

¹⁵ The original is in Hebrew. I quote the English subtitles of the DVD edition.

¹⁶ The script freely adapted the dates of the World Cup and the 2006 war in Lebanon to make them simultaneous. The two matches of the film took place before the beginning of the war: the match for the third place was on July 8th and the finals were on July 9th. On July 12th, Hezbollah militants carried out a raid into Israel and ambushed two military vehicles, killing three soldiers and abducting two. Hezbollah demanded the release of prisoners held by Israel. Israel refused and launched a large-scale military operation in Lebanon that lasted until August 14th, 2006.

exonerating them from any direct involvement in the violence off-screen. It is the callings by their communities that threaten their private space together. Their reaction to that pressure diverge substantially though, in part because, as we will see, the film sides with Israel. The representation of the 2006 Lebanon war not only moves the film away from Shakespeare's structure but also subverts the cinematographic constructed equality between Israelis and Palestinians that underlies the plot of the two previous short-films.

The cracks in this forged equality are already perceptive in the Berlin part of *Strangers*. Palestinian and Arab acts of violence are always the prism to discuss the conflict, hence enabling a perception of the violence perpetuated by Israel as strong responses to acts of aggression by its enemies ("Arabs act, Israel reacts"). See, for instance, the sequence of the bar in Berlin. Eyal is "mad" because of the kidnapping of the Israeli soldiers. Rana could have called his attention to Israeli incursions, kidnappings and target killings of militants, but she only mutters about having seen Israeli soldiers doing bad things to Palestinians. His response reminds a spokesman of the Israeli government talking to a Western channel: "every time we try to give them something or to do an agreement or something, they blow it up. They throw bombs, they attack, they do something and destroy it". When she asks him to think about the reasons for that, both decide to change the subject of the conversation, because, as Rana puts it, "we've tried to find a solution since two generations, we won't find a solution tonight" (00:25:37). By preventing the development of the political discussion, the film favours a cycle of violence approach and does not allow the reasons of the violence to be discussed. Spectacular violence (bombs, kidnappings) is highlighted, while structural violence against Palestinians (occupation, imprisonment, discrimination, checkpoints, pollution, limited access to water, etc.) is silenced.

As the Lebanon war becomes more prominent in the Paris segment, the legitimization of the Israeli official narrative becomes more expressive. The escalation of the war is parallel to the deterioration of the health situation of Rana's son, whose suffering is displayed on screen while, on the background, the TV reports about the causalities of war. See, for instance, the sequence when Rana tries to comfort her sick son while Nasrallah praises Hezbollah's war efforts. Hezbollah is represented as a military organization that is unconcerned with the suffering of civilians (the film never addresses why many Palestinian refugees regard it as a resistance movement). Rana complains on the phone "They [Israelis] kill everyone but Hezbollah soldiers. Only children are dying" [*original in French*] (01:07:12). Rana is referring to the collapse of a building in Kefar Kana after an Israeli bombardment on July 30th that left 28 civilians dead, including 16 children. Reports referring it as a possible war crime are

immediately counterbalanced by Israeli voices: on the phone, Eyal's father suggests that Hezbollah is using human shields. When asked about the number of children killed, the father dismisses Hezbollah as a reliable source. The cinematographic exoneration of Israel culminates in the café sequence, when the strongest accusations against Israel are uttered by Samir, Rana's former boyfriend. He is organizing a demonstration and acts as if he were drilling his companions on the discourse that had to be adopted to attack Israel more effectively. Accusations concerning the killing of children, that were voiced at the time by pro-Palestinian activists, are therefore represented in the film as an insidious propaganda strategy: "Who do they massacre? Children, innocent people. *This is the message we must get across.* This is the most important issue. The death of civilians." [original in French] (01:08:55).

Resuming her notion of "precarious life" (Butler, 2004), Judith Butler noted that the strategy employed by the Israeli media during the 2008 Gaza War of representing dead Palestinians as instruments of war (members of Hamas or civilians put in the targets by militants) turned them into artillery against Israel, hence making these lost lives ungrievable (Aloni, 2010). A similar discursive strategy can be detected in *Strangers*: by suggesting that Hezbollah might be behind the killings, Eyal actually reverses the perception of Israel as an aggressor and constructs it as a victim.

When Samir loses his temper and accuses Israel of bombing roads and bridges, leaving people with no possible escape, Eyal leaves the café. It is then Rana who takes his defence:

Rana: Just because you don't agree with him doesn't mean you have to chase him away like that. You have no right to do this. He is the only one I found when I was in trouble while you were all busy doing I don't know what. He is the only one, so fuck you. [...] No one can talk to you. It's impossible. Asshole. [original in French] (01:09:45)

Her accusations do not only silence Samir's vulnerability in France: while in police custody, Rana herself said that she could not expect her friends to pick up her son from the hospital because, just like her, they were undocumented immigrants risking deportation. On the political level, her reply most importantly echoes orientalist stereotypes that are often voiced to subvert Palestinian struggles: it suggests that Arabs are intolerant, and no one can reason with them. Turning her back on her friends, she runs after Eyal:

Rana: I don't care of this demonstration. I don't care. I'm sorry. Sometimes they are stupid, okay. But... Okay, I'm sorry. Listen to me. Listen to me. Look at me. I... We are today both... I'm caring about us, okay? So let's enjoy the moment, okay? (01:10:32).

Her reply signals a complete rupture with her friends' political struggles. Could this moment function as the materialization of Juliet's words in Shakespeare's play about her willingness to renounce her family name to be with Romeo? Leading feminist critics like Coppélia Kahn (1977), who examined the gender roles in Shakespeare's work, accused *Romeo and Juliet* of perpetrating an ideal of feminine docility and subordination by presenting Juliet as a woman who is unwilling to give up to her father's wishes but is too willing to succumb to another man's will. Other critics however valued her as an intelligent, strong-willed and courageous woman who exerts control over her destiny and struggles for her autonomy in a world that is hostile to women (see, for instance, Brown's reading of the play as "Juliet's taming of Romeo", 1996). On the surface, Rana seems to emanate from this later understanding of Juliet. She is strong-minded, exuberant, she is the very opposite of the stereotype of the submissive, shy and modest religious Muslim woman that is so pervasive in contemporary popular Western culture. She wears casual Western cloths, she drinks alcohol and smokes, she enjoys her sexuality freely, she travels alone, she chose to be a single mother. The plot establishes a close connection between her emancipation as a woman and her disposition to get involved with an Israeli. Right after their first meeting we hear her inner voice:

I have nothing against Israelis but I hesitated before I phoned him. [...] Then I looked into his eyes. [...] Right away, I wanted to spend the day with him. I don't care where he is from, where he is going or who he is. [original in French] (00:10:55)

In Paris, the positive portrayal of Eyal as a worthy lover is reinforced by the implicit comparison with Rana's previous sexual partners. She avows that she left Ramallah, the city she had previously described as a horrible place, because of its moral codes. She got pregnant by a married man and, unwilling to do an abortion, she had to live in the diaspora as a single mother. Arab men made her hate that place, not the war. Her representation as an emancipated woman is hence indissociable from the negative representation of Palestine as a retrograde culture and an oppressive place for women. Muslim men abroad are no better: Samir is abusive, silly, ugly, violent and

untrustworthy, no match for the handsome Eyal, who promptly babysits her son and becomes a father figure for him within a few hours of time spent together.

The influential feminist international relations theorist J. Ann Tickner examined the gendering of war narratives and argued that they are often about good men saving women and children from bad men, i.e. a justification for the use of violence (Tickner, 2001: 57). The plot in *Strangers* resonates with this description. What emerges from the film are gendered orientalist discourses that construct categories of masculinities, rank them and defend Israeli masculine power. Eyal, the embodiment of a gendered conception of Israeli military identity, is not only the chosen masculinity for the character that embodies Palestine; more important is the fact that he becomes the saviour and father figure of her fatherless and sick child.

Leading human rights organizations have repeatedly accused Israeli forces of indiscriminate air strikes and disproportionate use of lethal force. UNICEF (2006) estimates that 30% of the Lebanese casualties in the 2006 war were children under the age of 13 (Dolan, 2006). Long after the ceasefire, cluster bombs continued to kill farmers and children. *Strangers* however diverts from such realities: it raises doubts over the responsibility of Israel in the death of civilians in Lebanon (thus echoing official reactions by Ehud Ohmert's government) and it offers Western audiences an eulogy for the Israeli soldier by depicting Eyal as the protector of a Palestinian child who had been let down by Arab men.

The negative portrayal of Arab men resonates with long established orientalist constructions of masculinity and femininity in Western culture. The depiction of Arab men as embodiment of a coward and deviant masculinity has a long tradition in Christian and Western literature in connection with the erotic representation of Muslim women. Hasan (2005: 34-38) surveys several studies about the trope of sexual availability of Muslim women and traces it back to certain Songs of Geste. Muslim women are depicted there as unhappy with Muslim men and longing for Christian knights, with whom they fall in love at first sight. Subsequent travel literature perpetuated such representations:

Muslim women are depicted as lusty and Muslim men as repulsive in the sight of Muslim women, who are always looking for western/Christian heroes to satisfy their libidinous desire. (Hasan, 2005: 34)

In his far reaching work, Said defined Orientalism as a Western style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient sustained by processes of othering and a binary opposition between a civilized West and an irrational,

backward and exotic Orient (Said, 1978). In the context of colonialism, Western men are depicted as adventurous, gallant, energetic, saviours, and rescuers, whereas Eastern men (Muslims) are lethargic, slothful, inactive, oppressors of women, and readily concede to Western heroes (Hasan, 2005: 35). The deconstruction of the trope of the Muslim seductress, and its function in the binary of Western vs. Muslim men, exemplifies the importance of the work of feminist scholars who intersected Said's thought with the concept of gender to examine the use of women's bodies and language in the service of colonial projects.¹⁷ Rana emanates precisely from the orientalist tradition of sexual-hungry seductresses. She takes the lead in seducing Eyal and, as her inner voice admits in the sequence of their first night of passion, she is totally overwhelmed by his charms: "I wanted him more and more. [...] He speaks Hebrew to me. I don't understand a thing. I forget everything. I may not see him again, but I don't care" [original in French] (00:29:18).

By dividing the few Palestinian characters in two groups – on one side, a benign femininity which is docile, attractive, understanding, and sexually available, and a vulnerable and innocent childhood in need of protection and affection; on the other side, violent and abusive masculinities – *Strangers* revitalizes recurrent tropes of Western Orientalism. Rana turns out to be a projection of orientalist dreams, the woman who is a victim of her own culture. By representing Palestine as an enchanting woman who needs to be rescued from violent masculinities, the film is reliving the colonial fantasy of potency. Her sexual emancipation ultimately functions as a projection of submission to what is perceived as a civilized masculinity and order.

When *Strangers* was screened at Sundance, there was another film about the 2006 war at the festival: *Under the Bombs* (2007, Philippe Aractingi, France/Lebanon/UK). This film is about a Muslim mother who, with the help of a Christian taxi driver, searches for her son in a devastated landscape: Southern Lebanon under the Israeli bombardments. The plot confronts the audience not only with the perspective of those "under the bombs" but also with the complex and violent history of the country over the previous decades, namely with the scars of the first war in Lebanon and the impact of the Israeli occupation. Talking to the press, Guy Nattiv, one of the directors of *Strangers*, commented the fact of screening both films at the festival:

There was another film at Sundance –*Under the Bomb*— a Lebanese movie which focused on the Israeli attack on Lebanon and a woman trying to find her

¹⁷ There is a broad literature on the theme. See, among others, Kahf, 1999; Lewis, 1996; Mohanty, 1984; Yegenoglu, 1998.

son. It showed only one side of the war, the Hizbulah side. They didn't show that two sides were suffering. It was very important for us to show that balance. (Brinn, 2008)

Such comments suggest that the ultimate aim of this modern day version of Romeo and Juliet was to counterbalance an international “negative” press. Most relevant is the decision of having a character associated with the military forces to represent the nation. The aim goes beyond showing that Israelis suffered as well, but rather offers a benign portrayal of the Israeli military in a context where it had been the target of criticism. Firstly, by setting the plot in the European landscape with allusions to past anti-Semitic persecutions, the film calls attention to the traumatic context behind the Zionist project. In addition, it accuses the outside world of too easily blaming Israel without checking the claims made by its enemies. Consequently, Israel emerges as a victim in world affairs but not as a helpless victim; on the contrary, it is represented as a masculine power embodied by good and emancipated men like Eyal, who are ready to save an Arab child and love a “dishonoured” Palestinian woman.

Ultimately, with *Strangers* we are confronted with a very old structure – barbaric Muslim men, abused Muslim women and good Western men –, so pervasive in post 9/11 Western discourses, that co-opted women’s rights to legitimize Western military interventions in the Middle East. Therefore the Romeo and Juliet structure failed in creating a symbolic bridge between the two communities. Embedded in orientalist constructions of masculinity and femininity, it functions rather as a strategy to affirm Israel’s cultural superiority.

5. FINAL REMARKS: THERE’S NO PLACE FOR ROMEO AND JULIET IN THE MIDDLE EAST

Some of the particularities of Shakespeare’s play that render it problematic to approach the political complexities of the wars in the Middle East have already been pointed out in this paper: while in the hypotext the conflict between the two sides is marked by equality in power relations (both families are aristocrats with similar power inside the Verona community) and the reasons for the rivalry are irrelevant (it is an old grunge which was fuelled by each aggression), Israel’s wars and the occupation are marked by military and political asymmetry and have concrete political and economic causes that render the cycle of violence approach insufficient.¹⁸

¹⁸ The shortcomings of the plot of Romeo and Juliet in approaching the political conflict were previously examined in connection with other adaptations. See, for instance Yael Munk’s article about the Israeli documentary *Compromise* (1996, Anat Even). The documentary is about a project undertaken in 1994 by two theater directors, the Israeli Eran Baniel and the Palestinian Fuad Awad, to initiate their common production of Shakespeare’s play at the Jerusalem Khan Theatre. By focusing on the realities outside the

While in Shakespeare the families' identities as part of the territory of Verona are never questioned, these precise elements are the core of Israel's wars. As a late outcome of European colonialism, national identity and boundaries were constructed and negotiated by Zionism and the State of Israel with disregard of and against the indigenous populations, whose very identity and historical attachment to the territory became contentious, as the much cited phrase "a land without a people for a people without a land" exemplifies. According to Massad, in the process of colonizing historical Palestine, the construction of national identities involved processes of contesting the identity of the adversary as part of the territory:

As a result, the war between the European Jewish colonists and the colonized Palestinians extended to the realm of cartography and archaeology, with Israeli maps showing all historic Palestine as Israel and Palestinian maps showing all historic Palestine as an occupied country. (Massad, 2000: 339)

Identity formation cannot be detached from the conflict. As David Newman notes, in the "Israel-Palestine contested spacial arena", "the internal nationalism post-nationalism dialogue amongst Israeli citizens of the State" and "the Israeli-Palestinian dialogue aimed at bringing about national conflict resolution" are inseparable: "To a certain extent, the outcome of one (the internal dialogue) determines the approaches brought to the other (the external dialogue), with the latter being modified as power hegemonies within Israel undergo change." (Newman, 2001: 236).

The film, however, takes national identities as accomplished entities without addressing how territories, borders, and identities in the region were and are experiencing processes of reconfiguration. It never examines how the acts of violence that accompanied these processes are embedded in the territory by the colonial origins of the State of Israel and the perpetuation of its colonial structures.

A further problem with the transposition of Shakespeare's play has to do with the political significance of its ending. Shakespeare's tragedy culminates with the reconciliation between the families and, as a consequence, the citizens of Verona, tired of the civil disorder brought by the peace-disturbing aristocrats, can finally enjoy peace. The lovers' death acquires a cathartic effect that is translated into a political solution for the community.

theater, the documentary questions the pertinence of the play: "Not only does the analogy between the two lovers thus become irrelevant, but the documentary also shows that the very use of this analogy seems to be the best way of avoiding crucial questions" (Munk, 2010: 179).

In his reading of *Romeo and Juliet* as a political play, Jerry Weinberger (2003) argues that the play's action is determined by a conflict between secular and priestly authority that transforms the Veronese regime. The lovers are seen here as pawns in the hands of Friar Laurence and the Prince. More important though is the author's portrayal of the aristocrats as a social class whose political power is on the wane, alongside the role ascribed to the "citizens", who emerge as a community that is confident enough to confront the unruly aristocrats and demand civil order from the Prince. The community as an independent entity whose quest for peace is achieved through the loss of the heirs of the two warring sides tends to disappear in transpositions of the play that make the families stand for ethnic and/or religious belonging or nationality. As in the case of *Strangers*, in these hypertexts the community is no longer the opponent to a violent decaying elite, but rather a collaborator that instigates war and shares some of the negative traits that Shakespeare attributed to the aristocracy.

The film itself suggests the impossibility of transposing the key elements of *Romeo and Juliet's* final to the Middle East. The off-screen threatens again the lovers' idyll in the form of another telephone call: Eyal's father informs that he has been drafted. Rana tries to dissuade him from returning to Israel. Her fear of losing him, not political convictions, seem to lie behind her argumentation. The morning after, when Eyal prepares to leave, her premonition is played in fast-motion: he realizes that their love was doomed, goes back to Israel, is drafted and killed in Lebanon. The premonition ends with her words "You'll go back home. You'll be scared like you've never been scared in your life. It will kill you. It will kill us" [original in French] (01:20:48), while we watch a close-up of his injured face staring at the viewer. Such an ending, though in accordance with the tragic death of Shakespeare's lovers, deviates from the cathartic and appeasing function of death in the play. The directors, however, added another possibility for the star-crossed lovers: just after the close-up of Eyal's injured face, the screen-image returns to the Paris apartment where the protagonist closes the door and goes back to Rana and Rashid. He refutes the call from Israel in order to form a family with the outcasts of the Middle East. For the first time in his life he renounced making war on behalf of his country, but his act differs from Rana's rupture with her community. Eyal never contests the legitimacy of his country's demands and so the Israeli official narrative concerning Israel as a besieged country remains unchallenged. Eyal's final decision is solely motivated by a desire for pursuing an individual happiness, which only the exile can offer. The film imagines a private escape for the lovers, but instead of envisaging a political transformation for the region, it reinforces Israel's dominant narratives.

Influential international relations theorist Johan Galtung (1990) defined cultural violence as the elements of one culture that may be used to legitimize direct and structural violence, making it look acceptable, normal or invisible. The concept is useful to examine the film's performative character. Several elements suggest that the film was aimed foremost at Western European audiences: the languages (predominance of English and French), the setting (Paris and Berlin), thematics that are very popular among Europeans (Shakespeare's play, football, the memory of the Holocaust, multiculturalism, the oppression of women in Muslim countries), the engagement of a famous Belgian actress (Lubna Azabal) with a strong French accent for the role of the Palestinian Rana (whose inner voice speaks French, not Arabic). Though they usually voice some degree of criticism over Israel's most brutal military actions, the governments of those European countries are staunch allies of Israel. Among the population there are considerable sectors with sympathy for the Palestinian cause.

The film tries to assert these divergent stances. It expresses concern for the civilian victims of the Israeli military (the issue where objections to Israel tend to be louder among the European public opinion), but ultimately it validates the narratives that legitimize those actions and which are often invoked by Western governments in their support for Israel: Israel is as a country under siege and has the right to defend itself; Israel is a liberal democracy in a region where basic human rights are constantly violated.

In that sense, the film functions as *Hasbara*. From the Hebrew "explaining", the term refers to public diplomacy by Israeli institutions (namely the Ministry of Foreign Affairs) and its supporters to counter the "negative" international press and promote positive perceptions of Israel abroad. For its critics, *Hasbara* is nothing more than a euphemism for pro-Israeli propaganda.¹⁹ It may point to certain critical aspects of Israeli actions towards the Palestinians and the neighboring countries, but the strategies for contextualizing and explaining them are aimed at their legitimization. *Strangers* refers to issues that were much criticized in the Western news (the killing of children in the 2006 Lebanon war), but points the finger at Hezbollah, which at that time was classified by most Western countries as a terrorist organization. Yet more important though are the silences the film creates regarding the lives of the Palestinians. The colonial power relations on the ground, the continuous dispossession, the systematic violations of international law by Israel, the wall in the West Bank, segregation practices (only-Jewish roads and towns), illegal settlements, collective punishments, confiscations of land, destruction of agricultural property,

¹⁹ See, for instance, Edward Said's "Propaganda and War" (2001). The site Electronic Intifada (<http://electronicintifada.net/>) often denounces *Hasbara* initiatives.

usurpation of water resources – all part of the daily life of Palestinians in the area where Rana comes from (the West Bank) – are simply silenced by the film.

JÚLIA GARRAIO

Júlia Garraio is a researcher at the Centre for Social Studies (Humanities, Migrations and Peace Studies) of the University of Coimbra, Portugal. Most of her research, activities and publications are dedicated to the German literature and culture in the twentieth century. Violence, memory, identity, discourse and representation are key concepts in her research.

Contact: juliaga@gmail.com

REFERENCES

- Aloni, Udi (2010), "Judith Butler: As a Jew, I Was Taught it Was Ethically Imperative to Speak Up", *Haaretz*. Accessed on 09.03.2010, at <http://www.haaretz.com/hasen/spages/1152017.html>.
- Bangstad, Sindre; Bunzl, Matti (2010), "Anthropologists Are Talking' about Islamophobia and Anti-Semitism in the New Europe", *Ethnos: Journal of Anthropology*, 75(2), 213-228.
- Benz, Wolfgang (ed.) (2009), *Islamfeindschaft und ihr Kontext. Dokumentation der Konferenz "Feindbild Muslim – Feindbild Jude"*. Berlin: Metropol.
- Bouteldja, Houria (2015), "State Racism(s) and Philosemitism or how to Politicize the Issue of Antiracism in France?", Parti des Indigènes de la République, Accessed on 30.03.2015, at <http://indigenes-republique.fr/state-racisms-and-philosemitism-or-how-to-politicize-the-issue-of-antiracism-in-france/>.
- Bravo López, Fernando (2011), "Towards a Definition of Islamophobia: Approximations of the Early Twentieth Century", *Ethnic and Racial Studies*, 34(4), 556-573.
- Brinn, David (2008), "Israeli Film Strangers wins hearts in the US", *Israel21C*. Accessed on 20.02.20014, at <http://israel21c.org/culture/israeli-film-strangers-wins-hearts-in-the-us/>.
- Brown, Carolyn E. (1996), "Juliet's Taming of Romeo", *Studies in English Literature, 1500-1900*, 36(2), 333-355.
- Bunzl, Matti (2005), "Between Anti-Semitism and Islamophobia: Some Thoughts on the New Europe", *American Ethnologist*, 32(4), 499-508.
- Bunzl, Matti (2007), *Anti-Semitism and Islamophobia: Hatreds Old and New in Europe*. Chicago: Prickly Paradigm Press.
- Butler, Judith (2004), *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London & New York: Verso Books.
- Dolan, Sabine (2006), "The Humanitarian Challenge in Lebanon", UNICEF (9 August 2006). Accessed on 10.11.2014 at http://www.unicef.org/emerg/index_35274.html.

- European Commission; European Monitoring Centre on Racism and Xenophobia – EUMC (2003), *The Fight Against Anti-Semitism and Islamophobia: Bringing Communities together. A Summary of Three Round Table Meetings Initiated by Commissioner Anna Diamantopoulou*. Brussels/Vienna.
- Galtung, Johan (1990), "Cultural Violence", *Journal of Peace Research*, 27(3), 291-305.
- Genette, Gerhard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Givens, Terri E. (2005), *Voting Radical Right in Western Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hall, Stuart (1997), "The Work of Representation", in Stuart Hall (ed.), *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*. London: Sage, 13-74.
- Hasan, Md. Mahmudul (2005), "The Orientalization of Gender", *The American Journal of Islamic Social Sciences* (AJISS), 22(4), 26-56.
- Ignazi, Piero (2003), *Extreme Right Parties in Western Europe*. Oxford: Oxford University Press.
- Jankovic, Colleen (2013), "'You Can't Film Here': Queer Political Fantasy and Thin Critique of Israeli Occupation in The Bubble", *Canadian Journal of Film Studies*, 22(2). Accessed on 20.03.2014, at <http://www.filmstudies.ca/journal/cjfs/archives/authors/jankovic-colleen>.
- Kahf, Mohja (1999), *Western Representations of the Muslim Woman: From Termagant to Odalisque*. Austin: University of Texas Press.
- Kahn, Coppélia (1977), "Coming of Age in Verona", *Modern Language Studies*, 8(1), 5-22.
- Lewis, Reina (1996), *Gendering Orientalism: Race, Femininity and Representation*. London: Routledge.
- Massad, Joseph (2000), "The 'Post-colonial' Colony: Time, Space, and Bodies in Palestine/Israel", in Fawzia Afzal-Khan; Kalpana Seshadri-Crooks (eds.), *The Pre-occupation of Postcolonial Studies*. Durham: Duke University Press, 311-346.
- Mayfield, James (2013), "Explaining the Rapid Rise of the Xenophobic Right in Contemporary Europe", *GeoCurrents, The Peoples, Places & Languages Shaping Current Events*. Accessed on 20.03.2014, at <http://www.geocurrents.info/cultural-geography/the-rapid-rise-of-the-xenophobic-right-in-contemporary-europe>.
- Mohanty, Chandra Talpade (1984), "Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses", *Boundary 2*, 12(3), 333-358.
- Mudde, Cas (2000), *The Ideology of the Extreme Right*. Manchester: Manchester University Press.
- Munk, Yael (2010), "Dreamers Often Lie: On 'Compromise', The Subversive Documentation of an Israeli-Palestinian Political Adaptation of Shakespeare's Romeo and Juliet", *Altre Modernità*, 03, 174-181.
- Newman, David (2001), "From National to Post-national Territorial Identities in Israel-Palestine", *GeoJournal*, 53, 235-246.
- Norris, Pippa (2005), *Radical Right: Voters and Parties in the Electoral Market*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Puar, Jasbir K. (2007), *Terrorist Assemblages: Homonationalism in Queer Times*. Durham: Duke University Press.
- Said, Edward (1978), *Orientalism*. London: Penguin.
- Said, Edward (2001) "Propaganda and War". Accessed on 10.10.2014 at <http://www.mediamonitors.net/edward37.html>.
- Schulman, Sarah (2011) "A Documentary Guide to 'Brand Israel' and the Art of Pinkwashing", in Mondoweiss, 30 November 2011. Accessed on 30.11.2014, at <http://mondoweiss.net/2011/11/a-documentary-guide-to-brand-israel-and-the-art-of-pinkwashing.html>.
- Tadmor, Erez; Nativ, Guy (2007), *Strangers*. DVD.
- Therborn, Göran (2012), "Three Epochs of European Anti-Semitism", *European Societies*, 14(2), 161-165.
- Tickner, Ann J. (2001), *Gendering World Politics: Issues and Approaches in the Post-Cold War Era*. New York: Columbia University Press.
- Yegenoglu, Meyda (1998), *Colonial Fantasies: Towards a Feminist Reading of Orientalism*. London: Cambridge University Press.

@cetera

NOTAS SOBRE O BOICOTE ACADÉMICO, CULTURAL E FEMINISTA

SHAHD WADI

INVESTIGADORA INDEPENDENTE

Nós sabemos muito bem que a nossa liberdade é incompleta sem a liberdade para os palestinianos.
Nelson Mandela, 1997¹

Nelson Mandela deixou-nos esta frase e a responsabilidade de torná-la numa ação. O mundo lutou contra o *apartheid* da África do Sul, e hoje a nossa liberdade será incompleta se não vencermos outras situações de discriminação, como o *apartheid* israelita na Palestina, utilizando a mesma desobediência cívica com o objetivo de responsabilizar Israel pelas continuadas violações do direito internacional e dos direitos humanos contra o povo palestiniano. A sociedade civil palestiniana, bem como numerosas organizações internacionais e algumas israelitas, defenderam que, perante a incompetência dos órgãos internacionais e a conivência dos governos ocidentais, apenas uma política e um plano internacional a longo prazo de pressão sobre Israel seria capaz de levar ao fim da ocupação, como bem observa o historiador israelita, Ilan Pappe:

Não há outro modo de travar Israel que não seja o boicote, o desinvestimento e as sanções. O único ponto fraco da máquina de matar são as suas linhas de oxigénio para a civilização “ocidental” e a opinião pública. Ainda é possível furá-las e pelo menos tornar mais difícil aos israelitas levarem a cabo a sua futura

¹ Discurso do Presidente Nelson Mandela no Dia Internacional de Solidariedade com o Povo Palestiniano, Pretoria, 1997. Disponível em <http://www.anc.org.za/show.php?id=3384>. A tradução desta citação e de todas as citações para português é da responsabilidade das autoras.

estratégia de eliminar o povo palestiniano, através da limpeza étnica da Cisjordânia e um genocídio na Faixa de Gaza. (Pappe, 2007)

Existe assim, desde 2005, uma campanha internacional de Boicote, Desinvestimento e Sanções (BDS) contra Israel,² iniciada em resposta ao apelo lançado pela sociedade civil palestiniana e coordenada pelo Comité Nacional BDS Palestino (BNC). Nesta altura, 170 instituições, partidos, associações de refugiados, sindicatos, associações feministas, entre outras, apelaram ao mundo para fazer parte do movimento BDS (BDS: 2005). Inspirada na campanha internacional que ajudou a derrotar o regime de *apartheid* na África do Sul, esta tem por objetivo isolar e pressionar Israel para que cumpra a lei internacional. A campanha tem quatro objetivos: acabar definitivamente com a ocupação e colonização dos territórios palestinianos, desmantelar o Muro da separação racista, garantir direitos iguais para os palestinianos dentro de Israel, e respeitar e proteger o direito do regresso dos refugiados palestinianos.³

O **Boicote** aos produtos e as companhias israelitas ou internacionais cúmplices da ocupação, que beneficiam da miséria imposta por Israel aos palestinianos, é um dos objetivos principais desta campanha. Os produtos israelitas em geral e sobretudo os produtos fabricados em colonatos têm sido amplamente boicotados. Por exemplo, em Portugal, a EPAL (Grupo Águas de Portugal) celebrou, em 2010, um acordo de cooperação com a companhia das águas israelita Mekorot. A Mekorot tem tido um papel fundamental na definição das políticas de usurpação e utilização das águas palestinianas e tem sido a principal executora de tais políticas. Por isso, várias organizações portuguesas apelaram à EPAL para cancelar o acordo, lembrando-lhe que a ocupação da Palestina configura uma violação do direito internacional. Iniciou-se então uma campanha de pressão, com uma série de iniciativas, inclusive junto dos grupos parlamentares e do Governo português. Este último aprovou, no final de 2013, uma diretiva da União Europeia que proíbe o financiamento de empresas que desenvolvam atividades nos colonatos. A EPAL acabou por cessar o acordo sem anunciar os motivos.

O **Desinvestimento** e garantia de que os fundos de pensões não vão para Israel é outro objetivo da campanha. Por exemplo, o maior fundo de pensões holandês desistiu do investimento em quatro bancos israelitas devido ao papel destes na opressão dos palestinianos, uma decisão para a qual contribuiu decisivamente a pressão de clientes holandeses. Também na Noruega, o Governo retirou os seus

² Para mais informações consultar <http://www.bdsmovement.net>.

³ Para mais informações ver Barghouti (2011); Wiles (2013).

investimentos da sociedade militar israelita Elbit, da Africa Israel Investments e da Danya Cebus, por estarem implicadas na construção de colonatos.

As **Sanções** contra Israel são também um objetivo da campanha: não aceitar ter Israel como membro de vários organismos internacionais, especialmente europeus. O BDS também procura convencer os governos a tomarem medidas de pressão sobre Israel, como o embargo de armas e mesmo o corte de relações diplomáticas e a suspensão de acordos económicos bilaterais. Recentemente, durante o ataque contra Gaza, alguns países da América Latina cortaram relações económicas: El Salvador, o Chile, o Peru, o Brasil e o Equador mandaram regressar os embaixadores que estavam destacados em Israel, enquanto o Brasil, a Argentina, a Venezuela, o Uruguai e o Paraguai suspenderam as negociações do Acordo de Livre Comércio, exigindo um cessar-fogo imediato em Gaza.

Neste número de uma revista académica sobre mulheres palestinianas e cinema, justifica-se que falemos de Boicote, Desinvestimento e Sanções (BDS) contra Israel, sobretudo porque o BDS é um assunto cultural, académico, mas também uma questão feminista.⁴

BOICOTE ACADÉMICO, CULTURAL E FEMINISTA

Existe uma campanha específica de Boicote Académico e Cultural.⁵ Um dos seus alvos são as universidades israelitas, em virtude do envolvimento de muitas delas nas ações agressoras do estado de Israel, como a colaboração com o exército e o fomento do branquamento da imagem de Israel, para além dos casos mais óbvios de universidades construídas em colonatos nos territórios ocupados. A Universidade Hebraica de Jerusalém, por exemplo, desenvolve parcerias com o Exército israelita e viola a lei internacional pelo facto de o dormitório do campus universitário estar situado em território ocupado em 1968. Além disso, o vice-presidente dos assuntos externos da Universidade, Carmi Gillon, foi o diretor dos Serviços de Segurança Geral, Shin Bet, instituição criticada pelas organizações dos direitos humanos por utilizar a tortura com os detidos palestinianos.

A campanha de Boicote Académico – que foi uma das entidades fundadoras do movimento BDS – emitiu a declaração de princípios em 2004. O apelo foi dirigido aos colegas na comunidade internacional para boicotar todas as instituições académicas e culturais israelitas. Durante os últimos anos, esta declaração foi recebida como apoio e foi endossada por várias instituições, académicos, estudantes e intelectuais na

⁴ Sobre a causa palestiniana e o movimento BDS como questão feminista, aconselhamos a leitura dos seguintes textos: Bhandar, 2014; Lloyd, 2014.

⁵ Para mais informações, veja Palestinian Campaign for the Academic and Cultural Boycott of Israel, em <http://www.pacbi.org/>.

Europa, nos Estados Unidos, na África do Sul, no Canadá, na Índia, no Paquistão, na Austrália, América Latina entre outros. Apenas a título de exemplo: em fevereiro de 2015, os estudantes e funcionários da Escola de Estudos Orientais e Africanos da Universidade de Londres (SOAS) votaram sim à campanha do BDS, ao mesmo tempo que 700 artistas britânicos aderiram ao movimento. São muitos aqueles que, do mundo académico, aderiram ao boicote académico contra Israel, incluindo académicos judeus, como, por exemplo, Ilan Pappe, Judith Butler e Noam Chomsky. Em Portugal, a campanha BDS denunciou a cooperação de um projeto na Faculdade de Psicologia da Universidade de Coimbra com ex-militares israelitas, através do projeto SAFIRE (Abordagem Científica à Luta contra o Extremismo Radical). O projeto é financiado através do programa de financiamento de pesquisa FP7.⁶ Esta cooperação com a organização israelita International Security and Counter-Terrorism Academy – ISCA, um complexo militar-industrial israelita especializado em “antiterrorismo”, e no qual se situam alguns dos episódios mais sanguinários de Israel. O projeto conta com a colaboração de institutos como a Rand Corporation, que ajudou a promover a corrida às armas nucleares na década de 50 e forneceu estudos estratégicos para o Exército norte-americano durante a guerra do Vietname. Este projeto foi considerado pela campanha BDS como colaboração com um Estado colonial (*Esquerda*: 2012; Jordão: 2012). A campanha apelou aos responsáveis para que abandonassem o projeto, sem sucesso.

A liberdade académica não pode ser garantida para alguns e não para outros e o boicote académico é um passo para esta liberdade. É também um diálogo, mas silencioso, entre os académicos palestinianos e os académicos israelitas que apoiam a paz. Pois não poderá haver um diálogo direto entre os académicos do opressor e do oprimido enquanto existir uma estrutura de dominação. Não existem “dois lados” para dialogar diretamente, nem um equilíbrio dos traumas, nunca poderá haver um diálogo entre o opressor e o oprimido, enquanto o último é oprimido; para que possa existir diálogo são necessárias duas partes. Forçar um diálogo direto não desafia a situação atual, ao contrário, contribui para a sua permanência, e esconde a realidade do *apartheid*.

Um diálogo direto entre palestinianos e israelitas só pode ser construtivo, mesmo no caminho da paz, se estiver direcionado contra a ocupação e opressão. Os ativistas da paz em Israel que defendem os direitos dos palestinianos, apoiam o BDS – sabem que ambas as partes vão beneficiar de uma campanha pacífica que tem como objetivo chegar a uma paz duradoura, baseada nos fundamentos universais de igualdade.

⁶ Para mais informação sobre o projeto SAFIRE ver: <http://www.safire-project.eu/>

Como afirma o apelo ao Boicote académico, esta posição não é contra pessoas, mas contra o Estado de Israel; qualquer pessoa israelita que acredite na paz irá apoiar o BDS. Existem, aliás, organizações israelitas que apoiam o boicote contra Israel,⁷ acreditando que é uma forma de promover a paz e uma democracia verdadeira na região contra o que consideram o *apartheid* de Israel.

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 hebraica que não tem tradução direta noutras línguas. Significando literalmente “explicação”, diz respeito àquilo a que se tem chamado “diplomacia pública”, ou seja, trata-se simplesmente de propaganda pró-Israel. Foram criados muitos programas como parte da *hasbara* israelita.⁸

Mais tarde, foram adicionadas ao plano desta campanha ações de aproveitamento da comunidade gay para mudar a imagem de Israel ao nível internacional (*The Jewish Daily Forward* apud Schulman, 2011), que procurava mudar a imagem de um país em conflito para a imagem de um país-oásis, refúgio de homossexuais.⁹ Aeyal Gross, professor da Universidade de Telavive, argumenta que os direitos dos LGBT (lésbicas, gays, bissexuais e transgénero) têm vindo a tornar-se uma ferramenta muito útil para as relações públicas de Israel. Segundo Gross, nesta campanha Israel é retratado como um país progressista "ocidental", em oposição aos países islâmicos "retrógrados e homofóbicos", uma estratégia para justificar a versão de Israel da "guerra contra o terror", incluindo a ocupação e os ataques contra a população palestiniana. Ou seja, os direitos LGBT desempenham um papel na política internacional, projetando a ideia

⁷ Veja-se, por exemplo, <http://boycottisrael.info/>.

⁸ 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 da 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 online: <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.

⁹ O ministério responsável pela *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 um “salário” e os contratos são assinados por outras partes autorizadas. Não são consideradas as pessoas que pertençam ou que tenham familiares que pertençam ao Knesset (o Parlamento israelita), a partidos políticos ou ao ministério. Ou seja, o ministério tenta esconder o facto de recrutar e pagar a pessoas da comunidade gay, especificamente para mudar a imagem de Israel, e transmitir a imagem de um 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>.

errada de Israel como Estado comprometido com a igualdade sexual, facto que é utilizado para justificar uma política de exclusão e opressão (*ibidem*).

Ligar o mundo árabe ao desrespeito pelos direitos dos LGBTQ (lésbicas, gays, bissexuais, transgénero e *queer*) e das mulheres surge aqui como uma estratégia para ocultar as violações dos direitos humanos do povo palestiniano por parte de Israel, noção que assim projeta a imagem de um “Israel moderno”. Esta prática foi designada por alguns grupos *queer* como *pinkwashing* (branqueamento rosa).¹⁰ 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 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 luto.

Por isso, em 2010, várias organizações portuguesas – incluindo de direitos LGBT – denunciaram junto da direção do *Festival de Cinema Queer de Lisboa*, o apoio da embaixada de Israel. Ao mesmo tempo, o realizador canadense John Greyson retirou o seu filme da programação como forma de protestar contra este apoio. Estas iniciativas acabaram por resultar: no ano seguinte, o festival *Queer Lisboa* excluiu este apoio, apesar de o ter aceitado nos anos anteriores.

O movimento de Boicote Académico e Cultural apelou, nos últimos anos, a todas as instituições, académicos e pessoas ligadas à cultura, inclusive no setor do cinema, em todo o mundo e a todas as pessoas que acreditam nos valores humanos justos, sempre que possível e pertinente, fomentem o cancelamento de eventos, atividades, acordos ou projetos que envolvam o Estado de Israel, os seus grupos de *lobby* ou as suas instituições culturais, ou quem quer que promova a normalização de relações com Israel na esfera cultural global, branqueie as violações dos direitos do povo palestiniano de Israel, ou viole as diretrizes da BDS.

Como bem notam as associações feministas e *queer* palestinianas, a ocupação israelita não só atinge todas as pessoas palestinianas, como também cimenta estruturas patriarcais dentro da própria sociedade palestiniana. Continuamos a assistir a um processo de limpeza étnica da população palestiniana através da ocupação militar, da discriminação racial e da construção maciça de colonatos. Gaza e a Cisjordânia são o palco de uma crise humanitária provocada pelos repetidos bombardeamentos e pelo bloqueio contínuo. Por isso, a campanha de BDS apela à

¹⁰ Para mais informações sobre o *pinkwashing* veja-se: <http://www.pinkwatchingisrael.com/>.

desobediência cívica, a que passemos da discussão da questão palestiniana à “ação palestiniana”. Um pedido para que, do ler, se passe ao decidir e reagir.

SHAHD WADI

Palestiniana, entre outras possibilidades, mas a liberdade é sobretudo palestiniana. Procura as suas resistências através dos feminismos palestinianos dos corpos ocupados, exercidas, por exemplo, através do doutoramento que obteve recentemente em Estudos Feministas, pela Universidade de Coimbra. A sua tese, intitulada “Corpos na trouxa: Histórias-artísticas-de-vida de mulheres palestinianas no exílio” aborda as narrativas artísticas no contexto da ocupação israelita da Palestina. Na sua investigação considera as artes um testemunho de vida. E também da sua.

Contacto: wadishahd@gmail.com

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barghouti, Omar (2011), *Boycott, Divestment, Sanctions: The Global Struggle for Palestinian Rights*. Chicago: Haymarketbooks.
- BDS Movement (2005), “Palestinian Civil Society Calls for Boycott, Divestment and Sanctions against Israel Until it Complies with International Law and Universal Principles of Human Rights”, in *BDS Movement*, 09.07.2005. Consultado a 31.05.2015, em <http://www.bdsmovement.net/call>.
- Bhandar, Brenna (2014), “Some Reflections on BDS and Feminist Political Solidarity”, *feminists@law*, 4(1). Consultado a 31.05.2015, em <http://journals.kent.ac.uk/index.php/feministsatlaw/article/view/110>.
- Butler, Judith (2004), *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London & New York: Verso Books.
- Esquerda (2012), “Universidade de Coimbra é parceira de ‘academia anti-terrorista’ israelita”, Esquerda.net, 05 de março. Consultado a 31.05.2015, em <http://www.esquerda.net/artigo/universidade-de-coimbra-%C3%A9-parceira-de-academia-anti-terrorista-israelita/22175>.
- Jordão, João (2012), “A Cumplicidade da Universidade de Coimbra com a ressurgência do autoritarismo em Portugal”, Blog Casa das Aranhas, 22.01.2012. Consultado a 31.05.2015, em <https://casadasaranhas.wordpress.com/2012/01/22/a-ressurgencia-do-autoritarismo-em-portugal/>.
- Lloyd, David (2014), “It Is Our Belief That Palestine is a Feminist Issue...”, *feminists@law*, 4(1), Consultado a 31.05.2015, em <http://journals.kent.ac.uk/index.php/feministsatlaw/article/view/107>.
- Mandela, Nelson (1997), “Address by President Nelson Mandela at the International Day of Solidarity with the Palestinian People”, in African National Congress. South Africa’s

National Liberation Movement. Consultado a 31.05.2015, em <http://www.anc.org.za/show.php?id=3384>.

Palestinian Campaign for the Academic and Cultural Boycott of Israel, consultado a 27.03.2014, em <http://www.pacbi.org/>.

Pappe, Ilan (2007), "Palestine 2007: Genocide in Gaza, Ethnic Cleansing in the West Bank", *The Electronic Intifada*, 11 de janeiro, Consultado a 27.03.2014, em <http://electronicintifada.net/content/palestine-2007-genocide-gaza-ethnic-cleansing-west-bank/6673>.

Schulman, Sarah (2011), "A Documentary Guide to 'Brand Israel' and the Art of Pinkwashing", Mondoweiss, 30 de novembro. Consultado a 01.07.2013, em <http://mondoweiss.net/2011/11/a-documentary-guide-to-brand-israel-and-the-art-of-pinkwashing.html>.

Wiles, Rich (2013), *Generation Palestine: Voices from the Boycott, Divestment and Sanctions Movement*. London: Pluto Press.



**Centro de Estudos Sociais
Laboratório Associado**
Universidade de Coimbra

Editada pelo Centro de Estudos Sociais desde 2008,
a *e-cadernos ces* é uma publicação eletrónica, disponível em
<http://eces.revues.org>, com arbitragem científica que visa
promover a divulgação de investigação avançada produzida
no âmbito das ciências sociais e humanas, privilegiando
perspetivas críticas e inter/transdisciplinares.
A *e-cadernos ces* dissemina textos resultantes de conferências,
seminários e workshops, assim como textos de pesquisas
efetuadas no âmbito de programas de formação avançada e
de projetos de investigação científica.