Corpos que acontecem na fronteira

Bodies that happen at the borders

Shahd Wadi

Edição electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/eces/1836>

DOI: 10.4000/eces.1836

ISSN: 1647-0737

Editora

Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra

Refêrencia eletrónica

Shahd Wadi, « Corpos que acontecem na fronteira », *e-cadernos CES* [Online], 22 | 2014, colocado online no dia 01 dezembro 2014, consultado a 20 abril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/eces/1836> ; DOI : 10.4000/eces.1836

CORPOS QUE ACONTECEM NA FRONTEIRA*

SHAHD WADI

INVESTIGADORA INDEPENDENTE

Resumo: A Palestina é um símbolo do exílio; qualquer pessoa palestina vive, de uma forma ou outra, num estado de exílio literal e/ou metafórico. Por isso, é impossível estudar o cinema das mulheres palestinas 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 palestinos são exilados. Para mim e para muitas pessoas palestinas, a Palestina é uma ideia, uma ideia de exílio. A Palestina é um estado do

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

exílio em construção. A nossa identidade palestina é a identidade do exílio, conhecemos a Palestina apenas enquanto exílio: a Palestina é sobretudo a proibição de voltar a casa, a proibição de conhecer a própria casa, e é ainda a memória e 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 palestina vive num estado de exílio literal e metafórico. Por isso, é impossível estudar o cinema das mulheres palestinas 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 palestinas 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 palestino e os seus efeitos na vida económica deste levou a um fluxo recente de emigração palestina. 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 palestinas 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 palestinos 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 palestino, depois da destruição de mais de 530 cidades, vilas e aldeias palestinas e da expulsão de mais de dois terços da população palestina da sua terra; 774 cidades e vilas ficaram 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 palestinas massacradas. O dia de *Nakba* é o dia em que Israel anunciou a fundação do “estado israelita”. Na cultura palestina, este termo está muito ligado à tristeza, 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 palestinos são considerados, nas leis israelitas, “ausentes-presentes”.³ Resta assim apenas uma pequena percentagem do povo palestino que permaneceu nas suas casas de origem em 1948,⁴ ou que provém originalmente da Cisjordânia e Gaza.⁵

As pessoas palestinas “exiladas fora” são as pessoas que vivem fora dos territórios da Palestina histórica (na sua totalidade). “Exiladas dentro” de casa são tanto as pessoas que vivem nos territórios ocupados da Palestina, 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 palestino é deslocado, em casa ou fora de casa, o povo palestino 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 palestino é considerado exilado dentro e fora de casa:

³ Uma pessoa “ausente-presente” é uma pessoa palestina 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 palestina 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 palestinas estão a ser obrigadas ao exílio por causa das políticas da ocupação israelita, expansionistas e racistas, quer dentro dos territórios que em 1948 passaram a ser Israel, quer no que normalmente é referido como “territórios palestinos” 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 palestinas que vivem dentro de Israel sofrem ainda com as políticas racistas israelitas, que consideram as pessoas de origem árabe como cidadãos de segunda classe, sendo estas, apesar de terem nacionalidade israelita, continuamente molestadas e usufruindo de menos direitos 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 of us? [...] In fact, I both stayed and left; I became an internal exile. It was the sight of this refurbished Tegar 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 palestina, 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, sexuais e espirituais:

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

No seu livro *Migrancy, Culture, Identity* (1994), Iain Chambers fala da própria ideia da diáspora 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 palestinas exiladas (refugiadas ou internamente deslocadas). Normalmente, as estimativas globais disponíveis dependem parcialmente do número de refugiados da UNRWA e, parcialmente, dos censos dos países de acolhimento e das estimativas das próprias comunidades palestinas. Os números da UNRWA (4,9 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 palestinos ocupados. Até 2008, estimava-se que 7,1 milhões de pessoas palestinas são refugiadas ou internamente deslocadas (de cerca de um total de 10,6 milhões) (Badil, 2011). Com a política israelita expansionista, o número das pessoas palestinas deslocadas muda todos os dias, por isso torna-se impossível 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 palestina 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 Palestiniana foi recriada e fortalecida na diáspora. Apesar de ser uma nação dispersa, e apesar de haver nações palestianas 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 palestina. 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 palestinas 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=aBbPUxbjiuc>.

¹³ A protagonista do filme faz parte da população palestina no exílio, cujas famílias foram expulsas em 1948. Só conseguiu regressar porque nasceu nos Estados Unidos. A entrada na Palestina é apenas permitida a palestinos 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 palestinos, 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 palestinos recentes mostram que

Nakba is not mere memory or a trauma of the past; instead, these films seem to point to both a continuity of pain and trauma, reaching from the past into the heart of the present, as well as a continuity of struggle.¹⁵

De igual forma, vejo neste artigo que a *Nakba* palestina 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 palestino. 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 palestina sobre a *Nakba*. O cenário seguinte é a entrada na Palestina pelo aeroporto. Várias cenas acontecem em fronteira como os *checkpoints* e o Muro. O filme termina de novo no aeroporto. Quando perguntei a Annemarie Jacir sobre o porquê da presença 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 palestino 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 palestinaiana 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 palestinaiana na fronteira não é ser menos palestinaiana. Com uma língua híbrida entre o inglês e árabe, e com um nome pouco árabe, “Annemarie”, o palestianismo 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 palestina, apesar de ser continuamente questionada, e sobretudo apesar da ausência de uma narrativa explicativa por parte dos pais, como conta: “My parent's they never pushed politics on, they were a bit afraid, they went to America, they were in a different country so they tried be quiet and avoid problems.” E, por isso, ter-lhe-ão falado pouco da Palestina. Durante muito tempo, ela desconhecia mesmo a sua identidade palestina. Quando tinha cerca de 12 anos e estudava numa escola norte-americana internacional, conta Annemarie Jacir: “the (American) teacher, said ‘everybody stand up and say where you are from, and I remember very clearly – to joke a little bit – I stood up, and I said ‘I am from Pakistan’”.

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

I remember very well that once we were at the bridge, at that time it was more difficult to enter than today,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 palestina. O corpo despido na fronteira é o momento de se tornar palestina. Em *Salt of This Sea*, no momento de voltar à Palestina após anos de exílio, a protagonista Soraya é confrontada 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 palestino ou para lhe lembrar que um corpo palestino não é desejado naquele lugar. É logo neste momento inicial do filme que o corpo dela, aí mesmo na fronteira, nos conta, sem dizer nada, a história do exílio e da ocupação. O corpo despido na fronteira é o seu documento de identidade palestina.

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

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

Soldado: Only residents can pass.

Soraya: Where are you from?

Soldado: From here.

Soraya: Where you're really from?

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

Soraya: Where does your family come from?

Soraya é sempre a *outra*, volta do exílio para o que considerava ser o seu país para descobrir que permanece a *outra* em qualquer lugar. Quando Soraya tenta obter um passaporte palestino, a autoridade palestina nega-lhe o pedido, e recusa

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

Soraya volta à Palestina; deixa os Estados Unidos, que não são a sua casa, para voltar ao que considerava ser a sua casa, a Palestina, mas descobre que lá não é também a sua casa, apesar de ambos os lugares o serem. “I want to buy my house from you” diz Soraya à mulher israelita que está 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 palestina, que o mesmo é dizer, um passaporte palestino, Soraya fica presa na fronteira metafórica entre a Palestina e o exílio. A identidade de Soraya e o seu destino estão na fronteira, como explica a realizadora:

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

²¹ Segundo os Acordos de Oslo, assinados em 1993, as autoridades israelitas passaram a controlar quase todos os aspetos na vida do povo palestino, incluindo obter a nacionalidade palestina. Os passaportes palestinos são emitidos pelas autoridades palestinas, 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 palestino. Para Emad, o mar significa a ocupação no presente, a prisão onde ele vive e que o impossibilita de chegar até ao mar. O mar significa Palestina, a Palestina significa ocupação e assim o mar também significa ocupação; a impossibilidade de chegar ao mar também aparece através da impossibilidade de chegar à Palestina, como afirma a realizadora do filme:

You are in Ramallah and you can see the sea, it's not a fiction that scene of Emad and Soraya. It's ridiculous, you can look at the sea and you cannot reach it. Palestine is a Mediterranean country, it is completely connected to the sea, in culture, in economics, in food, we are connected to the sea and half of our society suffered a violent cut from the sea. While living in Ramallah, I could escape and go to the sea, but none of my friends could come along, I know people who have never been to the sea like Emad, never seen the sea, and it is 30 minutes away. (Jacir, entrevista pessoal, 17 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 o mar 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 palestino 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 covarde, mas também que “não é homem”. A “masculinidade”, segundo ela, reside nas armas e na defesa da pátria contra o que considera o inimigo.

A irmã tem um discurso estereotipado sobre os americanos. Ao afirmar que as americanas são “todas gordas”, a irmã não só cria um estereótipo como também reproduz o discurso patriarcal que exige uma certa imagem das mulheres. A personagem da irmã, apesar de viver no exílio, não é a figura das pessoas que escolhem viver na fronteira; pelo contrário, a irmã assume (querer) estar na Palestina

e agarra-se a um ideal palestino nacionalista masculino e patriarcal, como resulta claro da discussão com a filha:

- Raghda (a irmã): Não quero que as minhas filhas vivam como os americanos, drinking and drugs and god knows what...
- Filha: Is that what you think people do here? Here's the shock mom: we live here, we're Americans.
- Raghda (a irmã): As long as you live in this house, you live in Palestine.

A personagem da filha de Raghda (sobrinha de Muna) representa justamente as mulheres palestinas nascidas no exílio; as palestinas da fronteira. Em casa afirma ser americana, enquanto na escola afirma ser palestina 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 palestino, 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 palestina de Brooklyn que diz:

Não sou estrangeira, não te vou lamber o cu e dizer que és excelente só porque és palestino, *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 palestina. Ao mesmo tempo, incorpora o estilo de hip-hop Brooklyn, afirmando que é também de Brooklyn. Quando enfrenta qualquer crise identitária Soraya procura a água, e às vezes dirige-se ao mar; é lá que se sente em casa: o mar, uma fronteira-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 palestinos e de muitos emigrantes em geral.

Mesmo a entrevista que fiz à realizadora Annemarie Jacir decorreu em duas línguas em simultâneo, árabe e inglês, 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، وكتوا، بعرفش اذا ببتزكري، وكتوا كان أصعب من اليوم انفوت.. أنا وأبوي وأمي
underwear وأمي underwear، بس naked ومنستنا ومنستنا strip-searched وأختي وأخوي،
(Jacir, entrevista pessoal, 17 de junho de 2012) وصدريّة،

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 palestina. 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 noutra sistema de poder. Por outro lado, a palavra “Palestina” e os nomes das cidades e dos lugares são sempre mencionados em árabe, resistindo assim aos nomes dados pelo ocupante; o lugar é sempre árabe e 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 palestina”. 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 palestina que censura o seu corpo por ser gordo: o ex-marido escolhe uma nova esposa magra e a protagonista olha para esse corpo magro com inveja e compara-o com o seu, desconjuntado, que até a atrapalha no andar. A mãe da protagonista é parte integrante desta sociedade e adota o seu discurso patriarcal: “É melhor não comeres, olha o teu cu cada vez maior.”

A emigração para os Estados Unidos é, como achava Muna inicialmente, uma forma de resistência a este controlo do corpo exercido pela ocupação, pela sociedade palestina e pela mãe. Assim que chega aos Estados Unidos, Muna é recebida pela irmã com a seguinte frase: “Engordaste bastante”. Muna concorda com a apreciação: “Sim, já viste o que fiz com meu corpo”. Nos Estados Unidos, percebe que a ocupação e a sociedade patriarcal também existem, com outro nome. No final do filme, Muna atinge a aceitação do seu corpo e da sua identidade, mesmo sendo ainda vista como diferente por ser gorda ou por ser exilada; assim, desiste das dietas no momento em que 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 palestinas 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>