Ñanduty
ISSN:2317-8590

# A FRONTEIRA INTERIOR DA PALESTINA UMA ANÁLISE DO FILME *MARIA'S GROTTO* PARA UMA OUTRA COMPREENSÃO FEMINISTA DA NAÇÃO[1]

# THE INTERIOR FRONTIER OF PALESTINE. AN ANALYSIS OF THE FILM *MARIA'S GROTTO* FOR A FEMINIST UNDERSTANDING OF THE NATION

Teresa Cunha[2] (CES/UC - teresacunha@ces.uc.pt)

**RESUMO**

A fronteira interior é como uma alteridade que não se verga à narrativa nacionalista viril, violenta e totalitária. É a partir deste argumento que analiso *Maria's Grotto*, 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-CHAVES:** Fronteira Interior; Feminismos Pós-coloniais; Nacionalismo Palestiniano.

**ABSTRACT**

The interior frontier is an otherness that does not submit to the virile, violent and totalitarian nationalist narrative. Departing from this argument I analyse *Maria's Grotto,* 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:** Interior Frontier; Post-colonial Feminisms; Palestinian Nationalism.

[1] Por vontade da autora, este texto não observa as regras do Acordo Ortográfico de 1990. Este artigo foi escrito com o apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia de Portugal no âmbito da Norma Transitória foi atribuída cuja referência é DL57/2016/CP1341/CT0005.

[2] 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. Os seus interesses de investigação são: feminismos e pós-colonialismos no Índico; mulheres na transição pós-bélica, seguranças e memórias; economias feministas; direitos humanos.

Ñanduty
ISSN:2317-8590

## INTRODUÇÃO

O actual conflito israelo-palestiniano fundado em reivindicações nacionalistas é 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 7 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.

Existe um consenso estável na literatura feminista sobre a ascendência moderna e ocidental da ideia de nação[3] (YUVAL-DAVIS, 1997: 15-16). Este entendimento de nação constitui-se, entre outras coisas, na convicção da sua anterioridade radical o que, nas palavras de Eduardo Lourenço, se mostra na capacidade de mobilização de um conceito que nos define antes que nós o definamos (LOURENÇO, 1999: 185). Reinterpretada e reapropriada de muitas maneiras e por múltiplas ordens e desordens da razão ocidental moderna a ideia de 'nação' transporta consigo múltiplos aparatos de construção da sua pretendida originalidade e manutenção da sua peculiaridade.

Não admira pois, que a alteridade seja para a nação uma disfuncionalidade que se procura resolver através de uma cultura de homogeneização. Trata-se de uma homogeneidade que cria tanto uma espécie de senso comum sobre um passado, mais ou menos intocável, que é como uma escatologia horizontal não importando as desigualdades reais existentes no seu

[3] Utilizo neste ensaio uma distinção entre nacionalismo e nação que é importante esclarecer desde já: o nacionalismo distingue-se da nação por ser uma ideologia que se apoia na preferência de uma sobre as outras e reforça o desejo à exclusividade da pertença ou funda a reivindicação a uma diferença que justifica a sua independência política.

Ñanduty
ISSN:2317-8590

seio Anderson mostra que, para além dessa espécie de uma mítica igualdade ontológica, a nação, é antes de mais, uma 'comunidade imaginada'. (ANDERSON, 2005: 27). Uma comunidade como um horizonte de expectativas estabilizadas e onde as relações, às quais se atribuem as mais profundas continuidades, são da ordem do imaginário, ou seja, são uma criação que se fundamenta numa construção mental contextualizada de uma realidade em constante devir societal. A comunidade imagina-se una e durável para exorcizar, através desse afastamento do real, as contingências de que é, afinal, constituída e se alimenta. É essa desvinculação da realidade sincopada e contraditória que lhe permite recriar, com tanta eficácia, a sua metamorfose numa continuidade temporal e uma hermenêutica linear do seu nascimento e história. Esse apartamento é de tal natureza forte e frágil que, para existir, tem que ser narrado (Ibid.).

Para além disso Walter Benjamin alerta-nos para o facto de que a memória fundacional da nação é épica por excelência (BENJAMIN, 2011: 100-101). A memória, no sentido em que Benjamin a tematiza, aproxima-se daquela da pessoa que conta estórias (storytellers) pois não está fixada na impressão do papel como estão os tratados da história ou mesmo os romances e novelas. A memória é alguma coisa que se pode transmitir não apenas pelas narrações feitas de palavras escritas e faladas mas também por contextos, práticas e lugares. Esta transmissão das memórias envolve as/os vivas/os e as/os mortas/os através de portais que ela mesma abre e fecha. Como Pierra Nora afirma (2011: 440), a memória é plural e a sua força advém também da capacidade de oferecer uma orgânica de identidade às pessoas e aos colectivos. Ela surge e é exercida em nome das sociedades vivas e por isso o trabalho de memória (COOPER; STOLER, 1997; ALLY, 2011) é o processo através do qual a memória se rompe se reconstrói, se enterra e se revive, se textualiza e se transforma. Por oposição à história, Maurice Halbwachs (2001: 141-142) teoriza que a memória é um empreendimento colectivo e não um desígnio objectivo para o qual apenas alguns têm competências e capacidades de interpretação. A memória é lembrar intencionalmente, é um desejo de criação e por isso a memória e nação (AKOMA, 2000) estão tão, profundamente, ligadas.

Os silêncios da memória não são vazios mentais ou simbólicos mas são activamente produzidos e criadores de imaginários. São, como os identifica Anderson, amnésias

Ñanduty
ISSN:2317-8590

escolhidas (ANDERSON 2005), que possibilitam exercer o poder de optar e eleger o que fica ou não no acervo corrente e operacional da narrativa. É uma forma privilegiada de lidar com tensões, contradições ou simplesmente ter que conviver com assassinos e traidores (BUCKLEY-ZISTEL, 2006). Neste sentido, os lados mais violentos e sangrentos das memórias nacionais são, assim, memorizados para serem meticulosamente esquecidos ou relembrados. Não admira pois que o trabalho sobre a memória que envolve conflitos violentos e guerras necessite de ir buscar corpos e rostos concretos para que, com cada um deles, reconstruir o tecido rasgado da memória (APA, 2010). Contudo a prevalência da narração do sofrimento em modo de vitimização tira muito do protagonismo possível a quem dele participou convocando, sobretudo, o reforço ritual da condição de vítima (SCHRAMM, 2011). Sendo o acto de narrar uma produção conjunta entre quem fala e quem ouve, nesta relação está inscrita uma relação de poder que é, por isso, um laboratório de autoridade e força (CHIZUKO; SAND, 1999). Procurar e ouvir as memórias narradas pelos grupos oprimidos faz perceber que não são apenas os detalhes que diferem mas a racionalidade da própria discursividade, os seus termos, objectivos e definição da interlocução (AKOMA, 2000).

Ao fixar a origem de uma nação através de uma narrativa ela transforma-se numa entidade estável e provedora da constância necessária à sua transmissibilidade através dos livros de história, de uma iconografia preenchida por monumentos e ruínas, da ritualização de espaços e acontecimentos ou de muitas outras tecnologias de repetição e rememoração. As narrativas nacionais e nacionalistas são, comumente formuladas em termos épicos e relatam tanto a resistência às tentativas de aniquilamento por outrem, como as humilhações consumadas mas também às quais se resistiu até à morte. Assim, o conceito de nação exalta a virilidade heroica e confere autoridade e legitimidade àqueles que devem governar, e em última instância, controlar a comunidade. Todavia Pateman (1988) defende que o contrato social moderno que subjaz às ideias de nação e de nacionalismo pressupõe e baseia-se num outro mais atávico e mais duradouro que é o da dominação das mulheres pelos homens. Não admira, pois, que para a ideia de nação o chamado espaço doméstico, onde se devem confinar as mulheres, tenha que ser regulado e submetido à esfera pública onde se congregam e

Ñanduty
ISSN:2317-8590

decidem os homens. Com este artifício axiológico e normativo podem regular-se os corpos das mulheres, os seus movimentos, a suas capacidade e habilidades, as suas relações e até, se necessário for, as suas próprias subjetividades (CHAKRABARTY 1997, STOLER; 1997: 203; CUNHA, 2006). Elas são transformadas, quando é necessário em 'guardas de fronteiras' (YUVAL-DAVIS, 1997: 23) da nação atribuindo-lhes o papel de guardar com os seus trabalhos e os seus corpos todo o tecido material e simbólico no qual repousam alguns dos símbolos mais poderosos da inventada permanência das nações: as línguas, os costumes, as cerimónias, a descendência.

Se por um lado, esta dinâmica de cooptação e subalternização das mulheres parece ser dominante, o tempo longo das relações sociais mostra que a realidade é mais complexa e que existem mais processos de resistência e oposição do que a narrativa nacional totalitária parece pressupor. O trabalho de Ann Laura Stoler e o seu conceito de 'fronteira interior' (STOLER 1997: 199) mostra isso mesmo. Embora a autora use esta categoria num contexto de oposição anti-imperial ela serve-me para compreender algumas das tecnologias de resistência das mulheres que fazem da consciência das suas experiências, memórias e conhecimentos diferentes *ethos* 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. É a partir do conceito de fronteira interior que parto para a análise do filme de Buthina Khoury, *Maria's Grotto* de 2007.

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

Ñanduty
ISSN:2317-8590

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.

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 com ele, tendo como pano de fundo uma abordagem feminista a partir do conceito de fronteira interior.

Este texto está estruturado em três partes. Na primeira parte reflicto 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

Ñanduty
ISSN:2317-8590

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.

### 1.1 TO MY BEST FRIEND, MY MOTHER MS. AZIZEH KHOURY AND TO ALL WOMEN[4]

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 sobre o seguinte: o que realmente tem valor são as mulheres, os seus corpos e as suas vidas. Não há

[4] Dedicatória da realizadora do filme

Ñanduty
ISSN:2317-8590

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.

### 1.2 ELA 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[5]

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

[5] Este e os restantes subtítulos apresentados daqui para a frente no texto são excertos de falas do filme Maria's Grotto, traduzidas pela autora (do espanhol para português).

Ñanduty
ISSN:2317-8590

mais profundas entranhas (CUNHA, 2017).

### 1.3 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

Ao longo do filme Buthina vai recontar as estórias de quatro mulheres. Digo recontar 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 filmar 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 veredicto 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 disrupção 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,

Ñanduty
ISSN:2317-8590

por todos e todas, para ser um local onde só alguns podem estar e agir: os homens.

### 1.4 NÃO FOI AUTORIDADE MAS SIM FRAGILIDADE. ESTIVE NUM SÍTIO DE POLÍCIAS INCAPAZES DE PROTEGEREM-SE 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 parcas 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

Ñanduty
ISSN:2317-8590

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 pergunta. As que estão do lado dos crimes, que colaboram 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 SILÊNCIOS 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.

### 2.1 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 assassínio de uma mulher na rua, se deixou ficar

Ñanduty
ISSN:2317-8590

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 assassínio 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.

### 2.2 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,

Ñanduty
ISSN:2317-8590

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 enciclopédias. 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. 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).

### 2.3 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

Ñanduty
ISSN:2317-8590

e de confronto. 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.

### 2.4 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

Ñanduty
ISSN:2317-8590

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 Rebelo[6] que dialoga com Tacla através dos

[6] Excerto do poema "Do Povo buscamos a força" de Jorge Rebelo, poeta, guerrilheiro da luta de libertação nacional e político moçambicano (FRELIMO, 1979).

Ñanduty
ISSN:2317-8590

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.*

## 2.5 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, exorcizamo-nos, mas, sobretudo, fazem-nos existir para além dos 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 intricadas 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

Ñanduty
ISSN:2317-8590

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) 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; 2017). Não pode haver fugas, brechas, desertores, prevaricadores, sem que sejam severamente corrigidos.

Ñanduty
ISSN:2317-8590

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 Kouhry 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 entranhas. Guerras, afinal, tão políticas e primordiais quanto as que se travam no campo formal da libertação nacional. Neste filme de Buthina Khoury 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.

### 3.1 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,

Ñanduty
ISSN:2317-8590

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.

### 3.2 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 discrepância. 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

Ñanduty
ISSN:2317-8590

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 encurralado 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 racionalidades patriarcais 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".[7]

## CONCLUSÃO

Neste ensaio procurei analisar através do conceito de fronteira interior 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 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

[7] Tradução da autora

Ñanduty
ISSN:2317-8590

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 quem vê, 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 jorram 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.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AKOMA, Chiji. 2000. The 'Trick' of narratives: history, memory, and performance in Toni Morrison's Paradise. *Oral Tradition*, Bloomington, 15(1):3-25.

AMAL, Teresa. 2010. "Challenging International 'Rationales': Another understanding to Timor- Leste and Mozambique?". In: LEACH, Michael et al (org.). *Hatenekonaba, Compreender, Understanding, Mengerti Timor-Leste*. Victoria, TLSA: 153-158.

_____. 2006. *Sete mulheres de Timor – Feto Timor nain hitu*. Coimbra, AJP.

ANDERSON, Benedict. 2005. *Comunidades imaginadas. Reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo.* Lisboa, Edições 70.

APA, Livia. 2010. A terceira margem da história. Apontamentos em volta de As duas faces da guerra de Diana Andringa e Flora Gomes. *Abril – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, Niterói, 3(5):89-96.

BALL, Anna. 2008. Between a Postcolonial Nation and Fantasies of the Feminine: The Contested Visions of Palestinian Cinema. *Camera Obscura 69: Feminism, Culture and Media Studies*, Santa Barbara, 23(3):1-34.

BENJAMIN, Walter. 2011. "From 'The Storyteller' and 'Theses on the Philosophy of History". In: OLICK, Jeffrey K.; VINITZKY-SEROUSSI, Vered; LEVY, Daniel (orgs.). *The Collective Memory Reader*. Oxford, Oxford University Press: 99-103.

BHABHA, Homi. 2004. *The Location of Culture*. Londres, Routledge.

BUCKLEY-ZISTEL, Susanne. 2006. Remembering to Forget: Chosen Amnesia as a Strategy

Ñanduty
ISSN:2317-8590

for Local Coexistence in Post-genocide Rwanda. *Africa*, Cambridge, 76(2):131-150.
CHAKRABARTY, Dipesh. 1997. "The difference-deferral of a colonial modernity. Public debates on domesticy in Britsh Bengal". In: COOPER, Frederick; STOLER, Ann Laura (orgs.). *Tensions of empire: colonial cultures in a bourgeois world*. Berkeley, University of California Press: 373 – 405.
CHIZUKO, Ueno; SAND, Jordan. 1999. The Politics of Memory: Nation, Individual and Self. *History and Memory*, Indiana, 11(2):129-152.
COOPER, Frederick; STOLER, Ann Laura, 1997. *Tensions of empire: colonial cultures in a bourgeois world*. Berkeley, University of California Press.
CUNHA, Teresa. 2017. "Beyond the nationalist orthodoxy: The Herstory of Bi-Murak". In: NINER, Sara (ed.). *Women and The Politics of Gender in Post-Conflict Timor-Leste*. Londres/Nova Iorque, Routledge: 46 – 64.
_____. 2011. "Karau timor ínan ferik. O fado ou a fúria da búfala velha? Um ensaio feminista sobre a polirracionalidade da emancipação". In: SILVA, Kelly; SOUSA, Lúcio (orgs.), *Ita mau alin. Afinidades antropológicas em torno de Timor-Leste*. Lisboa, Edições Colibri: 257-275.
_____. 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 em Economia, Universidade de Coimbra.
_____. 2010. As memórias das guerras e as guerras de memórias. Encontros e desencontros da narração do sofrimento de mulheres em Moçambique e em Timor-Leste. *Oficina do CES*, Coimbra, 356.
_____. 2010. Mulheres, identidades e narrativas viajantes. Uma breve reflexão sobre a experiência dilemática da construção do Estado-Nação de Timor-Leste. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Coimbra, 89: 141-152.
_____. 2007. *Vozes das mulheres de Timor-Leste*. Porto, Afrontamento.
FRELIMO. 1979. *Poesia de combate*. Maputo, FRELIMO.
HALBWACHS, Maurice. 2011. "From The collective memory". In: OLICK, Jeffrey K.; VINITZKY-SEROUSSI, Vered; LEVY, Daniel (orgs.). *The Collective Memory Reader*. Oxford, Oxford University Press: 139-149.
JOLLIFFE, Jill. 1989. *Timor Terra sangrenta*. Lisboa, O Jornal.
LOURENÇO, Eduardo. 1995. *A nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*. Lisboa, Gradiva.
MAMA, Amina. 2001. Challenging subjects: gender and power in African contexts. *African Sociological Review,* Dakar, 5(2):27.
NORA, Pierre. 2011. "From Reasons for the current upsurge in memory". In: OLICK, Jeffrey K.; VINITZKY-SEROUSSI, Vered; LEVY, Daniel (orgs.). *The Collective Memory Reader.* Oxford, Oxford University Press: 139-149.
PATEMAN, Carole. 1988. *The sexual contract*. Cambridge UK, Polity Press.
SANTOS, Boaventura de Sousa. 2002. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Coimbra, 63:237-280.
SCHRAMM, Katharina. 2011. Landscapes of violence: memory and sacred space. *History & Memory*, Indiana, 23(1):5-22.
REARDON, Betty.1985. *Sexism and The War System*. Nova Iorque, Teachers College Press.
RUDDICK, Sara. 2002. *Maternal Thinking: Toward a Politics of Peace*. Boston, Beacon

Ñanduty
ISSN:2317-8590

Press.
SHIREEN, Ally. 2011. Peaceful memories: remembering and forgetting political violence in Kangwane, South Africa. *Africa*, Cambridge, 81(3):351-72.
STOLER, Ann Laura. 1997. "Sexual Affronts and Racial Frontiers. European Identities and the Cultural Politics of Exclusion in Colonial Southeast Asia". In: COOPER, Frederick; STOLER, Ann Laura (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.