

“THIS DYBBUK WAS ALSO HAUNTING ASHKENAZIM”: CROSS-CULTURAL SOLIDARITY THROUGH THE LENSES OF PERFORMANCE AND ANIMATION IN ALMOG BEHAR’S “ANA MIN AL-YAHUD”

“ESTE DIBUQ TAMBÉM ASSOMBRAVA OS ASHKENAZIM”: SOLIDARIEDADE INTERCULTURAL ATRAVÉS DAS LENTES DA PERFORMANCE E DA ANIMAÇÃO EM "ANA MIN AL-YAHUD" DE ALMOG BEHAR

Marian Gabani Gimenez*

Abstract: The trope of the dybbuk is ubiquitous in modern Jewish storytelling, and its secular renditions offer myriad of possibilities: from feminist resistance to the male gaze to a place where belonging and estrangement are negotiated in the context of immigration and exile. This article discusses the uses of the dybbuk in Almog Behar’s short story “Ana Min Al-Yahud” through the lenses of animation as a trope of analysis, as theorized by Teri Silvio, in performance studies. It argues that the trope of the dybbuk is not only an intradiegetic element that helps the characters to make sense of the phenomenon they are experiencing, but also an extradiegetic force that inserts Behar’s story in a much wider tradition, drawing a continuum in the history of Jewish storytelling and opening, with the text, a path for solidarity among readers. Furthermore, the work of translation through which “Ana Min Al-Yahud” went, in several contexts and to so many languages, expands the trope of the dybbuk also to non-Jewish audiences.

Keywords: Animation. Dybbuk. Jewish Literature. Jewish History. Translation.

Resumo: A tropo do dybbuk está amplamente presente na narrativa judaica moderna, e sua versão secularizada oferece um sem-fim de possibilidades: desde resistência feminista ao olhar masculino até um local onde pertencimento e estranhamento são negociados no contexto de migração e exílio. O presente artigo discute os usos da figura do dybbuk no conto “Ana min al-Yahud”, de Almog Behar através das lentes da animação enquanto lugar de análise, segundo teorizado por Teri Silvio, nos estudos de performance. Argumenta-se que o tropo do dybbuk não é apenas um elemento intradieético à disposição das personagens para a compreensão do fenômeno que experienciam, mas também uma força extradiegética que insere o conto de Behar em uma ampla tradição, delineando um contínuo na história da narrativa judaica e abrindo, com o texto, um caminho de solidariedade entre as leitoras. Ainda, os trabalhos de tradução pelo

* Marian Gabani Gimenez, Indiana University, Bloomington.
Email: <mgabani@iu.edu>.

qual "Ana min al-Yahud" passou, para diversas línguas e em diferentes contextos, expande o tropo do dybbuk também para audiências não familiarizadas com as narrativas judaicas.

Palavras-chave: Animação. Dybbuk. Literatura judaica. História judaica. Tradução.

I first encountered Almog Behar's Iraqi dybbuk by chance. I was moved by a curiosity sparked by a footnote on an in-progress work presented by singer and anthropologist Galeet Dardashti. Her paper discussed the uses, in the last 15 years, of Middle Eastern/Arab music in the Jewish Orthodox context, both in public secular spaces, such as music venues in Israel, and as part of religious ceremonies. Interestingly, some of the songs "sampled" by Jewish singers and musicians figure also as pan-Arab nationalist anthems, such as Umm Kulthum's songs. Dardashti's work presented one aspect of Jewish life in Israel that, despite being familiar to almost half of the Jewish population in the country, was historically silenced: its connection to Arab culture. Having received a very traditional instruction in Hebrew literature, one that traces a progression in cultural and literary expression in Hebrew language from its Modern European productions through the establishment of a Zionist national (read: Jewish European/Ashkenazi) literature in Palestine and then in the State of Israel, I knew little about the artistic and religious exploration of a Middle Eastern and North African cultural and linguistic continuum by Israeli Jews whose families were originally from that region¹.

When a former professor and literary mentor asked me to translate a short story by Grace Aguilar, an English writer of Sephardic ancestry from the 19th century, to be published in the journal of Hebrew languages and literature of the University of Sao Paulo, I suggested that I translate Almog Behar's "Ana min al-Yahud" instead. I was already taken by Behar's poetic writing and sharp irony and felt more compelled to bring to a Portuguese-speaking audience in Brazil the often-unheard voices of Mizrahim in contemporary Israel than a modern English

¹ As a means of clarification about the Jewish ethnic divide, I use Ashkenazi to refer to Jewish groups of European heritage, mainly Central and Eastern European. Ashkenazim (plural of Ashkenazi) were the vast majority of immigrants to Palestine at the turn of the 19th century and became the cultural and socioeconomic elite in the State of Israel. "Mizrahim" refers to immigrants of Middle Eastern and North African origin in Israel. Sephardim (or Sephardic Jews) are the Jewish groups of Iberian origin. After their expulsion from the Iberian Peninsula in the 15th century, they established communities in the Middle East, North Africa (MENA), the Americas, the Mediterranean region, and other places in Europe and elsewhere. In the literature, Mizrahim (especially previous to their immigration to Israel) are often referred to as Sephardim.

retelling of events from the Iberian Inquisition, which are widely available in Spanish and Portuguese. When the translation was published, one of my former classmates that was then working with Portuguese language instruction to Syrian and Lebanese refugees contacted me to share that Behar's story had become part of her pedagogical material and that her students were able to connect to the narrative in a deeply personal level. In the context of the instruction of Portuguese as "língua de acolhimento"², it's meaningful that a story centered on language and acts of speech as resistance to nation-state linguistic and identity regimes sparked a sense of shared experience in groups that, for geopolitical reasons, wouldn't be in contact otherwise.

Following up on the work I started with the translation of "Ana min al-Yahud" to Portuguese, I intend to unpack the potential inscribed in this short story in generating some sort of cross-cultural solidarity motivated by the aforementioned sense of shared experience that emerges from its reading. Employing tools from linguistic anthropology, literary theory, and media studies, I'll argue that the potential of Almog Behar's story lies in its approach to acts of speech firstly as performances of ethnicity, but it is animation as a theoretical framework of analysis that can shed light to the ways in which the narrative offers possible modes of "performative world-making" (Silvio, 2019, p. 41). For the first part, on performance, I'll build on Irvine's (1996) exploration of participant frames, implicated dialogues, and leakage, and Bakhtin's (1984) notion of polyphony and his theory of genres. Secondly, from Teri Silvio (2019) and Manning & Gershon (2013), I draw animation as a theoretical framework and as a trope that is helpful to reveal what the use of performance as a framework could have obscured. I'll show that the image of the dybbuk is a foundational element of the narrative, both in intra-diegetic and extra-diegetic terms.

"I am one of the Jews"

² In the last 10 years, as the number of refugees is on the rise in Brazil, instructors and researchers of Portuguese as a Second Language have been developing a new approach to language instruction, called Português como Língua de Acolhimento (PLA), or "Portuguese as Welcome/Reception/Embracing Language". This shift was motivated by an understanding that most refugees have gone through extreme circumstances and now are subjected to yet another struggle to integrate into their host countries. Also, this approach takes into account, following Paulo Freire's intercultural-pedagogical views, that learners have different backgrounds, multiple competencies (in this case, even in two or three languages), and extensive knowledge of several fields. See Amado (2013).

"Ana min al-Yahud"³ ("I am one of the Jews" in Arabic) was originally published in Hebrew in 2005 in the Israeli newspaper *Haaretz*, when it was awarded first place in the Haaretz Short Story Competition. It was later published with Behar's other stories in a collection with the same title. "Ana min al-Yahud" was also translated into several languages, including Arabic, translation that was published in the Egyptian journal *Al-Hilal*. The story, narrated in first person, depicts an Israeli Jew of Mizrahi heritage that is suddenly possessed by his Iraqi late grandfather's accent. His accent, coupled with his Middle Eastern physical appearance, turns the narrator into a potential threat to the eyes of the police. Being constantly stopped by police officers, he has to prove his "Jewishness". Magically, when the narrator most needs them, his documents disappear. He's unable to find his ID with "Jew" written on the nationality line or his draft certificate. Everything and everyone that surround him seem to be Arab, or, to the eyes of Israeli law enforcement, suspicious. As the story develops, the possession gains bigger dimensions. What had started as a subtle difference in the pronunciation of some Hebrew consonants through the use of the Arabic phonetic system evolves into his grandfather Anwar's own voice. From the narrator's mouth comes out the deep diasporic voice of an Iraqi [Arab] Jew—towards the end of the story, the narrator is even able to communicate with his grandfather, who expresses his wish to remain silent/unheard. Interestingly, the narrator is not the only one who suffers from this phenomenon. Other Israeli Jews around him are increasingly possessed by their ancestors' accents and voices, Middle Eastern or European. His partner, for example, at a given moment starts to speak only in sentences that resemble ancient Sephardic proverbs, with different intonations, "an unsteady voice, one moment veering north to the Straits of the Bosphorus and one minute veering south towards the Gulf of Aden" (Behar, 2005). When those characters embody past voices in all their aspects (phonetics, semantics, pragmatics) they are also devoicing and challenging the linguistic regime that regulates the performative dispensation (Weidman, 2021) of ethnicity and nationality.

Before we discuss the meanings of the possession and the voicing-devoicing dynamics around which the story is structured, some context about the ethnonational divide in Israel and the political environment from when the story was published is needed. Like Almog Behar himself, the narrator had Iraqi ancestry, which categorizes him within the Israeli context as Mizrahi.

³ To build my argument, I'll refer mainly to the original text in Hebrew. The citations in English are from the translation by Vivian Eden, published originally in *Haaretz* (see <https://www.haaretz.com/2005-04-28/ty-article/ana-min-al-yahoud-im-one-of-the-jews/0000017f-e7b9-df2c-a1ff-fff92d600000>), which can also be found in the author's blog, at <https://almogbehar.wordpress.com/english/>.

Although the Jewish ethnic divide is much older than the establishment of the State of Israel in 1948, several authors argue that the Mizrahi category is a product of the Zionist-oriented social structure. The first two decades of the State of Israel saw massive Jewish immigration (otherwise known as *aliyah*, “ascension”) from Arab and Muslim countries, both as a result of expressive adherence of some groups to the Zionist movement and of state-sanctioned persecution of Jewish communities in these countries after the war of 1948⁴. Once in Israel, those “*’edot ha-Mizrah*” (“groups of the Orient”), as the intellectual elites and policymakers called them, faced an orientalist structure informed by the European influence on the nationalist tenets of Zionism that resulted in the establishment of an impoverished ethnic group within the Jewish Israeli society vis-à-vis the Ashkenazi elite (Khazzoom, 2003). In the 1960s, social scientists⁵ engaged in finding out the roots of Mizrahi poverty and often attributed it to the “lack of modernization” or “backwardness” of these communities and the countries where they came from. It was only around the late 1980s and 1990s that intellectuals of Middle Eastern and North African origin started arguing that not only “Mizrahi” as an ethnic group was a creation of the Zionist establishment based on the orientalist divide West/East, but that widespread poverty among those communities was created by state policies and uneven distribution of resources based on those same orientalist assumptions (Shohat, 1988; Khazzoom, 2003; Shenhav, 2006; Hashash, 2021).

In this context, some scholar-activists, such as Ella Shohat, Sami Shalom Chetrit, and Yehouda Shenhav started claiming the term “Arab Jew” as political and intellectual resistance⁶ to the Zionist orientalist divide that posits Arab as Eastern and Jew as Western, therefore as inherently contradictory. It is with this Arab Jewish intellectual movement that Almog Behar (b. 1978) is in dialogue, not only in his creative work but also as a scholar. One of the founders of the BA program in Arab-Jewish Culture at Tel Aviv University and Ben-Gurion University of the Negev⁷, Behar is part of an intellectual and creative movement that seeks to recuperate Arab culture (including Judeo-Arabic languages) as a legitimate and inherent part of Jewish communities that lived for centuries in the MENA region. This movement is counter-hegemonic in at least two aspects. First,

⁴ The 1948 War is known by Israelis as the Independence War, marking the end of the British Mandate in Palestine and the establishment of the State of Israel. For Palestinians, it is known as Nakba (“catastrophe”, “disaster”), marking the destruction of hundreds of villages and the expulsion of non-Jewish Arab residents from their lands.

⁵ About the history of scholarship on Mizrahi immigrants, see Motzafi-Haller (2001).

⁶ For the intellectual history of the term “Arab Jew”, see Levy (2008).

⁷ See https://humanities.tau.ac.il/literature/ar_he_culture.

it goes against one of the core values of Zionist nationalism, namely *shlilat ha-gola*, or “negation of the diaspora”, according to which a plentiful Jewish life outside the Land of Israel is impossible. Jewish diasporic life, in this context, would be a degenerated and unauthentic version of itself. Coupled with the principle of *kibbutz galuyot* (“ingathering of exiles”), immigrants in Israel were encouraged to renounce their cultural practices in favor of an “Israeli” culture that was mainly informed by Zionism and its European models of nationalism. Modern Hebrew, for example, was imposed as the only spoken language in the State of Israel at the cost of the suppression of Jewish languages such as Yiddish, Ladino, and Judeo-Arabic languages. Moreover, the enforced pronunciation of Modern Hebrew in public spaces was the one from the Israeli Ashkenazi elites (not to be confused with the Ashkenazi pronunciation of Hebrew in Europe), in which phonetic distinctions of some consonants that are particular to Semitic languages were erased.

The enforcement of the distinction between Hebrew and other Semitic languages (mainly Arabic) and Europeanization as the foundation of Israeli culture point to the second aspect that characterizes Behar’s endeavor as counter-hegemonic: by aligning Jewish culture with Arabness, this movement blurs the boundaries that Zionist nationalism claims to exist between Jews and Arabs. This is particularly relevant for the period in which “Ana min al-Yahud” was published, in 2005. The encounter between the leader of the Palestinian Authority Mahmoud Abbas and the Israeli prime minister Ariel Sharon that year at the Sharm el Sheikh Summit in Egypt marks the end of the Second Intifada, a Palestinian uprising against Israel that lasted 5 years. In comparison with the First Intifada (1987-1993), the second revolt was marked by a higher degree of violence, with suicide bomb attacks in Israeli cities and the use of live ammunition by the Israeli police force in the occupied West Bank to contain the turmoil. It was during the Second Intifada that the construction of the West Bank Barrier started, marking a unilateral attempt to physically separate some sections of the West Bank’s area A from the rest of the West Bank and from the Israeli territory⁸. In this context, the antagonism between non-Jewish Arabs and Israeli Jews was heightened in every sector of society, and social and political unrest was visible in everyday life, including in places that were until then relatively isolated from the tensions of the Israeli-Palestinian conflict, such as Tel Aviv.

⁸ Here, “Israeli territory” refers to the state’s borders prior to the Six-Day War (1967).

If the intersection between Jewishness and Arabness was already rejected by the Westernizing aspirations of Zionist nationalism since the early years of the establishment of the State of Israel, in the wake of the Second Intifada any approximation to Arabness could be seen as a political and existential threat. The physical separation encapsulated by the planning and construction of the West Bank Barrier is not restricted to geographical boundaries, but it gains biopolitical contours when law enforcement faces the task of identifying potential threats. In this context, the enemy is Arab because they look like an Arab and sound like an Arab. More than that, an Arab is not a Jew.

While Behar's story is a piece of fiction, it challenges biopolitical discourses that abound[ed] in Israeli society post-Second Intifada by replicating within the diegesis the extra-diegetic [perceived] ambiguity in his identifying as an Arab Jew—and proclaiming himself as so in Arabic on the pages of the most prestigious newspaper in the country only two months after the Sharm el Sheikh Summit. The ambiguity in the realm of ethnonational identity is potentialized by the ambiguity in the long-standing separation between author and narrator. While the fantastical character of the narrative rules out the possibility of “Ana min al-Yahud” being categorized as an autobiography in the traditional sense, the use of the first person and the similarities between Behar and his character narrator point to the blurring of the line that separates author, as an extra-diegetic actor, and narrator, as a diegetic actor. This overlapping suggests some sort of autofiction that, coupled with the discussion around ethnonationality that the story raises, presents elements of an autoethnographic narrative.

In this “speculative autoethnography”, as I will call it here, the narrator explores how both non-Jewish Arab and non-Arab Jewish identities in the State of Israel are constructed through the heightening of putative differences and erasure or repression of similarities. In the text, as in everyday life, when the contradictions emerge by sneaking through the fissures of the social fabric creating tension, law enforcement and other patrols of the social order (in this case, state bureaucrats, radio managers, and the cultural elites) are called to restore the divide that structures the nation-state ideologically, economically, and politically. “Ana min al-Yahud” exposes this process by inserting the narrator in a liminal space, where he is not an Arab—at least not a Palestinian—and can't prove to be a Jew. The disruptiveness of his ethnic identity is encapsulated

in the failure of putative indexes of ethnonationality in precisely indexing a Jewish man of Iraqi ancestry.

In the first part of the narrative, the narrator's encounter with the police reveals how ideological discourses attribute meaning both to linguistic and embodied traits. The police officers don't believe in the narrator's claim to be an Israeli Jew because his physical traits (darker skin, long beard) and accent, in the racist binary book of law enforcement, say otherwise. Even the most sacred embodied index of Jewishness, circumcision, becomes a site of ambiguity—"look, he's circumcised, he really is a Jew, this Arab, and the other one would say, an Arab is also circumcised, and explosive belts don't care about circumcision [...]" (Behar, 2005). Also, Behar offers a more poetic approach to language and discourse as foundational to the construction of ethnicity: the narrator refers to circumcision as *milah* (as in the brit-milah ritual), the same word for "word". When none of these traits are enough to index the narrator's Jewishness or Arabness, the story exposes how both identities are not natural, but discursively constructed through the attribution of meaning to a given trait. What sustains Jewishness and Arabness as distinct—and even opposite—identities is their reproduction through performance, similarly to Butler's theory of gender performativity (1988).

That is not to say, however, that once this discursive structure is revealed, the narrator is free from the strictness of the ethnic divide in Jerusalem. On the contrary, he's not able to dismantle structures of oppression that determined the performative dispensation of ethnonationality. In the second part of the narrative, for example, he enters a speculative place shaped by another history—an "what-if". In the neighborhoods of Baqa, Katamon, and Talbieh, instead of seeing wealthy Jewish Israelis, he encounters wealthy Palestinians, as if they had never been displaced by the 1948 war. Soon he realizes that his language stays between him and the Arabs with whom he wishes to connect. An Iraqi-accented Hebrew is not Palestinian Arabic. Until the end of the story, the narrator will grapple with the Arabness that comes out of his mouth but that has no place in contemporary Israel/Palestine.

If framing the "accent epidemic" as an opportunity to perform ethnicity in a different regime, one in which Arabness and Jewishness are not mutually exclusive, doesn't really bring about change, but only a proposal of restructuring, how did "Ana min al-Yahud" resonate with readers that see themselves as stuck in a linguistic and ethnonational regime that doesn't necessarily take them into consideration? Maybe a paradigm shift is necessary—the multivocality

inherent to animation, for example, can offer more possibilities of discursive world-making than the strictness of self-expression, that has come to centrality in the performance paradigm.

The Dybbuk

Issues of animation are encapsulated in the image of the dybbuk. While the dybbuk is only mentioned once, when the narrator's partner says, referring to the spread of the accent epidemic, that "this dybbuk is haunting also the Ashkenazim", it offers a framing that helps recontextualize the narrative. The mention of this folkloric entity not only evokes centuries of stories but establishes a new semiotic regime to the narrative. What could be read through the lenses of fantasy is now historically and politically contextualized within a wider narratological and performative tradition that is heavily informed by ethnoreligious persecution and gender oppression.

The dybbuk has been part of Jewish folklore for centuries and is believed to be a homeless soul of a dead person that possesses the body of a living person. According to anthropologist Yoram Bilu (1996), cases of dybbuk possession are registered in Jewish sources from the 16th to the mid-20th century, first in some Sephardic communities in the Mediterranean and later in Hasidic Ashkenazi Eastern Europe, all of them mystically oriented. The phenomenon seems to be a development of the kabbalist concepts of *gilgul neshamot* (transmigration of souls), from the 12th century, and *ibbur* (impregnation), from the 13th century. According to this tradition, the dybbuk is the spirit of someone that, because of their sins, is condemned to remain in limbo. The possession of a living body is an opportunity the spirit seizes to have access to the world of the dead after rituals of exorcism. Bilu argues that the disappearance of the dybbuk phenomenon in the late 20th century is the result of the disintegration of traditional mystically-oriented Jewish communities due to emigration, persecution, and processes of modernization.

Interestingly, the most famous dybbuk tale is S. An-Ski's *The Dybbuk: Between two worlds*, a play written in the early 20th century following the author's ethnographic work in isolated shtetls (autonomous Jewish villages) in the regions of Podolia and Volhynia between 1912 and 1913. As a researcher of Jewish folklore, An-Ski's expeditions had the goal of collecting and registering the cultural aspects of Eastern European Jewish communities that were on the verge of

extinction due to persecution and processes of modernization that had started at the turn of the century. "The Dybbuk", written originally in Russian and then translated to Yiddish by the author himself, became the masterpiece of Yiddish theatre, being presented for the first time by the Vilna Troupe in 1920 in Warsaw. The play was also presented in New York several times since Habima's groundbreaking performance in 1926, contributing to the consolidation of Yiddish theatre in the city and turning it into a center for Jewish dramatic arts.

Another famous rendition of the play was the film *Der Dibuk*, produced in Poland in 1937, only two years before the country was invaded by Nazi Germany and had its Jewish population, including some of the film's cast and crew, massacred. Here, I'm pointing to the relevance of the presence of dybbuk narratives throughout centuries of Jewish history: the survival of this folkloric entity, even if only through artistic performance⁹, suggests at least a symbolic vitality of the trope. It is also essential to understand its relation to the political climate that affected Jewish life in each of its manifestations, either as a religious phenomenon or as a performative and/or symbolic rendition of a folkloric motif.

First, it is relevant that, not unlike the majority of possession episodes throughout cultures (Bilu, 1996; 2003), the dybbuk phenomenon is highly gendered. In the registered cases, while male spirits form the majority of dybbukim, the female body is their most common "vessel"—and there's no record of a female spirit possessing a male body. The kabbalist concept of *ibbur* through which dybbuk possession is understood in mystical circles is not, thus, so connotative in its lexical choice. The gendered aspect of the phenomenon was not ignored either by the scholarship or by fictional writers and artists. Women, especially newly married ones, have been documented as more vulnerable to possession (Bilu, 1980; Elijor, 2008), and scholars, especially feminists (Legutko, 2010), have interpreted this vulnerability as the seizing of agency in order to challenge societal regimes of power. In a context where the woman's voice is considered shameful and conducive to lust and sin¹⁰, losing control of one's own body in favor of a spirit who will definitely make his voice heard can work, either consciously or subconsciously, as a tool that, to some extent, allows the subaltern to speak.

⁹ I was not able to find recent studies about dybbuk possession that could attest to the vitality of the phenomenon in contemporary Jewish mystical circles. Thus, although one cannot rule out this possibility, here I'll work with dybbukim (plural of "dybbuk") after modernization only in the symbolic realm.

¹⁰ The Talmudic principle of *kol b'isha erva*, "the voice of a woman is nakedness", that determines that a man should not listen to a woman's voice praying or singing.

The possibility of avoiding punishment or censorship through the clinging¹¹ of a different voice is similar to Irvine's (1996) conceptualization of leakage in Wolof insult poems, in which authorship and performance of an utterance do not overlap (i.e. the Wolof griot are not conflated with the author of the insults), but create a space for ambiguity. The Wolof griots can't, thus, be blamed for the content of the message, and their performance of someone else's text, as reported speech, allows for subtle comments on it (150). In the dybbuk case, the divide between speaker and author is even more nuanced. The person possessed by the dybbuk is often believed to be also themselves (or, more likely, herself) a transgressor, mainly a sexual or religious one (Legutko, 2010), which suggests not only that speaker and author are not so independent as some theories on participant roles in acts of speech propose them to be (see discussion in Irvine, 1996), but that those roles are deeply implicated in one another and participant frames are permeable, allowing for the leakage from one frame to the other. The dybbuk possession, therefore, is this place of ambiguity where the fluidity between mismatch and conflation of voice/author and body/speaker generates yet more possibilities of existing in the world, beyond the Western assumption of the body-voice unity (Weidman, 2021). Not surprisingly, the dybbuk, as previously demonstrated, remained in Jewish culture as one of the literary and performative motifs that could better express the Jewish condition in Europe, as an oppressed group whose communal centers were rapidly disappearing, and in the Americas, where they faced the instability and suffered with the communicative barriers of the immigrant life.

The dybbuk trope, in this context, presents a “complex of implicated dialogues” (Irvine, 1996: 139). If the religious phenomenon of dybbuk possession already offered a complex imbrication of possessive spirit and possessed body, this possession as a discursive trope implies multiple voices. The phenomenon is not in “between two worlds”, as An-Ski's play suggests, but in between multiple worlds and creating yet more worlds. The Bakhtinian notion of polyphony (Bakhtin, 1984), otherwise known as multi-vocality, is helpful to understand this facet of the dybbuk as a discursive trope.

¹¹ The triconsonantal root of the word “dybbuk”, *d.b.k.*, is the same as the verbs “davak” and “nidbak”, “to stick/to cling” and “to be infected”, respectively. Moreover, “davak”, in biblical Hebrew, has sexual connotations, which contributes to the reading of possession as intercourse: “Hence a man leaves his father and mother and clings [*davak*] to his wife, so that they become one flesh” (Genesis 2:24).

The simple mention of the folkloric entity activates a dialogical understanding of the text/utterance. It will evoke not an ideal phenomenon of spirit possession dislocated from time and space, but the chronotopes of dybbuk occurrences as a religious phenomenon *and* as a discursive trope. In this context, the image of the dybbuk can reach much further in time and space than the speaker could have even intended. On the performative level, either writing the dybbuk or writing it on stage or screen is establishing a dialogue across time and space with all dybbuk manifestations and, to a certain extent, encapsulating in one manifestation and performing once more all the previous appearances (in whatever form) of dybbukim.

Naturally, the reiteration of a given motif or structure is not unique to the performances of dybbukim. This dialogism is the very basis of Bakhtin's sociology of genre (1984). For him, a literary genre operates both as a conservative movement that preserves the archaic and as a renewal force in each new work that is produced. In that sense, genre works as a self-referential mechanism at the same time that actualizes past narratives, creating a sense of both unity and uninterrupted continuity. The dybbuk trope, however, presents a new poetic of dialogism/multivocality: its discursive power, i.e. its capacity to encapsulate centuries of stories of resistance to gender and ethnic struggles, mirrors the *modus operandi* of the religious phenomenon of spirit possession. Whether through the performing body or through the possessed body, the dybbuk expresses not a self, but a multiplicity.

In "Ana min al-Yahud", once the "accent epidemy" is framed as dybbuk possession, this multiplicity-as-multivocality emerges in all diegetic and extra-diegetic levels. Here, framing the epidemy through the lenses of performance, i.e. arguing that the characters are performing their ethnicity (or their ancestors'), is possible, but shifting to the animation paradigm as theorized by Silvio (2010; 2019) and applied by Manning and Gershon (2013) can offer more insights on the discursive power of the dybbuk in Behar's story.

Here I'm concerned with one particular aspect of animation that was well articulated by Gershon (2013) in her study of break-ups through social media platforms: the shift from the one-to-one relation (the actor that performs one, and only one, self/role) to the multiple-to-one relation, in which the actor is animating multiple authors. What is interesting about the case brought by Gershon is that the animated aspect of the interactions is not particularly relevant to the effectiveness of the act. None of her interviewees questioned the legitimacy of the break-ups and the diffuse authorship of the messages on social media were never an issue, despite the awareness

of this multiple authorship. While there's no question about the attribution of the act to a self, this self doesn't act alone and the acts of speech in which they engage can't be fully understood when the multiple actors/authors behind them are not acknowledged. In her tracing of the development of the performance paradigm in the social sciences, Silvio (2010; 2019) argues that this paradigm has come to be tied first to the expression and later to the construction of self-identity. The animation paradigm she proposes, then, is less about the expression of oneself and more about the multifaceted aspect of a putative one[-]self.

I'm not arguing that Almog Behar's dybbuk, either as a diegetic element or as a literary and artistic motif, is not performative—or cannot be understood through the performance paradigm. I propose that animation as a trope of analysis—not as a medium—can better explain the discursive power of his story. If one body (or, in this case, one text) can inhabit multiple roles and multiple voices at a time, animation can be thought of “as a possible mode of performative (real, social) world-making” (Silvio, 2019, 40). In “Ana min al-Yahud”, the Iraqi-accented voice is perceived by the narrator as being as much his own voice as his grandfather's. Both are able to communicate through one only body—as the clinging of the verb *davak* in the Bible—, creating a narrative world in which ancestors and their children and grandchildren can coexist and cohabitate in the same bodies. This is where animation as a trope presents a myriad of possibilities. The narrator's body, which was once an index of ethnicity, when understood as the animator of a multitude of voices, becomes an open narrative space that can be claimed by as many silenced voices as possible. The discursive power of “Ana min al-Yahud” comes both from this open-endedness of the dybbuk possession and from the possibility of its infinite recontextualization to serve the reading audience.

When the narrator's partner proposes the dybbuk frame as a way of understanding the “accent epidemic”, she establishes an entextualization of the phenomenon. Now the epidemic can be understood, both by the characters (intra-diegetically) and by the readers (extra-diegetically), within Jewish history along the same lines of dybbuk manifestations. The epidemic is contextualized in this tradition where possession is a tool of agency and resistance to political and ethnic erasure. Moreover, according to Bauman (2004), entextualization potentiates decontextualization. The dybbuk discourse becomes iterable. If, as I argued before, the barriers between diegetic and extra-diegetic elements are permeable due to the speculative

autoethnographic character of the narrative, the iterability of the dybbuk image reaches also the audience of readers. In that sense, it comes with no surprise that "Ana min al-Yahud" can generate a sentiment of cross-cultural solidarity and identification that a mere equalization of the conditions of Mizrahim in Israel with other ethnic minorities elsewhere could not.

Final considerations

In this paper, I argued that Almog Behar's "Ana min al-Yahud" presents elements that can generate sentiments of identification and cross-cultural solidarity in readers that are subjected to regimentations that impose on them linguistic and ethnonational discourses that suppress their history, culture, and multiple competences and knowledge. At first, the story seems to advocate for the claiming of liminal spaces and the rejection of binary structures. However, we see that this liminal space is not necessarily one of power. A new framing to the story is, thus, in order. The multivocality proposed by the mention of the dybbuk suggests a new approach to performances of ethnicity because it evokes centuries of narratives and of silenced voices, and, understood through the lenses of animation, establishes a self that is not oneself, but the many selves that came before and that will potentially come after them. In that sense, the reproduction of "Ana min al-Yahud" that I executed through translation can be understood as part of this same process. The text in Portuguese¹² adds another dialogue that put in contact the multiple voices that informed and that are evoked by Hebrew and Arabic with the Lusophone world. As a dybbuk, "Ana min al-Yahud" allows the dead, the living, and the yet unborn to be co-present and cohabitate in the text.

References

- Amado, R. de S. (2013). O ensino do português como língua de acolhimento para refugiados. *Revista Siple*, 4 (2), [6].
- An-Ski, S. (1971). *The dybbuk: a play in four acts*. New York: Liveright.

¹² Gimenez, M. G. (2021). "Ana Min Al-Yahud", de Almog Behar. *Cadernos De Língua E Literatura Hebraica*, (19), 108–118.

- Bakhtin, M. (1984). *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bauman, R. (2004). *A World of Others' Words: Cross-Cultural Perspectives on Intertextuality*. Blackwell.
- Behar, A. (2005, April 27). *Ana Min Al Yahoud - I'm one of the Jews*. Haaretz.com. Retrieved December 5, 2022, from <https://www.haaretz.com/2005-04-28/ty-article/ana-min-al-yahoud-im-one-of-the-jews/0000017f-e7b9-df2c-a1ff-fff92d600000>
- Behar, A. (2008). *Ana min al-Yahud: kovets sipurim, 1996-2008*. Tel Aviv: Bavel.
- Bilu, Y. (1980). The Moroccan demon in Israel: the case of "evil spirit disease". *Ethos*, 8, 24–39.
- Bilu, Y. (1996). Dybbuk and Maggid: two cultural patterns of altered consciousness in Judaism. *AJS Review*, 21, 341–366.
- Butler, J. (1988). "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory." *Theatre Journal* 40 (4), 519–531.
- Elior, R. (2008). *Dybbuks and Jewish women: in social history mysticism and folklore*. Jerusalem: Urim.
- Hashash, Y. (2021). *Whose daughter are you? Ways of speaking Mizrahi feminism*. Tel Aviv: Kibbutz Meuchad. [In Hebrew]
- Irvine, J. T. (1996). Shadow conversations: the indeterminacy of participant roles. In *Natural Histories of Discourse*, eds. M. Silverstein, G. Urban, pp. 131–159. Chicago: University of Chicago Press.
- Khazzoom, A. (2003). The great chain of Orientalism: Jewish identity stigma management and ethnic exclusion in Israel. *American Sociological Review*, 68, 4, 481–510.
- Legutko, A. (2010). Feminist dybbuks: spirit possession motif in post-second wave Jewish women's fiction. *Bridges: A Jewish Feminist Journal*, 15, 6–26.
- Levy, L. (2008). Historicizing the concept of Arab Jews in the "Mashriq". *The Jewish Quarterly Review*, 98, 4, 452–469.
- Manning, P. and I. Gershon. (2013). Animating Interaction. *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, 3, 3, 107–137.
- Motzafi-Haller, P. (2001). Scholarship, identity, and power: Mizrahi women in Israel. *Signs*, 26, 3, 697–697.

- Shenhav, Y. (2006). *The Arab Jews: a postcolonial reading of nationalism, religion, and ethnicity*. Stanford: Stanford University Press.
- Shohat, E. (1988). Sephardim in Israel: Zionism from the standpoint of its Jewish victims. *Social Text*, 19–20, 1–35.
- Silvio, T. (2010). Animation: the new performance? *Journal of Linguistic Anthropology*, 20, 422–438.
- Silvio, T. (2019). *Puppets gods and brands: theorizing the age of animation from Taiwan*. University of Hawai'i Press.
- Waszyński, M. (director). (1937). *Der Dibuk*. Warszawskie Biuro Kinematograficzne Feniks.
- Weidman, A. (2021). *Brought to Life by the Voice: Playback Singing and Cultural Politics in South India*. University of California Press.

Tradução do ensaio para o português, por Tiago Santos

Eu encontrei o dibuq iraquiano de Almog Behar pela primeira vez por acaso. Fui movida por uma curiosidade despertada por uma nota de rodapé em um trabalho em andamento apresentado pela cantora e antropóloga Galeet Dardashti. Seu artigo discutia os usos, nos últimos 15 anos, da música do Oriente Médio/Árabe no contexto judaico ortodoxo, tanto em espaços seculares públicos, como casas de show em Israel, quanto como parte de cerimônias religiosas. Curiosamente, algumas das músicas que são "sampleadas"¹³ por cantores e músicos judeus também figuram como hinos nacionalistas pan-árabes, como as músicas de Umm Kulthum. O trabalho de Dardashti apresentou um aspecto da vida judaica em Israel que, apesar de ser familiar para quase metade da população judaica do país, foi historicamente silenciado: sua conexão com a cultura árabe. Tendo recebido uma instrução muito tradicional em literatura hebraica, que traça uma progressão na expressão cultural e literária na língua hebraica desde suas produções europeias modernas até o estabelecimento de uma literatura nacional sionista (leia-se: judaica europeia/ashkenazi) na Palestina e depois no Estado de Israel, eu sabia pouco sobre a exploração

¹³ Aportuguesamento do termo inglês "sampled", que se refere ao uso, por parte de um artista, de trechos - *samples* - de músicas de um outro artista, que passam a ser incorporadas em um novo contexto musical. [Nota do Tradutor]

artística e religiosa de um continuum cultural e linguístico médio-oriental e norte-africano por parte de judeus israelenses cujas famílias eram originalmente dessa região¹⁴.

Quando um antigo professor e mentor literário me pediu para traduzir um conto de Grace Aguilar, uma escritora inglesa do século XIX de ascendência sefardita, para ser publicado na revista de línguas e literatura hebraica da Universidade de São Paulo, sugeri que eu traduzisse "Ana min al-Yahud" de Almog Behar em vez disso. Eu já estava encantada com a escrita poética e a ironia afiada de Behar e me senti mais compelida a trazer para um público lusófono no Brasil as vozes muitas vezes inauditas dos Mizrahim na Israel contemporânea do que uma recontagem moderna em inglês de eventos da Inquisição Ibérica, amplamente disponíveis em espanhol e português. Quando a tradução foi publicada, um ex-colega de classe que então trabalhava com instrução de língua portuguesa para refugiados sírios e libaneses entrou em contato comigo para compartilhar que a história de Behar se tornara parte de seu material pedagógico, e que seus alunos puderam se conectar com a narrativa em um nível profundamente pessoal. No contexto da instrução de português como "língua de acolhimento"¹⁵, é significativo que uma história centrada na linguagem e em atos de fala como resistência aos regimes linguísticos e identitários de um estado-nação tenha despertado um senso de experiência compartilhada em grupos que, por razões geopolíticas, não estariam em contato de outra forma.

Seguindo o trabalho que comecei com a tradução de "Ana min al-Yahud" para o português, pretendo explorar o potencial que este conto possui em um tipo de solidariedade intercultural motivada pelo já mencionado senso de experiência compartilhada que emerge de sua leitura. Utilizando ferramentas da antropologia linguística, teoria literária e estudos de mídia, argumentarei

¹⁴ Como meio de esclarecimento sobre a divisão étnica judaica, uso o termo "Ashkenazi" para me referir a grupos judaicos de herança europeia, principalmente da Europa Central e Oriental. Os Ashkenazim (plural de Ashkenazi) foram a grande maioria dos imigrantes para a Palestina na virada do século XIX e se tornaram a elite cultural e socioeconômica no Estado de Israel. "Mizrahim" se refere aos imigrantes de origem do Oriente Médio e do Norte da África em Israel. "Sephardim" (ou judeus sefarditas) são os grupos judaicos de origem ibérica. Após sua expulsão da Península Ibérica no século XV, eles estabeleceram comunidades no Oriente Médio e no Norte da África (MENA), nas Américas, na região do Mediterrâneo e em demais lugares na Europa e em outros lugares. Na literatura, Mizrahim (especialmente antes de sua migração para Israel) são frequentemente referidos como Sefardim.

¹⁵ Nos últimos 10 anos, à medida que o número de refugiados aumenta no Brasil, instrutores e pesquisadores de português como segunda língua têm desenvolvido uma nova abordagem para a instrução de línguas, chamada Português como Língua de Acolhimento (PLA). Essa mudança foi motivada por uma compreensão de que a maioria dos refugiados passou por circunstâncias extremas e agora está sujeita a mais uma luta para se integrar em seus países de chegada. Além disso, essa abordagem leva em conta, seguindo as visões interculturais e pedagógicas de Paulo Freire, que aqueles em processo de aprendizagem têm diferentes origens, múltiplas competências (neste caso, em duas ou ainda três línguas) e amplo conhecimento em várias áreas. Veja Amado (2013).

que o potencial da história de Almog Behar reside em sua abordagem dos atos de fala, primeiramente como performances de etnicidade, mas é a animação como quadro teórico de análise que pode iluminar as maneiras pelas quais a narrativa oferece possíveis modos de "criação performativa de mundo" (Silvio, 2019, p. 41). Para a primeira parte, sobre performance, vou me basear na exploração de Irvine (1996) sobre planos participativos¹⁶, diálogos implicados e vazamento, e na noção de polifonia de Bakhtin (1984) e sua teoria de gêneros. Em segundo lugar, a partir de Teri Silvio (2019) e Manning & Gershon (2013), emprego a animação como um quadro teórico e como um trope útil para revelar o que o uso da performance como um quadro poderia ter obscurecido. Vou mostrar que a imagem do dibuq é um elemento fundamental da narrativa, tanto em termos intra-diegéticos quanto extra-diegéticos.

“Eu sou um dos Judeus”

“Ana min al-Yahud”¹⁷ ("Eu sou um dos judeus" em árabe) foi originalmente publicado em hebraico em 2005 no jornal israelense *Haaretz*, quando foi premiado em primeiro lugar no Concurso de Contos do Haaretz. Mais tarde, foi publicado junto com outros contos de Behar em uma coleção com o mesmo título. “Ana min al-Yahud” também foi traduzido para vários idiomas, incluindo árabe, cuja tradução foi publicada na revista egípcia *Al-Hilal*. A história, narrada em primeira pessoa, retrata um judeu israelense de origem mizrahi que é subitamente possuído pelo sotaque de seu avô iraquiano falecido. Seu sotaque, juntamente com sua aparência física do Oriente Médio, transforma o narrador em uma potencial ameaça aos olhos da polícia. Sendo constantemente parado por policiais, ele tem que provar sua "judaicidade". Magicamente, quando o narrador mais precisa deles, seus documentos desaparecem. Ele é incapaz de encontrar sua identidade com "Judeu" escrito na linha de nacionalidade ou seu certificado de alistamento. Tudo e todos que o cercam parecem ser árabes, ou, aos olhos da aplicação da lei israelense, suspeitos. Conforme a história se desenvolve, a possessão ganha dimensões maiores. O que havia começado como uma diferença sutil na pronúncia de algumas consoantes hebraicas através do uso do sistema

¹⁶ Do inglês ‘participant frames’. [Nota do Tradutor]

¹⁷ Para construir meu argumento, farei referência principalmente ao texto original em hebraico. As citações em inglês são da tradução de Vivian Eden, publicada originalmente no *Haaretz* (veja <https://www.haaretz.com/2005-04-28/ty-article/ana-min-al-yahoud-im-one-of-the-jews/0000017f-e7b9-df2c-a1ff-fff92d600000>), que também pode ser encontrada no blog do autor, em <https://almogbehar.wordpress.com/english/>.

fonético árabe evolui para a voz de Anwar, o próprio avô do narrador. Da boca do narrador sai a voz diaspórica grave de um judeu iraquiano [árabe] — no final da história, o narrador é até capaz de se comunicar com seu avô, que expressa o desejo de permanecer em silêncio/não ser ouvido. Curiosamente, o narrador não é o único que sofre com esse fenômeno. Outros judeus israelenses ao seu redor estão cada vez mais possuídos pelos sotaques e vozes de seus ancestrais, do Oriente Médio ou da Europa. Sua companheira, por exemplo, em determinado momento começa a falar apenas em frases que se assemelham a provérbios sefarditas antigos, com diferentes entonações, "uma voz instável, que em um momento se desvia para o norte em direção ao Estreito de Bósforo e em um minuto se desvia para o sul em direção ao Golfo de Adem" (Behar, 2005). Quando esses personagens incorporam vozes do passado em todos os seus aspectos (fonética, semântica, pragmática), eles também desafiam o regime linguístico que regula o regime performativo (Weidman, 2021) de etnia e nacionalidade.

Antes de discutirmos os significados da possessão e das dinâmicas de voz e desvoz em torno dos quais a história está estruturada, é necessário um contexto sobre a divisão etnonacional em Israel e o ambiente político no período em que a história foi publicada. Assim como Almog Behar, o narrador tinha ascendência iraquiana, o que o categoriza dentro do contexto israelense como mizrahi. Embora a divisão étnica judaica seja muito mais antiga do que o estabelecimento do Estado de Israel em 1948, vários autores argumentam que a categoria mizrahi é um produto da estrutura social orientada pelo sionismo. As primeiras duas décadas do Estado de Israel viram uma imigração judaica maciça (também conhecida como *aliyah*, "ascensão") de países árabes e muçulmanos, tanto como resultado da adesão expressiva de alguns grupos ao movimento sionista quanto da perseguição sancionada pelos estados às comunidades judaicas nesses países após a guerra de 1948¹⁸. Uma vez em Israel, aqueles " *'edot ha-Mizrah*" ("grupos do Oriente"), como os intelectuais e formuladores de políticas os chamavam, enfrentaram uma estrutura orientalista informada pela influência europeia nos preceitos nacionalistas do sionismo que resultou no estabelecimento de um grupo étnico empobrecido dentro da sociedade judaica israelense vis-à-vis a elite ashkenazi (Khazzoom, 2003). Nos anos 1960¹⁹, cientistas sociais se dedicaram a encontrar

¹⁸ A Guerra de 1948 é conhecida pelos israelenses como a Guerra de Independência, marcando o fim do Mandato Britânico na Palestina e o estabelecimento do Estado de Israel. Para os palestinos, é conhecida como Nakba ("catástrofe", "desastre"), marcando a destruição de centenas de aldeias e a expulsão de residentes árabes não-judeus de suas terras.

¹⁹ Sobre a história da pesquisa acadêmica sobre os imigrantes Mizrahi, veja Motzafi-Haller (2001).

as raízes da pobreza mizrahi e frequentemente a atribuíram à "falta de modernização" ou "atraso" dessas comunidades e dos países de onde vieram. Somente por volta do final dos anos 1980 e 1990, os intelectuais de origem do Oriente Médio e Norte da África começaram a argumentar que não apenas "mizrahi" como um grupo étnico era uma criação do establishment sionista com base na divisão orientalista Ocidente/Oriente, mas que a pobreza generalizada entre essas comunidades foi criada por políticas estatais e distribuição desigual de recursos baseada nesses mesmos pressupostos orientalistas (Shohat, 1988; Khazzoom, 2003; Shenhav, 2006; Hashash, 2021).

Nesse contexto, alguns acadêmicos-ativistas, como Ella Shohat, Sami Shalom Chetrit e Yehouda Shenhav, começaram a reivindicar o termo "judeu árabe" como resistência política e intelectual²⁰ à divisão orientalista sionista que posiciona o árabe como oriental e o judeu como ocidental, portanto, como inerentemente contraditórios. É com este movimento intelectual judaico-árabe que Almog Behar (n. 1978) dialoga, não apenas em seu trabalho criativo, mas também como acadêmico. Um dos fundadores do programa de graduação em Cultura Judaico-Árabe na Universidade de Tel Aviv e na Universidade Ben-Gurion do Neguev²¹, Behar faz parte de um movimento intelectual e artístico que busca recuperar a cultura árabe (incluindo as línguas judaico-árabes) como parte legítima e inerente das comunidades judaicas que viveram por séculos na região do MENA. Esse movimento é contra-hegemônico em pelo menos dois aspectos. Primeiramente, ele vai contra um dos valores centrais do nacionalismo sionista, a saber, *shlilat ha-gola* ou "negação da diáspora", segundo o qual uma vida judaica abundante fora da Terra de Israel é impossível. A vida judaica na diáspora, nesse contexto, seria uma versão degenerada e inautêntica de si mesma. Aliada ao princípio da *kibutz galuyot* ("reunião dos exílios"), imigrantes em Israel foram incentivados a renunciar suas práticas culturais em favor de uma cultura "israelense" que foi principalmente moldada pelo sionismo e seus modelos europeus de nacionalismo. O hebraico moderno, por exemplo, foi imposto como a única língua falada no Estado de Israel com o custo da supressão de línguas judaicas como o iídiche, o ladino e as línguas judaico-árabes. Além disso, a pronúncia imposta do hebraico moderno em espaços públicos era a dos Ashkenazis israelenses (não deve ser confundida com a pronúncia Ashkenazi do hebraico na Europa), na qual as distinções fonéticas de algumas consoantes que são particulares das línguas semíticas foram apagadas.

²⁰ Para a história intelectual do termo "Judeu Árabe", veja Levy (2008).

²¹ Veja https://humanities.tau.ac.il/literature/ar_he_culture.

A imposição da distinção entre o hebraico e outras línguas semíticas (principalmente o árabe) e a europeização como fundamento da cultura israelense apontam para o segundo aspecto que caracteriza a empreitada de Behar como contra-hegemônica: ao alinhar a cultura judaica com a arabidade, esse movimento borra as fronteiras que o nacionalismo sionista afirma existir entre judeus e árabes. Isso é particularmente relevante para o período em que "Ana min al-Yahud" foi publicado, em 2005. O encontro entre o líder da Autoridade Palestina, Mahmoud Abbas, e o primeiro-ministro israelense, Ariel Sharon, na Cúpula de Sharm el Sheikh, no Egito, marca o fim da Segunda Intifada, uma revolta palestina contra Israel que durou cinco anos. Em comparação com a Primeira Intifada (1987-1993), a segunda revolta foi marcada por um grau maior de violência, com ataques suicidas em cidades israelenses e o uso de munição real pela força policial israelense na Cisjordânia ocupada para conter a turbulência. Foi durante a Segunda Intifada que a construção da Barreira da Cisjordânia começou, marcando uma tentativa unilateral de separar fisicamente algumas seções da área A da Cisjordânia do restante da Cisjordânia e do território israelense²². Neste contexto, o antagonismo entre os árabes não-judeus e os judeus israelenses foi intensificado em todos os setores da sociedade e a agitação social e política era visível na vida cotidiana, inclusive em lugares que até então eram relativamente isolados das tensões do conflito israelo-palestino, como Tel Aviv.

Se a intersecção entre a judaicidade e a arabidade já era rejeitada pelas aspirações ocidentalizantes do nacionalismo sionista desde os primeiros anos do estabelecimento do Estado de Israel, após a Segunda Intifada qualquer aproximação com a arabidade pode ser vista como uma ameaça política e existencial. A separação física encapsulada pelo planejamento e pela construção da Barreira da Cisjordânia não se limita a fronteiras geográficas, mas adquire contornos biopolíticos quando as forças policiais enfrentam a tarefa de identificar ameaças potenciais. Nesse contexto, o inimigo é árabe porque eles se parecem com um árabe e soam como um árabe. Mais do que isso, um árabe não é um judeu.

Embora a história de Behar seja uma obra de ficção, ela desafia os discursos biopolíticos que abundam [abundaram] na sociedade israelense pós-Segunda Intifada, replicando dentro da diegese a ambiguidade extra-diegética [percebida] em sua identificação como judeu árabe - e se proclamando assim em árabe nas páginas do jornal mais prestigioso do país apenas dois meses

²² Aqui, "território israelense" refere-se às fronteiras do estado antes da Guerra dos Seis Dias (1967).

após a Cúpula de Sharm el Sheikh. A ambiguidade no campo da identidade etnonacional é potencializada pela ambiguidade na separação de longa data entre autor e narrador. Embora o caráter fantasioso da narrativa descarte a possibilidade de "Ana min al-Yahud" ser categorizada como uma autobiografia no sentido tradicional, o uso da primeira pessoa e as semelhanças entre Behar e seu personagem narrador apontam para a diluição da linha que separa autor, como um ator extra-diegético, e narrador, como um ator diegético. Essa sobreposição sugere algum tipo de autoficção que, combinada com a discussão em torno da etnonacionalidade que a história levanta, apresenta elementos de uma narrativa autoetnográfica.

Nessa "autoetnografia especulativa", como chamarei aqui, o narrador explora como as identidades árabes não judias e judias não árabes no Estado de Israel são construídas por meio da elevação de diferenças pressupostas e da supressão ou repressão de similaridades. No texto, assim como na vida cotidiana, quando as contradições surgem e se infiltram pelas fendas do tecido social, criando tensão, a aplicação da lei e outras patrulhas da ordem social (neste caso, burocratas estatais, gerentes de rádio e as elites culturais) são chamadas para restaurar a divisão que estrutura o Estado-nação ideológica, econômica e politicamente. "Ana min al-Yahud" expõe esse processo ao inserir o narrador em um espaço liminar, onde ele não é um árabe - pelo menos não um palestino - e não pode provar ser judeu. O elemento disruptivo de sua identidade étnica é encapsulado no fracasso de marcadores tidos como de etnonacionalidade em identificar precisamente um homem judeu de ascendência iraquiana.

Na primeira parte da narrativa, o encontro do narrador com a polícia revela como discursos ideológicos atribuem significado tanto a traços linguísticos quanto corporais. Os policiais não acreditam na afirmação do narrador de ser um judeu israelense porque seus traços físicos (pele mais escura, barba longa) e sotaque, no livro binário racista da aplicação da lei, dizem o contrário. Até mesmo o índice corporal mais sagrado do judaísmo, a circuncisão, se torna um local de ambiguidade - "'veja, é circuncidado. É mesmo judeu esse árabe aqui', e o outro respondeu 'árabe também é circuncidado, e pouco importa a circuncisão a um cinto explosivo' [...]"²³. (Behar, 2005).

Além disso, Behar oferece uma abordagem mais poética à linguagem e ao discurso como fundamentais para a construção da etnicidade: o narrador se refere à circuncisão como *milá* (como no ritual de *brit-milá*), a mesma palavra para "palavra". Quando nenhum desses traços é suficiente

²³ Reprodução da tradução da própria autora. Cf. bibliografia.

para indexar a judaicidade ou arabidade do narrador, a história expõe como ambas as identidades não são naturais, mas discursivamente construídas através da atribuição de significado a um determinado traço. O que sustenta a judaicidade e a arabidade como identidades distintas - e até opostas - é a sua reprodução através da performance, de maneira semelhante à teoria de performatividade de gênero de Butler (1988).

Isso não significa, no entanto, que uma vez que essa estrutura discursiva seja revelada, o narrador está livre da rigidez da divisão étnica em Jerusalém. Pelo contrário, ele não é capaz de dismantelar as estruturas de opressão que determinaram o regime performativo da etnonacionalidade. Na segunda parte da narrativa, por exemplo, ele entra em um lugar especulativo moldado por outra história — um "e se". Nos bairros de Baqa, Katamon e Talbieh, em vez de ver judeus israelenses ricos, ele encontra palestinos ricos, como se nunca tivessem sido deslocados pela guerra de 1948. Logo ele percebe que sua língua fica entre ele e os árabes com quem ele deseja se conectar. Um hebraico com sotaque iraquiano não é o árabe palestino. Até o final da história, o narrador irá se defrontar com a arabidade que sai de sua boca, mas que não tem lugar no Israel/Palestina contemporâneo.

Se enquadrar a "epidemia do sotaque" como uma oportunidade de realizar a etnicidade em um regime diferente, no qual a arabidade e a judaicidade não são mutuamente exclusivas, não traz realmente mudanças, mas apenas uma proposta de reestruturação, como "Ana min al-Yahud" ecoou em leitores que se veem presos em um regime linguístico e etnonacional que não os leva necessariamente em consideração? Talvez uma mudança de paradigma seja necessária - a multivocalidade inerente à animação, por exemplo, pode oferecer mais possibilidades de criação de mundos discursivos do que a rigidez da autoexpressão, que tem se tornado algo central no paradigma da performance.

O Dibuj

Questões da animação são encapsuladas na imagem do dibuj. Embora o dibuj seja mencionado apenas uma vez, quando a companheira do narrador diz, referindo-se à propagação da epidemia de sotaques, que "esse dibuj pega também os ashkenazitas", ele oferece uma moldura que ajuda a recontextualizar a narrativa. A menção a essa entidade folclórica não apenas evoca

séculos de histórias, mas estabelece um novo regime semiótico para a narrativa. O que poderia ser lido através das lentes da fantasia agora é contextualizado historicamente e politicamente dentro de uma tradição narratológica e performática mais ampla que é fortemente moldada pela perseguição etnorreligiosa e pela opressão de gênero.

O dibuq faz parte do folclore judaico há séculos e acredita-se que seja a alma errante de uma pessoa morta que possui o corpo de uma pessoa viva. De acordo com o antropólogo Yoram Bilu (1996), casos de possessão de dibuq são registrados em fontes judaicas do século XVI até meados do século XX, primeiramente em algumas comunidades sefarditas no Mediterrâneo e mais tarde no Leste Europeu ashkenazi hassídico, todas elas de orientação mística. O fenômeno parece ser um desenvolvimento dos conceitos cabalísticos de *gilgul neshamot* (transmigração das almas), do século XII, e *ibbur* (impregnação), do século XIII. De acordo com esta tradição, o dibuq é o espírito de alguém que, devido aos seus pecados, é condenado a permanecer em um limbo. A possessão de um corpo vivo é uma oportunidade que o espírito aproveita para ter acesso ao mundo dos mortos após rituais de exorcismo. Bilu argumenta que o desaparecimento do fenômeno do dibuq no final do século XX é o resultado da desintegração das comunidades judaicas tradicionais de orientação mística devido a emigração, perseguição e processos de modernização.

Curiosamente, o conto de dibuq mais famoso é *O Dibuq: Entre dois Mundos* de S. An-Ski, uma peça escrita no início do século XX após o trabalho etnográfico do autor em shtetls isolados (aldeias judaicas autônomas) nas regiões de Podólia e Volínia entre 1912 e 1913. Como pesquisador do folclore judaico, as expedições de An-Ski tinham como objetivo coletar e registrar os aspectos culturais das comunidades judaicas do leste europeu que estavam à beira da extinção devido à perseguição e aos processos de modernização que haviam começado no início do século. "O Dibuq", escrito originalmente em russo e depois traduzido para o iídiche pelo próprio autor, tornou-se a obra-prima do teatro iídiche, sendo apresentado pela primeira vez pela Vilna Troupe em 1920, em Varsóvia. A peça também foi apresentada várias vezes em Nova York desde a apresentação inovadora do Teatro Habima em 1926, contribuindo para a consolidação do teatro iídiche na cidade e transformando-a em um centro para as artes dramáticas judaicas.

Outra versão famosa da peça foi o filme *Der Dibuk*, produzido na Polônia em 1937, apenas dois anos antes do país ser invadido pela Alemanha nazista e ter sua população judaica, incluindo parte do elenco e da equipe do filme, massacrada. Aqui, aponto para a relevância da presença das narrativas de dibuq ao longo de séculos da história judaica: a sobrevivência dessa entidade

folclórica, mesmo que apenas por meio de performances artísticas²⁴, sugere ao menos uma vitalidade simbólica do tropo. É também fundamental entender sua relação com o clima político que afetou a vida judaica em cada uma de suas manifestações, seja como fenômeno religioso ou como uma interpretação performática e/ou simbólica de um motivo folclórico.

Em primeiro lugar, é relevante notar que, de forma não muito diferente da maioria dos episódios de possessão em diferentes culturas (Bilu, 1996; 2003), o fenômeno do *dibuq* é altamente genderizado. Nos casos registrados, enquanto os espíritos masculinos formam a maioria dos *dibuqim*, o corpo feminino é o seu "receptáculo" mais comum — e não há registro de um espírito feminino possuindo um corpo masculino. O conceito cabalístico de *ibbur* através do qual a possessão de *dibuq* é compreendida em círculos místicos não é, portanto, tão conotativo em sua escolha lexical. O aspecto de gênero do fenômeno não foi ignorado pelos estudiosos ou por escritores e artistas ficcionais. Mulheres, especialmente as recém-casadas, têm sido documentadas como mais vulneráveis à possessão (Bilu, 1980; Elior, 2008), e acadêmicos, especialmente feministas (Legutko, 2010), têm interpretado essa vulnerabilidade como a tomada de agência para desafiar regimes sociais de poder. Em um contexto onde a voz da mulher é considerada vergonhosa e propensa a luxúria e pecado²⁵, perder o controle do próprio corpo em favor de um espírito que definitivamente fará sua voz ser ouvida pode funcionar, consciente ou subconscientemente, como uma ferramenta que, até certo ponto, permite que os subalternos falem.

A possibilidade de evitar punição ou censura através do agarramento²⁶ por parte de uma voz diferente é semelhante à conceitualização de Irvine (1996) de vazamento²⁷ em poemas insultuosos em Wolof, nos quais a autoria e a performance de uma declaração não se sobrepõem (ou seja, as griots de Wolof não se confundem com o autor dos insultos), mas criam um espaço para ambiguidade. As griots de Wolof, portanto, não podem ser culpadas pelo conteúdo da mensagem, e sua performance do texto de outra pessoa, como discurso relatado, permite

²⁴ Não consegui encontrar estudos recentes sobre a possessão de *dibuq* que pudessem atestar a vitalidade do fenômeno em círculos místicos judeus contemporâneos. Assim, embora não seja possível descartar essa possibilidade, aqui trabalharei com *dibuqim* (plural de "dibuq") após a modernização apenas no âmbito simbólico.

²⁵ O princípio talmúdico de *kol b'isha erva*, "a voz de uma mulher é sua nudez", que determina que um homem não deve ouvir a voz de uma mulher rezando ou cantando.

²⁶ A raiz triconsonantal da palavra "dibuq", *d.b.q.*, é a mesma dos verbos "davaq" e "nidbaq", "grudar/agarrar" e "ser infectado", respectivamente. Além disso, "davaq", no hebraico bíblico, tem conotações sexuais, o que contribui para a leitura da possessão como uma relação sexual: "Por isso, o homem deixará pai e mãe e se unirá [*davaq*] à sua mulher, e eles se tornarão uma só carne" (Gênesis 2:24).

²⁷ Do inglês 'leakage'. [Nota do Tradutor]

comentários sutis sobre ele (150). No caso do *dibuq*, a divisão entre o falante e o autor é ainda mais sutil. Quem está possuído pelo *dibuq* muitas vezes é acreditado ser também ele mesmo (ou, mais provavelmente, ela mesma) um transgressor, principalmente sexual ou religioso (Legutko, 2010), o que sugere não apenas que falante e autor não são tão independentes como algumas teorias sobre papéis participativos em atos de fala os propõem ser (veja a discussão em Irvine, 1996), mas que esses papéis estão profundamente implicados um no outro e os planos participativos são permeáveis, permitindo o vazamento de um quadro para o outro. A possessão do *dibuq*, portanto, é esse lugar de ambiguidade onde a fluidez entre o desencontro e a confluência de voz/autor e corpo/falante gera ainda mais possibilidades de existir no mundo, para além da suposição ocidental da unidade corpo-voz (Weidman, 2021). Não surpreendentemente, o *dibuq*, como demonstrado anteriormente, permaneceu na cultura judaica como um dos motivos literários e performativos que melhor expressavam a condição judaica na Europa, como um grupo oprimido cujos centros comunitários estavam desaparecendo rapidamente, e nas Américas, onde enfrentavam instabilidade e sofriam com as barreiras comunicativas da vida de imigrante.

O tropo do *dibuq*, nesse contexto, apresenta um "complexo de diálogos implicados" (Irvine, 1996:139). Se o fenômeno religioso da possessão de *dibuq* já oferecia uma imbricação complexa entre espírito possessivo e corpo possuído, essa possessão como um tropo discursivo implica múltiplas vozes. O fenômeno não está "entre dois mundos", como sugere a peça de An-Ski, mas entre múltiplos mundos e criando ainda mais mundos. A noção bakhtiniana de polifonia (Bakhtin, 1984), também conhecida como multivocalidade, é útil para entender essa faceta do *dibuq* como um tropo discursivo.

A simples menção da entidade folclórica ativa uma compreensão dialógica do texto/expressão. Isso evocará não um fenômeno ideal de possessão espiritual deslocado no tempo e no espaço, mas os cronotopos das ocorrências de *dibuq* *tanto* como um fenômeno religioso *quanto* como um tropo discursivo. Nesse contexto, a imagem do *dibuq* pode alcançar muito mais longe no tempo e no espaço do que o orador poderia ter pretendido. No nível performativo, seja escrevendo o *dibuq* ou o encenando em um palco ou tela, está se estabelecendo um diálogo através do tempo e espaço com todas as manifestações de *dibuq* e, até certo ponto, encapsulando em uma única manifestação, e performando novamente, todas as aparições anteriores (em qualquer forma) de *dibuqim*.

Naturalmente, a reiteração de um dado motivo ou estrutura não é exclusiva das performances de *dibuqim*. Esse dialogismo é a própria base da sociologia do gênero de Bakhtin (1984). Para ele, um gênero literário opera tanto como um movimento conservador que preserva o arcaico quanto como uma força de renovação em cada nova obra produzida. Nesse sentido, o gênero funciona como um mecanismo autorreferencial ao mesmo tempo em que atualiza narrativas passadas, criando um senso de unidade e continuidade ininterrupta. O tropo do *dibuq*, no entanto, apresenta uma nova poética de dialogismo/multivocalidade: seu poder discursivo, ou seja, sua capacidade de encapsular séculos de histórias de resistência nas lutas de gênero e étnicas, espelha o *modus operandi* do fenômeno religioso da possessão espiritual. Seja através do corpo que possui ou através do corpo possuído, o *dibuq* expressa não um eu, mas uma multiplicidade.

Em "Ana min al-Yahud", uma vez que a "epidemia de sotaques" é enquadrada como possessão de *dibuq*, essa multiplicidade-como-multivocalidade emerge em todos os níveis diegéticos e extra-diegéticos. Aqui, enquadrar a epidemia através das lentes da performance, isto é, argumentando que as personagens estão interpretando sua etnia (ou a de seus antepassados), é possível, mas mudar para o paradigma da animação como teorizado por Silvio (2010; 2019) e aplicado por Manning e Gershon (2013) pode oferecer mais insights sobre o poder discursivo do *dibuq* na história de Behar.

Aqui estou preocupada com um aspecto específico da animação que foi bem articulado por Gershon (2013) em seu estudo sobre términos de relacionamento por meio de plataformas de mídia social: a mudança da relação um-para-um (o ator que interpreta um, e apenas um, papel/eu) para a relação múltiplos-para-um, na qual o ator está animando vários autores. O interessante no caso trazido por Gershon é que o aspecto animado das interações não é particularmente relevante para a eficácia do ato. Nenhum de seus entrevistados questionou a legitimidade dos términos de relacionamento e a autoria difusa das mensagens nas mídias sociais nunca foi um problema, apesar da conscientização dessa autoria múltipla. Embora não haja dúvida sobre a atribuição do ato a um eu, este eu não age sozinho e os atos de fala nos quais se engaja não podem ser completamente entendidos quando os múltiplos atores/autores por trás deles não são reconhecidos. Em sua análise do desenvolvimento do paradigma da performance nas ciências sociais, Silvio (2010; 2019) argumenta que esse paradigma passou a ser associado, primeiramente, à expressão e,

posteriormente, à construção da identidade do eu. O paradigma de animação que ela propõe, então, é menos sobre a expressão de um eu e mais sobre o aspecto multifacetado de um eu pressuposto.

Eu não estou argumentando que o *dibuq* de Almog Behar, seja como um elemento *diegético* ou como um motivo literário e artístico, não é *performático* — ou não pode ser entendido através do paradigma da performance. Eu proponho que a animação como um tropo de análise — não como um meio — pode melhor explicar o poder discursivo de sua história. Se um corpo (ou, neste caso, um texto) pode habitar múltiplos papéis e múltiplas vozes ao mesmo tempo, a animação pode ser pensada como "um possível modo de criação de mundo *performática* (real, social)" (Silvio, 2019, 40). Em "Ana min al-Yahud", a voz com sotaque iraquiano é percebida pelo narrador como sendo tanto sua própria voz quanto a de seu avô. Ambos são capazes de se comunicar através de um único corpo — como a aderência do verbo *davaq* na Bíblia —, criando um mundo narrativo em que os ancestrais e seus filhos e netos podem coexistir e co-habitar os mesmos corpos. É aqui que a animação como um tropo apresenta uma miríade de possibilidades. O corpo do narrador, que já fora um índice de etnia, quando entendido como o animador de uma multiplicidade de vozes, torna-se um espaço narrativo aberto que pode ser reivindicado por tantas vozes silenciadas quanto possível. O poder discursivo de "Ana min al-Yahud" vem tanto dessa abertura da *possessão* do *dibuq* quanto da possibilidade de sua infinita *recontextualização* para servir ao público leitor.

Quando a parceira do narrador sugere o plano do *dibuq* como forma de entender a "epidemia de sotaques", ela estabelece uma *entextualização* do fenômeno. Agora a epidemia pode ser entendida, tanto pelos personagens (*intra-diegeticamente*) quanto pelos leitores (*extra-diegeticamente*), dentro da história judaica ao longo das mesmas linhas das manifestações de *dibuq*. A epidemia é contextualizada nessa tradição onde a *possessão* é uma ferramenta de agência e resistência à eliminação política e étnica. Além disso, de acordo com Bauman (2004), a *entextualização* potencializa a *descontextualização*. O discurso do *dibuq* se torna iterável. Se, como argumentei anteriormente, as barreiras entre elementos *diegéticos* e *extra-diegéticos* são permeáveis devido ao caráter *autoetnográfico* especulativo da narrativa, a iterabilidade da imagem do *dibuq* alcança também o público de leitores. Nesse sentido, não é surpresa que "Ana min al-Yahud" possa gerar um sentimento de solidariedade e identificação intercultural que uma mera igualização das condições dos *mizrahim* em Israel com outras minorias étnicas *alhores* não poderia.

Considerações Finais

Neste artigo, argumentei que "Ana min al-Yahud" de Almog Behar apresenta elementos que podem gerar sentimentos de identificação e solidariedade intercultural em leitores que estão sujeitos a regulamentações que impõem sobre eles discursos linguísticos e etnonacionais que suprimem sua história, cultura e múltiplas competências e conhecimentos. À primeira vista, a história parece advogar pela reivindicação de espaços liminares e pela rejeição de estruturas binárias. No entanto, percebemos que esse espaço liminar não é necessariamente um espaço de poder. Assim, é necessário um novo enquadramento para a história. A multivocalidade proposta pela menção do *dibuq* sugere uma nova abordagem para as performances de etnicidade, porque evoca séculos de narrativas e de vozes silenciadas e, entendida através das lentes da animação, estabelece um eu que não é si próprio, mas os muitos eus que vieram antes e que potencialmente virão depois deles. Nesse sentido, a reprodução de "Ana min al-Yahud" que executei por meio da tradução pode ser entendida como parte desse mesmo processo. O texto em português²⁸ adiciona outro diálogo que coloca em contato as múltiplas vozes que informaram e que são evocadas pelo hebraico e pelo árabe com o mundo lusófono. Como um *dibuq*, "Ana min al-Yahud" permite que os mortos, os vivos e os ainda por nascer estejam co-presentes e co-habitem o texto.

Referências

- AMADO, R. de S. (2013). O ensino do português como língua de acolhimento para refugiados. *Revista Siple*, 4 (2), [6].
- AN-SKI, S. (1971). *The dybbuk: a play in four acts*. New York: Liveright.
- BAKHTIN, M. (1984). *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BAUMAN, R. (2004). *A World of Others' Words: Cross-Cultural Perspectives on Intertextuality*. Blackwell.

²⁸ Gimenez, M. G. (2021). "Ana Min Al-Yahud", de Almog Behar. *Cadernos De Língua E Literatura Hebraica*, (19), 108–118.

- BEHAR, A. (2005, April 27). *Ana Min Al Yahoud - I'm one of the Jews*. Haaretz.com. Consultado em 5 de dezembro de 2022, de <https://www.haaretz.com/2005-04-28/ty-article/ana-min-al-yahoud-im-one-of-the-jews/0000017f-e7b9-df2c-a1ff-fff92d600000>
- BEHAR, A. (2008). *Ana min al-Yahud: kovets sipurim, 1996-2008*. Tel Aviv: Bavel.
- BILU, Y. (1980). The Moroccan demon in Israel: the case of "evil spirit disease". *Ethos*, 8, 24–39.
- BILU, Y. (1996). Dybbuk and Maggid: two cultural patterns of altered consciousness in Judaism. *AJS Review*, 21, 341–366.
- BUTLER, J. (1988). "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory." *Theatre Journal* 40 (4), 519–531.
- ELIOR, R. (2008). *Dybbuks and Jewish women: in social history mysticism and folklore*. Jerusalem: Urim.
- HASHASH, Y. (2021). *Whose daughter are you? Ways of speaking Mizrahi feminism*. Tel Aviv: Kibbutz Meuchad. [Em hebraico]
- IRVINE, J. T. (1996). Shadow conversations: the indeterminacy of participant roles. In *Natural Histories of Discourse*, eds. M. Silverstein, G. Urban, pp. 131–159. Chicago: University of Chicago Press.
- KHAZZOOM, A. (2003). The great chain of Orientalism: Jewish identity stigma management and ethnic exclusion in Israel. *American Sociological Review*, 68, 4, 481–510.
- LEGUTKO, A. (2010). Feminist dybbuks: spirit possession motif in post-second wave Jewish women's fiction. *Bridges: A Jewish Feminist Journal*, 15, 6–26.
- LEVY, L. (2008). Historicizing the concept of Arab Jews in the "Mashriq". *The Jewish Quarterly Review*, 98, 4, 452–469.
- MANNING, P. & I. GERSHON. (2013). Animating Interaction. *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, 3, 3, 107–137.
- MOTZAFI-HALLER, P. (2001). Scholarship, identity, and power: Mizrahi women in Israel. *Signs*, 26, 3, 697–697.
- SHENHAV, Y. (2006). *The Arab Jews: a postcolonial reading of nationalism, religion, and ethnicity*. Stanford: Stanford University Press.
- SHOHAT, E. (1988). Sephardim in Israel: Zionism from the standpoint of its Jewish victims. *Social Text*, 19–20, 1–35.

SILVIO, T. (2010). Animation: the new performance? *Journal of Linguistic Anthropology*, 20, 422–438.

SILVIO, T. (2019). *Puppets gods and brands: theorizing the age of animation from Taiwan*. University of Hawai‘i Press.

WASZYŃSKI, M. (diretor). (1937). *Der Dibuk*. Warszawskie Biuro Kinematograficzne Feniks.

WEIDMAN, A. (2021). *Brought to Life by the Voice: Playback Singing and Cultural Politics in South India*. University of California Press.