

*SURVIVING IMAGES: CINEMA, WAR, AND
CULTURAL MEMORY IN THE MIDDLE EAST*

AnaMary Bilbao (Universidade Nova de Lisboa)

Kamran Rastegar. Oxford: Oxford University Press, 2015. 235 pp. ISBN: 9780199390175.

Kamran Rastegar é doutorado em Literatura Comparada e em Linguagens e Culturas do Médio Oriente e Ásia pela Universidade Columbia, co-fundador do programa interdisciplinar de Estudos Coloniais na Universidade Tufts e membro da rede Estudos Transdisciplinares de Trauma (*Transdisciplinary Trauma Studies*) da Universidade de Colónia. O seu percurso demonstra um interesse crescente no estudo das relações entre a memória cultural e o trauma social em contextos pós-coloniais. A propósito, destacam-se ensaios como “Trauma and Maturation in Women’s War Narratives: The Eye of the Mirror and Cracking India” (2006) ou “The Glass Agency: Iranian War Veterans as Heroes or Traitors?” (2010). Actualmente, Rastegar é professor associado de Árabe e Literatura Comparada e director do programa de Árabe na Universidade Tufts, universidade onde tem leccionado as disciplinas Estudos sobre o Trauma, Guerra e Memória Cultural na Literatura e no Cinema, Cinemas Pós-coloniais e Cinemas do Médio Oriente, entre outras. Estas colocam em evidência a sua atenção no cruzamento entre as temáticas já enunciadas e o cinema, uma atenção que, inclusive, tem resultado na publicação de diversos artigos, entre eles, “Global Frames on Afghanistan: The Iranian Mediation of Afghanistan in International Art-House Cinema” (2011) ou “Al-Sinama al-Filistiniyya wa al-sinama al-Kurdiyya wa mas’alat al-sinama al-wataniyya (Palestinian and Kurdish Cinemas and The Question of National Cinema)” (2010).

Dando continuidade aos artigos supracitados, o livro *Surviving Images: Cinema, War, and Cultural Memory in the Middle East* (2015) consiste, muito sumariamente, num estudo sobre o cinema do Médio Oriente desde o final do século XIX até ao presente. Mediante a análise de diversos casos cinematográficos pertencentes a diferentes geografias, e considerando criteriosamente os diferentes enquadramentos: histórico, político e social de cada uma delas, Kamran Rastegar reflecte sobre como o cinema retratou e retrata algumas das principais problemáticas resultantes dos contextos colonial e pós-colonial. Nesta articula-

ção, o livro escrutina temas tão sensíveis como a masculinidade imperial e a permanente procura “pela redenção social através da transformação dos ideais masculinos” (trad. 48) ou a prevalência de uma “paz amnésica” (trad. 165) no contexto do discurso oficial libanês que disfarça a existência de uma sociedade personificada no imaginário do morto-vivo, o qual metaforiza o estado de irresolução derivante dos milhares de desaparecidos na guerra civil. É diante destas e de outras realidades que se torna fundamental para o autor a referência a realizadores que assumiram uma recusa crítica face à imposição de uma memória cultural idealizada nos seus países. Tal manifesta-se, por exemplo, no quinto capítulo. Neste, o autor, recorrendo ao filme *Bashu, Gharibeh-ye Kuchak* (1985/87), de Bahram Beyzai, centra a sua atenção no modo como o cinema defendeu uma “necessidade de reformulação da identidade nacional” (trad. 152), propondo novas possibilidades de representação da memória cultural iraniana no período que ficou conhecido como Defesa Sagrada (designação que compreende os oito anos de guerra entre o Irão e o Iraque [1980-88]).

Estruturalmente, *Surviving Images: Cinema, War, and Cultural Memory in the Middle East* apresenta um formato convencional, devidamente ordenado, com capítulos e subcapítulos que procuram aprofundar cuidadosamente as questões que abordam. A escrita de Rastegar garante, no encadeamento preciso e objectivo das ideias, uma leitura clara. No entanto, convirá referir que, se o leitor não conhecer de antemão determinados termos utilizados, terá dificuldade em compreender alguns deles e tal impede, por vezes, a fluidez da leitura. Apenas a título de exemplo, Rastegar começa por avançar com o conceito de memória cultural sem o alicerçar, uma inconsistência que se repete na referência de diversos termos ao longo de todo o livro. Por vezes até, em determinadas referências (ou na inexistência de outras), persiste a dúvida se o autor recorreu, ou não, às fontes originais que referem os termos que cita. Acontece com o emprego de conceitos como o de pós-memória (209) ou o de hipermediação (da memória cultural) (178), entre outros. A saber, o primeiro introduzido por Marianne Hirsch em *Family Frames*¹ e o segundo por James Young em *At Memory's Edge: After Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*,² dois autores inexplicavelmente ausentes na sua bibliografia.

Não obstante, e atendendo, por exemplo, ao primeiro capítulo, Rastegar começa por esclarecer o que entende por *productive traumas*, expondo o facto de a memória cultural do colonialismo produzir discursos activamente contestados, o que contribui para o enten-

dimento não só da diferente articulação das formações ideológicas como também para a compreensão do surgimento de novas formas identitárias pós-coloniais (38). É na consequência deste esclarecimento que o livro começa desde logo por lançar a problemática da memória traumática que resulta destes contextos e que circunscreve o modo como as histórias são interpretadas. Seguindo esta ordem de ideias, o autor orienta a sua investigação para o cinema, reconhecendo o importante papel que o *medium* ocupa na produção da memória cultural colonial e pós-colonial ao fazer proliferar as memórias dos traumas sociais e ao restabelecer o discurso público, no qual simultaneamente intervém (39).

Este reconhecimento permanece transversal a todo o livro, provendo uma clara linha condutora através de casos exemplificativos que se destacam pela consistência e abrangência. Também a notável articulação destes e a sua reconhecida complementaridade beneficiam o entendimento da investigação. Veja-se, por exemplo, que nos dois primeiros capítulos o autor examina a produção da memória cultural e do trauma em contextos coloniais e que no terceiro capítulo procede, por sua vez, a um aprofundamento da conjuntura anticolonial. A partir desta última, Rastegar debruça-se sobre o papel do cinema na formulação da memória cultural que resulta da luta contra o colonialismo. O enquadramento passa a ser maioritariamente o dos cineastas egípcios nas décadas de 1950 e 1960 e a respectiva idealização da luta anticolonial, com a particularidade de o autor centrar a sua atenção na representação do papel das mulheres no momento de luta pela independência. Para abordar esta perspectiva, toma como testemunhos principais os filmes *Anna hurra* (1958) de Salah Abu Sayf e *Al-Bab al-maftuh* (1963) de Henri Barakat.

Através dos exemplos supracitados, Rastegar reflecte sobre como o processo de género da memória cultural resultante da luta anticolonial foi encenado mediante o registo cinematográfico, como a memória das mulheres tornou explícitos discursos do trauma entre vítima e agressor e de como o estado de trauma concorre na crescente reconfiguração da memória cultural nas gerações pós-coloniais subsequentes (66 e 68). Este contributo, de aparição improvável no presente livro, demonstra a pertinência do tema, mas simultaneamente aponta uma significativa insuficiência de informação. Mais. Repare-se ainda que, ao longo de todo o livro, as referências a realizadores são maioritariamente masculinas e que, neste capítulo, a visão reflectida é sobre a representação que determinados realizadores fizeram das mulheres — não se trata de pensar sobre a perspectiva feminina desse período histórico. Fará sentido, neste seguimento, reforçar que, ao escolher trabalhar este tema, Rastegar deveria ter procurado sustentar melhor as suas ideias sobre as questões de

gênero e a respectiva relação com a memória cultural e o trauma, relação que desperta um interesse crescente na comunidade científica desde os últimos quarenta anos. A este respeito, valerá a pena referir, a título de exemplo, “Feminism and Cultural Memory: An Introduction,”³ uma publicação que conta com a colaboração de Marianne Hirsch, autora que, como já foi mencionado, não se encontra presente na bibliografia de Rastegar. Neste seguimento, reforça-se que, ao longo da investigação, se verificam algumas ausências bibliográficas. O exemplo anterior comprova esta asserção, como também a corrobora, e citando apenas mais um caso, o sétimo capítulo, em que o autor aborda a título comparativo o cinema que retrata a Guerra do Vietname (1955-75) e o sequente sentimento de trauma que incide sobre os veteranos. Neste caso particular, Rastegar teria enriquecido a sua investigação com leituras adicionais, entre elas, “The Wall, the Screen, and the Image: The Vietnam Veterans Memorial” de Marita Sturken.⁴ Noutros momentos outras referências consideradas pertinentes permanecem omissas.

Em contrapartida, há capítulos neste livro que asseveram uma solidez irrepreensível. “The Time that Is Lost: Cinematic Aporias of Palestine” atesta esta afirmação. Com atenção ao caso palestino, Rastegar lembra como o mesmo figura num estado de “trauma suspenso [por consequência] de uma catástrofe contínua” (121) — o Nakba — marcada pela guerra e pelo êxodo de milhares de cidadãos, que ao verem as suas casas destruídas fugiram (e fogem) da Palestina. É na consciência desta conjuntura que o autor introduz a ideia de “purgatório da memória” (trad. 93), sendo que “purgatório” advém do título homónimo da segunda parte do filme *Notre Musique (A Nossa Música, 2004)* de Jean-Luc Godard (93 e 95). A relação estabelecida é tão pertinente que se lamenta que o autor não se debruce mais sobre este e outros filmes produzidos por Godard, como *Jusqu’à la victoire: Méthodes de pensée et de travail de la révolution palestinienne* (1970) e *Ici et ailleurs* (1975), os quais nos reenviam para algumas das questões palestinianas abordadas neste capítulo. Não obstante, apoiando-se maioritariamente no testemunho de Elia Suleiman, um dos principais representantes do cinema de autor palestino e realizador da triologia aporética composta pelos filmes *Segell ikhtifa (Crónica de um Desaparecimento, 1996)*, *Yadon ilaheyya (Intervenção Divina, 2002)*, *The Time That Remains (O Tempo Que Resta, 2009)*, Rastegar evidencia como o cinema palestino foi capaz de retratar condições sociopolíticas tão específicas. Como refere o autor, o cinema de Suleiman, através de recursos técnicos e narrativos, como o desaparecimento de personagens ou a repetição de cenas, entre outros, reflec-

te a ideia de que a memória cultural palestina se encontra num estado de suspensão (traumática) próximo daquele que caracteriza o purgatório (110 e 115). Recorrendo a estas ferramentas, o realizador espelha a condição de irresolução que persiste como consequência da guerra e que afecta a memória dos sobreviventes que subsistem num contexto de trauma histórico.

Menos apologética, mas que ainda assim se deve mencionar, é a breve referência que o autor faz às práticas artísticas, a qual expõe, através de uma citação de Walid Sadek, a escolha que as mesmas demonstraram, em simultâneo com as manifestações fílmicas, em rejeitar a “representação pura,” assumindo-se esta como uma propositada marca de relutância em ambos os contextos (164). Esta menção que aqui se realiza, e que expõe o reconhecimento, por parte Rastegar, da relação entre o cinema e as práticas artísticas, tem o propósito de lamentar a ausência, que se estende a todo o livro, de alusões mais aprofundadas sobre estas últimas. Isto porque, e como o próprio autor defende, nas diferentes conjunturas analisadas “os produtores culturais tiveram um papel central na produção do trauma social num desafio à memória irresoluta da guerra” (trad. 183) Embora não seja uma omissão que sentencie o sucesso da investigação, acredita-se que a alusão a estas práticas, incontornavelmente cúmplices do cinema, ajudaria a compreender melhor e a consolidar os contextos onde se realizaram os diversos testemunhos fílmicos apresentados. Por outro lado, no presente livro, conduzido por uma metodologia que se fortalece na sua homogenia, a conclusão surpreende ao divergir da concordância que rege todos os capítulos. A introdução do termo “pós-cinemático” (trad. 206), nem por uma vez evocado nas restantes páginas do livro, não se fundamenta no escasso espaço a que fica reservado, denunciando alguma incoerência. De igual modo, a repetida enunciação sobre a questão da morte do cinema carece de fontes e de sustentação. O acrescento de novas referências nestas últimas páginas também não contribui para a clarividência que se espera no final de um estudo que respeitou a rigor um formato sistematizado e tão objectivo.

Independentemente destas anotações é inegável reconhecer que o livro cumpre os objectivos a que se propõe. E é de reforçar especialmente a importância que o mesmo manifesta em estabelecer um debate que, e como afirma Rastegar, procure pensar sobre as possibilidades de uma aceitação ética das responsabilidades da guerra e, por outro lado, sobre como se podem criar estratégias que visem evitar o obscurantismo envolvido nas violações dos direitos humanos. É neste sentido que o documentário de animação *Valz im Bashir* (*Valsa com Bashir*, 2008) de Ari Folman, cumpre de forma exemplar o seu papel nes-

te livro. Ao ambicionar, na hibridez resultante de uma miscigenação técnica, levantar a dúvida e fragilizar a própria verdade da memória israelita, Folman promove a subjectividade e a destabilização da linearidade da narrativa histórica do seu país (197 e 203). Recorrendo a tais exemplos, Kamran Rastegar identifica, assim, a relevância de uma permanente consciência crítica, por parte de alguns dos realizadores convocados neste e noutros capítulos do livro, face ao perigo de uma homogeneização do imaginário social na imposição da ideia de uma memória unária que, como já alertava Jacques Le Goff em *Histoire et mémoire*,⁵ compromete indubitavelmente o sentido histórico das sociedades.

1. Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997).

2. James Young, *At Memory's Edge: After Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture* (New Haven, CT: Yale University Press, 2002).

3. Marianne Hirsch and Valerie Smith, "Feminism and Cultural Memory: An Introduction," *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 28:1 (Autumn 2002): 1-19.

4. Marita Sturken, "The Wall, the Screen, and the Image: The Vietnam Veterans Memorial," *Representations* 35 (Summer 1991): 118-142.

5. Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire* (Paris: Gallimard, 1988).