

“Bósnia, minha pátria ferida”: Trauma, pós-memória e representação em *Filha da Guerra*

por Daniela Agostinho*

Resumo: A relação entre trauma, memória e representação é tanto estreita quanto problemática, conflitual e aporética. Se, por um lado, memória e representação são mutuamente constitutivas, representação e trauma, por outro, são dois conceitos antagônicos; senão mesmo mutuamente exclusivos. Através da análise do filme *Filha da Guerra* (Jasmila Zbanic, 2006), e com base em teorias da memória e nos estudos de género, este artigo procura perceber de que forma a guerra da Bósnia é representada e recordada no presente pós-conflito, de que modo o trauma é articulado através da representação cinematográfica e, por fim, em que medida é possível pensar as memórias de género como “contra-memória” às narrativas hegemónicas da guerra e da violência.

Palavras-chave: memória, trauma, representação, género, guerra da Bósnia, Jasmila Zbanic

Abstract: The relationship between trauma, memory and representation is as intimate as aporetic, contentious and problematic. If memory and representation are, on the one hand, mutually constitutive, representation and trauma, on the other, are antagonic, if not mutually exclusive concepts. Focusing on *Esma's Secret* (Jasmila Zbanic, 2006), and drawing from theories on memory and gender studies, this article inquires into the way the Bosnian war is recalled and represented in the post-conflict present, i.e. how trauma is articulated through filmic representation, and finally, the extent to which it is possible to think of gendered memories as “counter-memories” to the hegemonic discourse of war and violence.

Keywords: memory, trauma, representação, gender, Bosnian war, Jasmila Zbanic

A relação entre trauma, memória e representação é tanto estreita quanto problemática, conflitual e aporética. A formação desta constelação conceptual tem origem na reflexão em torno do Holocausto, que erigiu os alicerces teóricos através dos quais, hoje, pensamos a produção, mediação e disseminação da memória cultural, ainda que noutras “geografias traumáticas” (Bal, 1999).

Por um lado, como assinalou Huyssen (1995), o passado, para existir enquanto discurso público e partilhado, tem de ser articulado através da representação, que, como referiu Stuart Hall, constitui uma “parte essencial do processo através do qual o significado é produzido e difundido entre os membros de uma cultura” (1997: 15). Assim, toda a representação se baseia na memória e toda a memória é, ela própria, baseada na “re-presentação” (Huyssen, 1995: 2-3), isto é, numa reconstrução e presentificação. O exemplo paradigmático da relação constitutiva entre a memória do evento e a sua representação é a própria noção de Holocausto, já que foi a partir da série televisiva americana *Holocaust*, de 1978, que o termo se inscreveu definitivamente no léxico colectivo, reforçando o conteúdo semântico que Elie Wiesel lhe havia atribuído. Tal como aponta Jeffrey Alexander, é através destes “processos de representação” que se criam as “grandes narrativas de sofrimento social” (Alexander, 2004: 15) que enformam a percepção e recordação colectiva dos eventos.

Esta relação torna-se ainda mais essencial à medida que as memórias da experiência directa desses eventos traumáticos vão desaparecendo, tornando a representação e a medialidade (Erll, 2008) veículos privilegiados de produção mnemónica. Assim, é sobretudo através da representação que a memória se torna colectiva, partilhada e transmitida transgeracionalmente, permitindo às novas gerações conhecer, reconstruir e atribuir significado aos fragmentos de acontecimentos passados que foram vividos pelas gerações que as antecederam, possibilitando, deste modo, a reinterpretção dessas

experiências que de outra forma não poderiam compreender nem tampouco recriar.

Apesar desta relação de reciprocidade constitutiva entre memória e representação, ela não deve ser pensada como pacífica, consensual e estável. A memória pública nunca é monolítica ou homogênea, pois toda a representação do passado é ancorada em “políticas da memória” (Huysen, 2003), relações de poder que envolvem conflito e negociação entre interesses políticos, sociais e culturais. Como demonstraram Hobsbawm e Ranger (1983), as imagens do passado podem ser “inventadas” e instrumentalizadas pelos poderes instituídos, transformadas em “tradições” e cristalizadas numa memória oficial, normalmente ao serviço da legitimação de autoridades, de narrativas de unidade nacional e de consenso político-social. Basta pensar na forma como os grupos subalternos se relacionam com as representações oficiais ou dominantes do passado, quer essa relação seja de contraste absoluto, quer de forte similitude. Outro exemplo, apontado por Huysen, é o da hegemonia da memória do Holocausto, que contribuiu para a amnésia do colonialismo europeu, uma das “competições de memória” (Huysen, 2009) mais marcantes da narrativa e da identidade europeias.

A memória é, portanto, um sistema de representação que permite criar uma imagem do passado que corresponde a imperativos mnemônicos e quadros de significação do presente. Estes quadros de significação, estes “regimes de verdade” que definem, em cada momento histórico, o que deve ser recordado e o que deve ser esquecido, podem ser desafiados pela pluralidade de versões do passado que circulam na esfera pública, num movimento multivocal de resistência e negociação discursiva. Como afirma Mieke Bal, a memória cultural é uma “actividade que ocorre no presente, em que o passado é continuamente modificado e reescrito, moldando assim o futuro” (Bal, 1999: vii).

Se a relação entre memória e representação é de uma reciprocidade constitutiva, já a relação entre representação e trauma, por sua vez, é de antagonismo e inconciliação. De acordo com as teorias contemporâneas do trauma, de cunho pós-estruturalista, o fenómeno traumático é entendido como uma inscrição do passado que, por definição, escapa à representação. Na definição relativamente consensual de Cathy Caruth, que se ancora na de Freud, o trauma surge como “a repetição inconsciente de um evento que não se consegue deixar para trás” (Caruth, 1996: 2). Quando Freud, em *Beyond the Pleasure Principle*, descreve o impacto de um acidente de comboio num jovem, repara que ele sai aparentemente ileso, mas que posteriormente começa a manifestar reacções físicas e psicológicas (Freud, 2001). Esta ocorrência diferida de sintomas – que Freud definiu como *Nachträglichkeit* – reflecte a forma como o trauma não é apreendido cognitivamente, mas apenas revelado inconscientemente através da repetição compulsiva de fragmentos do evento na sua posteridade. Assim, como sublinha Caruth, o trauma não corresponde ao evento violento ou original do passado de um indivíduo, mas sim à forma como a sua natureza não assimilada, não percebida em primeira instância, regressa mais tarde, após uma “período de incubação”, para o assombrar (Caruth, 1996: 4).

É nesta incapacidade de processar cognitivamente o evento traumático, de transformá-lo numa narrativa, que reside a sua irrepresentabilidade. O trauma é, por definição, aquilo que não se consegue apreender através da representação. Representar o trauma é já superá-lo e transformá-lo em memória. Trauma e memória são, por isso, dois conceitos imbricados mas também antagónicos. É neste sentido que Mieke Bal distingue entre memória traumática (conceito que encerra em si uma contradição) e memória narrativa (Bal, 1999: viii). Ao passo que a “recordação traumática” é essencialmente inconsciente e incontrolada, a memória, ainda que necessariamente parcial e falível, é a “acção de contar uma história” (Bal, 1999: ix), de integrar as

recordações numa narrativa ordenada capaz de produzir sentido. Daí que, segundo Griselda Pollock,

A passagem do trauma poderá ser entendida como transição para uma narratividade que institui o tempo, o intervalo em que a memória se forma e se espacializa. Ou, por outro, uma passagem para a temporalidade da narrativa que reveste e ao mesmo tempo silencia a força perpetuamente inquietante do trauma através da estruturação que é atingida por via da representação (Pollock, 2009: 40).

É este, portanto, o “paradoxo traumático”: o trauma é irrepresentável, mas para ser superado tem de aceder à representação, deixando, nesse momento, de o ser. Como sublinha Pollock: “O trauma cessa de ser trauma com a estruturação da representação” (2009: 43).

É esta relação entre memória, trauma e representação que é problematizada em *Filha da Guerra* (2006), de Jasmila Zbanic, filme proveniente de uma das geografias traumáticas do século XX – a Bósnia. *Filha da Guerra* aborda a experiência da mulher no período pós-guerra, uma década depois do conflito, nos arredores de Sarajevo, procurando abordar a experiência do evento catastrófico sem recorrer à sua representação, incidindo, antes, sobre o impacto traumático do evento e a memória da guerra. Através da análise de *Filha da Guerra*, e com base em teorias da memória e nos estudos de género, procuraremos perceber de que forma o passado é representado e recordado no presente, de que modo o trauma é articulado através da representação cinematográfica, que tipo de identidades se configuram no presente pós-conflito e, por fim, em que medida é possível pensar as memórias de género como “contra-memória” às narrativas hegemónicas da memória pública.

Pós-memória e a performance do trauma

Filha da Guerra gira em torno de um pequeno núcleo familiar em que o encontro ou confronto geracional, nomeadamente entre mãe e filha, se configura através de uma narrativa de pós-memória, na conhecida definição de Marianne Hirsch:

Pós-memória descreve a relação que a geração posterior àqueles que testemunharam o trauma colectivo ou cultural estabelece com as experiências da geração anterior, experiências essas que apenas “recordam” por via de histórias, imagens e comportamentos entre os quais cresceram. Contudo, estas experiências foram-lhes transmitidas tão profunda e afectivamente que parecem constituir-se como memórias próprias. A relação da pós-memória com o passado, assim, não é efectivamente mediada através da recordação, mas sim por investimento, projecção e criação imaginativa (Hirsch, 2008: 106-107).



O conceito de pós-memória pressupõe, portanto, que a memória pode ser herdada através da representação – “histórias, imagens e comportamentos”, “investimento, projecção e criação imaginativa” –, mas também que o trauma pode ser transmitido inter-geracionalmente: “É uma questão de adoptar as experiências traumáticas – e por conseguinte as memórias – dos outros enquanto suas, ou, mais precisamente, como experiências que se poderia ter vivido, e de inscrevê-las na sua própria história de vida” (Hirsch, 1999: 9).

É sobretudo no seio da família que as relações pós-mnemónicas se engendram. A família, enquanto microcosmo que medeia memória individual e memória colectiva, pode funcionar num contexto pós-traumático, quer como abrigo da violência, quer como um espaço de incidência catastrófica. As famílias podem ser separadas, ameaçadas e destruídas pela violência bélica, ou dar origem a conflitos internos e segredos que interrompem o processo de transmissão de memórias entre pais e filhos. Por outro lado, nos discursos da nação, a mulher é frequentemente configurada e confinada ao âmbito da esfera familiar, que, longe de constituir o domínio do privado, externo à esfera de influência do Estado, é antes a sua extensão. Assim, o núcleo familiar afigura-se como um terreno onde os acontecimentos traumáticos e a sua recordação são articulados, negociados ou até reprimidos, constituindo, por isso, um ambiente privilegiado para aferir se e como os traumas históricos¹ reverberam nas gerações seguintes.

Em *Filha da Guerra*, este estatuto ambivalente da família e as aporias da transmissão inter e transgeracional do trauma e da memória são figurados através de um mosaico de diversas mulheres que se concentra em torno da

¹ Sobre a distinção terminológica entre “trauma estrutural” e “trauma histórico” cf. LaCapra (2001) e Pollock (2009). Enquanto “trauma estrutural” se refere àquilo que é teorizado pela tradição psicanalítica como os acontecimentos inevitáveis e “efeitos estruturais” na formação da subjectividade (nascimento, castração, cena primordial, etc.), “trauma histórico” designa um acontecimento ou uma experiência violenta, pessoal ou colectivamente contingente: morte, violação, exílio, tortura, terror, guerra, etc.

narrativa central de Esmá e da sua filha adolescente Sara. Embora tenha sido convencida pela mãe de que o seu pai fora um *shaheed*, um mártir de guerra, a verdade é que Sara é fruto das violações sistemáticas de que a mãe foi vítima durante a guerra. Ora, se as origens de Sara foram ocultadas, a transmissão da memória foi intencionalmente bloqueada, ainda que a filha personifique ou corporize o trauma da mãe e funcione como prova viva das atrocidades que Esmá sofreu no campo de violações no qual esteve encarcerada durante a guerra.

As memórias familiares são configuradas tanto pelo que é transmitido como por aquilo que fica por partilhar. Como observa Annette Kuhn, os segredos são parte integrante do espaço familiar: “Por vezes os segredos familiares são enterrados tão profundamente que escapam à consciência daqueles mais directamente envolvidos. Da amnésia involuntária da repressão ao esquecimento propositado [...] os segredos habitam as zonas de fronteira da memória” (Kuhn, 2002: 2).

Os segredos familiares desafiam, assim, o trabalho pós-memorial, pelo que o pequeno núcleo familiar de *Filha da Guerra* permite pensar exemplarmente as complexidades e paradoxos do conceito de pós-memória e de transmissão do trauma.

O trauma de Esmá é tornado visível através de manifestações físicas características da performance traumática. O conceito de performance é especialmente adequado para descrever a experiência traumática, na medida em que se posiciona como alternativa ou mesmo contraponto à representação. Como afirma Peggy Phelan, a performance, pelo seu carácter irrepetível, enquanto acto que ocorre apenas no aqui e agora, escapa à economia da representação:

A única vida possível da performance é no presente. A performance não pode ser guardada, armazenada, documentada, nem participar no circuito das representações: assim que o faz, torna-se algo que já não é performance. No momento em que a performance procura aceder à economia da reprodução, ela trai e periga a promessa da sua própria ontologia (Phelan, 1993: 146).

Tal como o trauma, a performance deixa de o ser quando acede à representação, à fixação espaço-temporal, pelo que poderá constituir o género próprio da experiência traumática.

O cinema é um meio privilegiado para veicular a performance traumática, na medida em que o trauma assume a forma de sensações físicas e visuais em detrimento de uma narrativa verbal. De facto, como observou a psiquiatra Roberta Culbertson, a recordação traumática pode ser entendida como uma “memória somática”, preenchida por “imagens fluidas e passageiras, sons e movimentos corporais” (cit. in Brison, 1999: 42). Como explicam Van der Kolk e Van der Hart:

Quando as pessoas são expostas ao trauma [...] experienciam um “terror sem palavras”. A experiência não pode ser organizada a um nível linguístico e esta falha na articulação da memória em palavras e símbolos leva a que ela seja organizada a um nível somatosensorial ou icónico: enquanto sensações somáticas, reencenações comportamentais, pesadelos e *flashbacks* (1995: 172).

O cinema presta-se, pois, a explorar a natureza visual e alucinatória da experiência traumática, as suas repetições tautológicas e as diversas formas “somatosensoriais” através das quais o passado pode aflorar no presente. Um dos exemplos de performance traumática ocorre logo no início do filme, na cena inicial de identificação das personagens, quando mãe e filha brincam alegremente pela casa, acometendo-se mutuamente com uma almofada, até

que Sara acaba por dominar fisicamente Esma. Esta posição, ao reproduzir a linguagem corporal da violação, activa uma recordação, ainda que fragmentária e fugaz, desencadeando em Esma uma reacção tipicamente traumática. Outro episódio ocorre a caminho do trabalho quando o autocarro fica sobrelotado de pessoas e a proximidade física excessiva de um homem leva Esma, mais uma vez acometida por impressões do passado, a sair do transporte. Ou ainda a ocorrência traumática que ocorre no bar onde Esma trabalha de noite, quando um soldado alemão embriagado e uma empregada se envolvem fisicamente e a dominação masculina se torna exageradamente manifesta, reproduzindo as relações de submissão de género da violação. Estas intrusões constantes do passado, estas recordações traumáticas que se manifestam através de acções e gestos repetitivos, reflectem como o evento violento que não foi processado retorna constantemente à superfície do presente, como uma ferida que teima em não cicatrizar.



O filme, porém, nunca representa esses eventos, nunca nos transporta para o passado, focando-se, antes, na performance traumática do presente. Ao invés, esse passado é tornado presente, é re-presentado indirectamente, através da sua constante irrupção traumática. Assim, de modo algo paradoxal, a representação cinematográfica foge à representação do evento traumático, evitando o *flashback*, representando, assim, como afirma Joshua Hirsch, a própria impossibilidade da representação do trauma: “o discurso do trauma – tal como o encontramos na conversação, na leitura, no cinema – concede-nos uma linguagem com a qual podemos representar a falha na representação” (Hirsch, 2004: 18).

Resistindo à transformação destas recordações traumáticas em memórias narrativas, e assim resguardando a sua memória da guerra do conhecimento da filha, Esma vê-se forçada a fabricar falsas memórias para satisfazer o desejo mnemónico de Sara. Quando a filha lhe pergunta que semelhanças físicas tem com o pai, por exemplo, Esma responde, aleatoriamente ou não, “o cabelo”, forjando um fio geracional que provavelmente não existe sequer. Com base nestas falsificações, Sara constrói uma relação abstracta de reverência pelo pai ausente que sustém a sua identidade, através da qual ela se representa, no sentido goffmaniano, perante os seus pares. Na escola, Sara é conhecida como a filha de um mártir de guerra e é através desta construção identitária que ela estabelece amizade com um rapaz “também” filho de um *shaheed*. Assim, esta pós-memória assenta numa transmissão falsa, num “acto de transferência” contrafeito, que se reflecte numa identidade totalmente ficcional.

O conflito surge quando o desejo de autenticação dessas memórias por parte de Sara se torna insistente e inescapável. A sua turma vai numa excursão de final de ano e as crianças de mártires da guerra que apresentarem um certificado não terão de pagar a viagem. Este certificado torna-se num objecto de fixação para Sara, um “ponto de memória” fetichizado, isto é, um “ponto de

intersecção entre passado e presente, memória e pós-memória, recordação pessoal e cultural” (Hirsch e Spitzer, 2006: 354). Este documento funciona para a adolescente como o garante último da sua identidade e ancestralidade, bem como um objecto de ligação pessoal ao seu pai; aliás, o único, uma vez que não existem quaisquer outros artefactos de mediação (excepto, julga ela, o seu cabelo), nem mesmo imagens, fotografias, postais, cartas, objectos pessoais que representem o seu passado ou as suas origens.



Quando Sara descobre que a sua mãe pagou a excursão em vez de entregar o certificado, confronta Esma e exige saber a verdade sobre o seu passado e sobre o seu pai. É este o momento crucial em que a verdade é exposta e Esma é obrigada a verbalizar a sua experiência traumática, num instante em que performance traumática e articulação narrativa se cruzam num acto de transmissão de memória que, sendo o início da superação do trauma da mãe, desencadeia um novo trauma na filha. A recém-revelada origem traumática de Sara amplifica a sua identidade deslocada típica de descendentes de vítimas

de trauma, fazendo-a abdicar do seu cabelo, também ele um “ponto de memória”, um significante quer da falsa memória que a mãe criou, quer, por oposição, das verdadeiras memórias que haviam sido ocultadas toda a sua vida. Desta forma, Sara procura remover simbolicamente a sua herança genética e o passado traumático que assombra a sua família e, claro, a sua comunidade.

Filha da Guerra, mais do que desafiar a noção de pós-memória, ilumina as suas contradições intrínsecas. Apesar de questionar a possibilidade de herdar a memória dos antepassados ao problematizar o segredo e o silenciamento das memórias traumáticas no presente, acaba não só por demonstrar como se processa a transmissão inter-geracional do trauma como também por revelar que a pós-memória pode gerar novos tipos de trauma que afectam as gerações mais recentes da cadeia de transmissão traumática. O filme desafia, pois, o conceito de “acto de transferência” e a ideia de continuidade que lhe subjaz, ao evidenciar que os problemas das gerações posteriores àquelas que experienciaram o trauma não são meras variantes atenuadas do trauma dos seus antecessores, mas sim modalidades traumáticas próprias que terão de enfrentar os seus próprios obstáculos ainda que num contexto radicalmente afectado pelo trauma histórico de que são, nesse sentido, herdeiros.

Para uma ética do testemunho

Uma questão crucial que o filme aborda de modo particularmente insistente é a necessidade de transformar as recordações traumáticas em memórias narrativas. Se é certo que, por um lado, o cinema é um meio especialmente adequado à performance do trauma, por outro, a sua capacidade de construir uma narrativa literalmente a partir de fragmentos pode constituir um meio fundamental ao serviço da narrativização das memórias traumáticas.

Esta necessidade de articulação narrativa do trauma não é apenas uma orientação psicanalítica que procura ajudar a vítima a superar o fardo traumático; ela é, também, um imperativo ético e político que entende o testemunho da vítima sobrevivente como um acto de denúncia do terror e de manutenção da memória transgeracional, como demonstraram Dori Laub e Shoshana Felman (1992), bem como Agamben (2002) relativamente ao Holocausto.

Laub e Felman definiram o Holocausto como um “acontecimento sem testemunhas”, na medida em que as verdadeiras vítimas são aquelas que pereceram e que por isso não podem testemunhar. Como tal, cumpre aos sobreviventes testemunhar pelas verdadeiras testemunhas, o que coloca, desde logo, um problema de representação, de linguagem: “a autoridade da testemunha consiste na sua capacidade de falar em nome de uma incapacidade de falar” (Agamben, 2002: 157). O testemunho está, portanto, ontologicamente destinado a falhar, na medida em que se nega a si próprio – prestar testemunho é colocar-se numa linguagem que visa dar conta da perda da capacidade de recorrer à linguagem. É este o paradoxo do testemunho. Daí que Laub e Felman atribuam tanta importância ao acto de testemunhar perante um outro, para que o próprio ouvinte se possa constituir como testemunha em segunda mão do evento, através de uma “identificação heteropática” (Hirsch, 1999: 9), uma identificação que não se traduz na apropriação da identidade da vítima, mas sim num encontro consciente de que a experiência do outro não é apropriável nem passível de ser fundida com a experiência de quem ouve².

É através do grupo de terapia de Esmá no centro de mulheres de Sarajevo (um centro que efectivamente existe), onde sobreviventes procuram sarar as feridas

² “Identification that does not interiorize the other within the self but that goes out of one’s self and out of one’s own cultural norms in order to align oneself, through displacement, with another. Heteropathic memory (feeling and suffering with the other) means, as I understand it, the ability to say, ‘It could have been me; it was me, also’, and, *at the same time*, ‘but it was not me’” (Hirsch, 1999: 9).

psicológicas infligidas pela guerra, que o efeito integrativo e reparador do testemunho prestado perante terceiros é abordado. O testemunho é um processo através do qual o sobrevivente cria uma representação narrativa coerente e integrada do evento traumático, ainda que naturalmente parcial, fragmentária e imprecisa. É, por isso, um modo crucial de relacionamento com o passado que permite lidar com as constantes intrusões repetitivas do evento traumático no presente. É um processo de reconciliação entre dois mundos – o do passado brutalmente destruído e o presente devastado – que são radicalmente diferentes e que continuarão a sê-lo. O testemunho não pode apagar ou negar a catástrofe, não pode desfazer o horror ou restabelecer a segurança, mas permite desarmar progressivamente a recordação traumática ao conferir uma forma e uma ordem narrativa aos eventos passados. Como observa LaCapra, a expressão do trauma, a performance traumática, o *acting-out*, pode até nunca ser totalmente ultrapassado; mas a sua narrativização terapêutica, o *working-through*, é uma estratégia fundamental para restabelecer uma subjectividade unificada (LaCapra, 1994: 205).



O filme dá conta deste passo reparador na vida de Esma quando ela, no final, consegue incorporar o trauma no seu testemunho perante o grupo, restaurando, desta forma, a sua relação com Sara e com o seu próprio passado. Através deste acto de partilha narrativa, o filme postula uma ética do testemunho e da empatia, isto é, um quadro de referência afectiva que não implica uma identificação totalizante com a vítima, mas sim uma resistência à vitimização em segunda mão, como explica LaCapra:

Identificação aproblemática – mais genericamente, uma lógica binária de identidade e diferença – apenas perpetua a vitimização, incluindo por vezes a instituição do eu como um substituto da vítima. Diferentemente, a empatia é uma força contrária à vitimização, pelo que – e sem atribuir à empatia uma posição primordial ou exclusiva – se poderá considerar que o seu papel é importante quer para o entendimento histórico, quer para uma ética do quotidiano (LaCapra, 2001: 219).

Ao partilhar o seu testemunho com uma comunidade e ao integrar essa narrativa na sua história de vida, Esma torna-se não símbolo de uma nação coesa e unificada em torno de uma narrativa consensual sobre o passado, mas sim símbolo de uma comunidade que, através do entendimento, da empatia e de uma “ética do quotidiano”, terá necessariamente de encontrar as suas estratégias para enfrentar, e não obliterar sob consensos fabricados, os acontecimentos traumáticos que tão radicalmente afectaram a sua identidade.

Memórias de género e contra-memórias

A transmissão da memória e do trauma são questões que têm preocupado os estudos feministas, que se detêm sobre as diferenças de género nos actos de recordação individual e cultural (Hirsch e Smith, 2000; Assmann, 2006; Paletschek e Schraut, 2008). De facto, o género, tal como a raça e a classe, distingue as identidades em modalidades próprias e permite pensar a memória

cultural em contextos específicos em vez de categorias totalizantes e genéricas. Um argumento fundamental nos estudos da memória cultural de gênero é o de que as narrativas das mulheres e as suas diversas representações podem funcionar como um desafio às narrativas oficiais dominantes, ou seja, como uma “contra-memória” (Foucault, 1977). Reconhecendo a pluralidade de forças, práticas e regimes discursivos que circulam na esfera pública, e rejeitando a existência de verdades unívocas irradiadas e sustentadas por uma única esfera do poder, Foucault reconhece sempre um espaço à resistência e negociação de significados, considerando que também a memória, enquanto formação discursiva, suporta um determinado regime de verdade que se encontra em permanente revisão. É neste sentido que formula o conceito de “contra-memória”, que inclui na análise das representações do passado a experiência daqueles que, por norma, são excluídos dos discursos dominantes.

A guerra da Bósnia tem sido sobretudo grafada e representada através de discursos nacionais e étnicos. A retórica de determinados filmes como *Atrás das Linhas do Inimigo* (John Moore, 2001) e *Em Terra de Ninguém* (Danis Tanovic, 2001) tende a focar as disputas bélicas entre diferentes grupos étnicos e raramente problematiza a forma como o gênero e a sexualidade se intersectaram para produzir essas mesmas diferenças étnicas. Como defende Dubravka Zarkov (2007), a guerra da Jugoslávia não foi um conflito entre grupos étnicos, mas sim um meio pelo qual essas etnicidades foram produzidas e diferenciadas, através dos corpos, físicos e simbólicos, de homens e mulheres. Os corpos femininos foram, nesta perspectiva, transformados em metonímias das diferentes partes étnicas em disputa, funcionando, assim, como campos de batalha onde os corpos masculinos disputaram a guerra. A violação do corpo feminino inimigo representa, assim, uma humilhação do inimigo masculino, uma enunciação performativa, bem como uma estratégia de perpetuação da etnicidade do agressor e de aniquilação das futuras gerações da etnicidade outra.

Por outro lado, os corpos femininos, mais do que os masculinos, tendem a personificar o luto e a reconstrução da identidade nacional no pós-guerra. Porém, ao inscrever a experiência traumática da violência sexual, *Filha da Guerra* permite entrever como a própria guerra étnica assentou em assimetrias de gênero e pensar as complexidades étnicas por elas geradas numa paisagem pós-traumática. Sara e Esma, ao invés de representarem a fecundidade de uma nova identidade nacional orgânica, demonstram, sim, a impossibilidade de sustentar um discurso nacional de homogeneidade identitária num território fragmentado num puzzle multi-étnico em consequência da violência sexual de uma guerra que se disputou, também, através dos corpos.



Numa das cenas mais emblemáticas do filme, mãe e filha contemplam um mapa da Bósnia e recitam um poema nacional: “Bósnia, minha pátria ferida, terra dos meus antepassados, terra dos meus sonhos”. Quando Sara desdenha o poema, Esma responde: “Escreve um melhor, se conseguires”. *Filha da Guerra* constitui precisamente uma tentativa de articulação e inscrição de uma nova narrativa que, por um lado, age como uma contra-memória à narrativa dominante da etnicidade e da nação, e por outro permite pensar uma

reconfiguração identitária capaz de alojar as complexidades e singularidades – étnicas, políticas, ou de género - para além de uma narrativa unificadora, totalizante e consensual. *Filha da Guerra* poderá, neste sentido, constituir um espaço de mediação estética que expande o alcance do testemunho, actuando como uma plataforma de negociação de memórias e representações.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio (2002), *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive*, Londres: Zone Books.
- Alexander, Jeffrey C. (2004), *Cultural Trauma and Collective Identity*, Berkeley: University of California Press.
- Assmann, Aleida (2006), “Geschlecht und kulturelles Gedächtnis”, in Meike Penkwitt (Ed.), *Erinnern und Geschlecht, Band I*, Freiburg: Josef Fritz Verlag, pp. 29-46.
- Bal, Mieke; Crewe, Jonathan; Spitzer, Leo (Eds.) (1999), *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, Hanover: N. H.: University Press of New England.
- Brison, Susan J. (1999), “Trauma Narratives and the Remaking of the Self”, in Mieke Bal et al. (Eds.) (1999), *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, Hanover: N. H.: University Press of New England, pp. 39-54.
- Caruth, Cathy (1996), *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Erl, Astrid; Nünning, Ansgar (2008), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin & Nova Iorque: Walter de Gruyter.
- Felman, Shoshana; Laub, Dori (1992), *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Nova Iorque: Routledge.
- Freud, Sigmund (2001), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud: “Beyond the Pleasure Principle”, “Group Psychology” and Other Works* (ed. de James Strachey), Londres: Vintage.
- Foucault, Michel (1977), *Language, Counter-memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, Ithaca e Nova Iorque: Cornell University Press.
- Hall, Stuart (Ed.) (1997), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, Londres: Sage.
- Hirsch, Joshua (2004), *After Image: Film, Trauma and the Holocaust*, Philadelphia: Temple University Press.

- Hirsch, Marianne; Smith, Valerie (2002), "Feminism and Cultural Memory: An Introduction", *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 28, n.º 1, pp. 1-19.
- Hirsch, Marianne; Spitzer, Leo (2006), "Testimonial Objects: Memory, Gender, and Transmission", *Poetics Today*, Vol. 27, n.º 2, pp. 353-383.
- Hirsch, Marianne (1999), "Projected Memory: Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy", in Mieke Bal et al. (Eds.), *Acts of Memory*, Hanover, NH: University Press of New England, pp. 3–23.
- _____ (2008), "The Generation of Postmemory", *Poetics Today*, Vol. 29, n.º 1, pp. 103-128.
- Hobsbawm, Eric; Ranger, Terrence (Ed.) (1983), *The Invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Huyssen, Andreas (1995), *Twilight Memories: Making Time in a Culture of Amnesia*, Nova Iorque: Routledge.
- _____ (2003), *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford: Stanford University Press.
- _____ (2009), "Natural Rights, Cultural Rights, and the Politics of Memory", *E-Misférica*, 6.2 (<http://hemi.nyu.edu/hemi/en/e-misferica-62/huyssen>, consultado a 25.05.2010)
- LaCapra, Dominick (1994), *Representing the Holocaust. History, Theory, Trauma*, Ithaca e Nova Iorque, Cornell University Press.
- _____ (2001), *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Paletschek, Sylvia; Schraut, Sylvia (Eds.) (2008), *The Gender of Memory. Cultures of Remembrance in Nineteenth- and Twentieth-Century Europe*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Pollock, Griselda (2009), "Art/Trauma/Representation", *Parallax*, Vol. 15, 1, pp. 40-54.
- Phelan, Peggy (1993), *Unmarked: The Politics of Performance*, Londres: Routledge.
- van Alphen, Ernst (2006), «Second-Generation Testimony, the Transmission of Trauma, and Postmemory», *Poetics Today*, Vol. 27, n.º 2, pp. 473-488.
- Van der Kolk, B.A., e Van der Hart, O. (1995), "The intrusive past: the flexibility of memory and the engraving of trauma", in Cathy Caruth (Ed.), *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, pp. 158-182.
- Zarkov, Dubravka (2007), *The Body of War: Media, Ethnicity and Gender in the Break-up of Yugoslavia*, Durham: Duke University Press.

* Daniela Agostinho é doutoranda em Estudos de Cultura da Universidade Católica Portuguesa no âmbito do programa Lisbon Consortium e investigadora júnior do Centro de Estudos de Comunicação e Cultura. As suas principais áreas de investigação são a Teoria Cultural, Cultura Visual, Cinema e Estudos de Género. E-mail: agostinho.daniela@gmail.com