

**“VALSA COM BASHIR” E O MASSACRE DE SABRA E CHATILA:****Entre a amnésia política e a responsabilidade da memória*****“Watz with Bashir” and the Massacre of Sabra and Chatila:****Between the Political Amnesia and the Responsibility of the Memory***MICHEL GHERMAN**

(Universidad Hebrea de Jerusalem, Israel)

**1. A fonte, o decodificador e a autonomia da obra**

A experiência de assistir filmes em salas de cinema lotadas pode consistir em um evento especial, permitindo análises interessantes. A mim parece importante observar a reação do público em momentos em que há muita gente compartilhando o mesmo local, sendo testemunha de um espetáculo que já foi exibido antes (muitas vezes), que é protagonizado por atores e atrizes que não estão presentes no ato da exibição e que, independentemente do comportamento da plateia, não alterarão, em nenhum momento, sua forma de atuar.

Esse isolamento entre a plateia e a obra pode colorir a exibição de filmes em espaços públicos com cores de uma estabilidade conservadora, uma percepção de inatingibilidade da obra, uma soberania do produtor em relação ao receptor que impediria, de todas as formas, a atuação ou o protagonismo da audiência.

Por essas questões, é sedutora a experiência de ver filmes em que a plateia “não respeita as regras do jogo” (BOURDIEU, 1996: 16), em que há a desconsideração de que a “produção” está “pronta”, em que acontecem manifestações durante a exibição do filme. Assim, demonstrações espontâneas, aplausos em relação a cenas específicas, vaias e comentários em salas de cinema reavivam e dão outra função a uma plateia que tem como “papel original” estar “morta”, inerte, consumindo de forma assimétrica o produto cultural que, no caso, é o filme no cinema.

É claro que há manifestações individuais, um riso mais alto, um lágrima que cai durante uma cena mais triste ou romântica, mas estas são práticas que não alteram a experiência do público como um todo. Tais reações não recriam a dinâmica de recepção e produção de imagens, não contaminam o “assistir o filme”: a maioria das pessoas presentes não vai sentir e compartilhar o “uso do filme”, enquanto as manifestações forem exclusivamente individuais.

As vaias, os aplausos e quaisquer outras manifestações coletivas no cinema, têm, por outro lado, a força de alterar a dinâmica de “recepção hegemônica” de um filme. Utilizo aqui o termo “recepção hegemônica” nos termos do que Hall chama de “formas hegemônicas” nas experiências culturais: “ser perfeitamente hegemônico é fazer com que cada significado que você quer comunicar seja compreendido pela audiência somente daquela maneira pretendida” (Hall, 2003: 366).

A quebra, a ruptura da autonomia do “codificador”, e também de seu poder e de sua hegemonia, significam, em grande medida, que a obra proposta, a forma de obra original, seja revista, re-significada (ou de-significada), reutilizada... Enfim, transformada pela audiência.

Existem, nesta lógica, ordens, possibilidades e níveis de estabelecimento e limites da “contaminação” de obras de arte e de produtos culturais pelo público: há trabalhos, peças e filmes que são herméticos e fechados em relação à assistência, que não dão possibilidade de aproximação crítica da plateia, e são assim absolutamente autônomos e invariáveis em relação a quem os assiste. Outras obras permitem alguma negociação e diálogo com quem assiste. E, finalmente, há trabalhos que se deixam ser deglutidos, des-significados e reutilizados pela interpretação de quem os vê, os assiste e os toca.

Como propõe Hall (1996) em suas dialéticas de usos culturais contra-hegemônicos, há três possibilidades de usufruir de produções culturais:

- a) Uma posição dominante ou preferencial, quando o referencial está na mão do decodificador primeiro, do autor, do diretor ou de quem pensa deter a referência de construção.
- b) Recepção dialógica ou negociada, quando o sentido da mensagem entra em negociação e em diálogo com condições particulares dos receptores.

- c) Recepção de oposição, quando o receptor entende a proposta original, mas a interpreta segundo uma referência alternativa.

Enfim, quando a apropriação de uma obra artística é dialógica ou capaz de alcançar tal ponto de autonomia que seu reuso é explícito, que sua releitura ocorre de forma aberta através de manifestações claras na plateia, temos uma experiência em que a análise deve ser considerada também do lado de cá da tela: do lado da recepção, dos espectadores, daqueles que deglutem e transformam a significação original por meio da audiência, consumindo de maneira criativa uma obra que passa a ser aberta, exumada, disposta sobre a mesa, a serviço dos interesses da plateia (BOAVENTURA, 1985), uma obra a ser dissecada em público.

## **2. “Valsa Com Bashir”: o campo, os campos e a amnésia coletiva**

Quando reflito sobre o filme “Valsa com Bashir” (Ari Folman, Israel, 2008), não posso deixar de trazer minha experiência como espectador dessa obra em plateia de sala de cinema.

Vi “Valsa com Bashir” em Israel, em Beer Sheva, cidade localizada no deserto do Neguev, uma digna representante da periferia social israelense. O cinema estava completamente lotado. Em Israel, as pessoas falavam incessantemente antes do início da exibição de “Valsa”. Comentava-se sobre “supostas posições anti-israelenses do filme”, sobre a possibilidade do Oscar e, eventualmente, sobre experiências pessoais na Guerra do Líbano.

Diálogos despreziosos continuavam a ocupar a sala de cinema até o início do filme. Quando as primeiras cenas de “Valsa” saltaram na tela, senti como se uma tremenda cortina de silêncio tivesse baixado sobre a plateia. Esse silêncio acompanhou todo transcurso da exibição do filme e se estabeleceu de maneira definitiva após seu final.

Durante longos minutos, ninguém se levantava ou comentava algo. Nada. As informações técnicas do filme passavam na tela, acompanhadas pela música, indicando que não haveria mais continuidade na narrativa. Apesar disso, não se percebia movimento e ninguém se encaminhava para a saída. Quando

finalmente a luz se acendeu, as primeiras pessoas se levantaram, mas a grande maioria permanecia sentada, se entreolhando, se redescobrando e se enxergando.

Na tela, a animação autobiográfica “Valsa com Bashir” servira como um grande espelho, a realidade ditada por desenhos que eram dotados de movimentos irrealistas que faziam com que a plateia pudesse ver, ou rever, páginas da memória coletiva que, pintadas com cores de chumbo, não combinavam com as cores alegres e inusitadas mostradas no filme.

Acredito que o que pode explicar mais ainda a reação silenciosa da plateia depois do final da exibição de “Valsa” esteja relacionado à última cena do filme. Após horas de animação e cores, o filme apresenta, de maneira inapelável, as chocantes cenas verdadeiras do massacre de Sabra e Chatila, evento em torno do qual a narrativa do filme gira. Aqui, a animação abre espaço, da forma mais repentina possível, para quadros da realidade do massacre: crianças mortas e mulheres desesperadas são vistas, não mais por intermédio da estratégia de animação que mantém o espectador a certa distância; agora, elas são notadas a partir de um convite claro para a observação direta do morticínio.

Depois de uma busca constante por uma memória “apagada”, o personagem principal do filme, soldado que “interpreta” o próprio diretor do filme, Ary Folman, encontra respostas para esta sua (sua? nossa? Coletiva ou individual?) amnésia. Seu terapeuta e amigo, que é consultado algumas vezes durante a narrativa de “Valsa”, o leva a fazer a mais terrível das relações e a, finalmente, recuperar a memória. Diz ele a Ary: “quando você pensa no campo de refugiados [de Sabra e Chatila], diz ele, você não está pensando somente neste campo. Seus pais são sobreviventes dos campos nazistas, não? Então você está pensando naqueles campos”.

A recuperação do massacre de Sabra e Chatila, em 1982, ocorre a partir de outro massacre. O processo do filme faz Ary, o ex-soldado, filho de sobreviventes, dar sentido à experiência do Líbano a partir da narrativa pessoal, familiar e nacional da Shoá. O filme mostra uma memória que estava apagada pela outra memória. A incapacidade de representação de ambas se transformava em memória quando o significado do esquecimento era posto à mesa.

Ary Folman, Boaz (seu amigo que pede ajuda por não entender um sonho com 26 cachorros), Karmi Kaanan, (seu amigo de futuro promissor que se

transforma em um vendedor de falafel...), a plateia toda em Beer Sheva e, porque não dizer, todo um país, revisitam o lugar mais distante de Beer Sheva, de Tel Aviv, de Jerusalém; na memória coletiva israelense, todo um país revisita o Campo de Refugiados de Sabra e Chatila, no dia do massacre no dia 14 de setembro de 1982, a partir da história de Folman e seus amigos.

Esta experiência traz em sua narrativa a referência do que não pode ser dito facilmente. Na memória coletiva da sociedade israelense, a realidade dos campos de refugiados palestinos em Beirute ocidental está distante das cidades israelenses (de hoje e mesmo de 1982), como as cenas do filme mostram muito bem; porém, está presente na memória, ou no “lugar de memória” da consciência israelense. Ainda, os campos Sabra e Chatila dialogam com Aushwitz no *campo* da representação e da memória.

É este o silêncio que cai sobre a sala do cinema em Beer Sheva: a compreensão do massacre a partir desse ponto de vista faz com que última cena do filme sugue toda a plateia para a tela. Somos agora todos Folman e Boaz, somos agora todos soldados que sofremos com amnésia de Guerra.

Assistir o filme “Valsa com Bashir”, em um cinema em Israel, foi uma experiência contra hegemônica, de apropriação criativa das mais radicais que eu já tive.

### **3. Da Guerra e do Massacre: memória de lembranças e esquecimentos**

O filme “Valsa com Bashir” não é um filme de guerra, muito menos um filme sobre a Guerra do Líbano. Ao contrário, “Valsa” trata de memória, e não de história, e o centro dessa memória é justamente a referência ao esquecimento. Ary e seus companheiros de farda “sabiam” terem estado nos campos de Sabra e Chatila, “sabiam” terem estado de alguma maneira envolvidos no massacre em setembro de 1982, mas não se “lembravam” dele.

A construção da memória de três dos protagonistas do filme (Ary, Boaz e Carmi) passa pelo mesmo canal, usa o mesmo esquema e trabalha com a mesma dinâmica. Os três acima se referem ao massacre como algo “que não está no

meu sistema". Essa afirmação aponta para a impossibilidade que a memória tem de lidar com um evento fora de padrões de comportamento cotidiano.

Ser soldado e participar de batalhas contra inimigos armados fazem parte do sistema dos três personagens acima; porém, estar envolvido em um massacre contra inocentes e dar suporte a assassinos sem questionar ordens superiores, não. A memória funciona de maneira diferente aqui, transformando-se em esquecimento.

O filme lida de maneira direta com a história de soldados que, como parte do serviço militar obrigatório, são enviados primeiro para o sul do Líbano e, depois, para Beirute ocidental; lá, em algum momento, eles participam do massacre em campos de refugiados palestinos. Aqui, nenhum deles consegue lidar com essas memórias.

As histórias da guerra são terríveis: "assassinatos de civis, guerra contra crianças, morte de companheiros de farda, enfim, estas são lembranças doloridas, porém presentes" (YOUSEF, 2008:8). Em relação ao dia do Massacre, há esquecimento. Memória de esquecimento.

De maneira indireta, o filme fala sobre a "memória coletiva" da guerra. Da mesma forma que, individualmente, a guerra do Líbano é lembrada a partir dos combates e das batalhas, como é o caso dos três soldados, no coletivo também há memória das vitórias militares, das derrotas do exército de Israel em batalhas específicas, enquanto há enorme dificuldade de se lidar com a memória do massacre.

Aqui, há um diálogo direto com a audiência. A lembrança e o esquecimento são compartilhados, de parte a parte. É importante notar que memória não se refere ao passado, mas sim a um presente que lida com o passado, com um presente que reconstrói, a partir de suas possibilidades, o passado.

Nas palavras de Ricoeur (2007: 413), "a memória é sempre atual, uma experiência que vive o presente eterno". Assim, ao entendermos lembrança e esquecimento como elementos constitutivos da memória, e a memória como uma referência ao tempo presente e não ao tempo passado, podemos ver o filme "Valsa com Bashir" como um debate sobre memória (em que o esquecimento é referência fundamental) e sobre as formas de como a sociedade israelense lida com temas como o massacre de Sabra e Chatila hoje.

#### **4. Valsa com Bashir: do centro da cultura israelense à periferia da guerra.**

Em filmes de guerra, a audiência pode acompanhar o desenvolvimento de histórias de bravura ou sofrimento, vitimização ou heroísmo, a partir de transformações físicas e espirituais de seus protagonistas. Soldados combatentes sofrem, como consequência da guerra, mudanças em seu corpo e em seu comportamento. Essa metamorfose é vista como referência fundamental do cinema de guerra. O “espetáculo” sangrento do homem que se metamorfiza em uma máquina de guerra é fundamental no cinema que gira em torno de confrontos armados.

Nas palavras do autor Neeman (2008: 2), “o visual da ferida aberta é e sempre foi um espetáculo de paixão e terror, o corpo marcado por cicatrizes; os órgãos internos que saem do corpo aberto consistem em um visual que atrai espectadores que tem seus corpos inteiros”.

O filme “Valsa com Bashir” não é, como dito acima, exatamente um filme de guerra; não é sequer um filme antiguerra, como é o caso de alguns clássicos do gênero. “Valsa” é mais do que isso, é um filme sobre memórias da guerra, é um filme sobre o lidar com o presente a partir das “marcas que o passado deixou”. O filme de Folman é urbano e se insere, sem dúvida, no contexto do lado de cá da fronteira, mas recupera experiências de quem nunca conseguiu sair totalmente do Líbano.

O início da animação é arrebatador e potente. Vinte e seis “cachorros loucos” correm pelas ruas de Tel Aviv e se prostram abaixo do apartamento de Boaz, antigo combatente no Líbano. O prédio do ex- soldado está localizado na Avenida Rotshild, centro da boêmia e da burguesia liberal da cidade mais progressista e cosmopolita de Israel. Desconsiderando tal fato, os cães passam por bares e quiosques onde pessoas bebem, conversam e se encontram. Elas são atropeladas pelos cachorros descontrolados que, além de afetarem a agradável rotina da metrópole, incomodam o sono de Boaz, já que ladram sob a janela de onde ele dorme.

Na segunda cena, somos levados a entender que o “ataque dos cachorros loucos” (*clavim hameshugaim*) é na realidade, um sonho recorrente que Boaz

tem desde que voltou da Guerra do Líbano, em 1982. Assim, Boaz convida o diretor o filme, Ary Folman, para uma conversa em um bar no porto ao localizado ao norte de Tel Aviv.

Essa segunda cena mostra o encontro de dois ex-combatentes do exército de Israel, novamente em um dos importantes centros de vida noturna da cidade de Tel Aviv. A conversa de Boaz e Ary não deixa dúvida do perfil sociocultural dos protagonistas. Expressões muito específicas marcam o hebraico dos dois: é uma linguagem informal e recheada de gírias que mesclam expressões árabes modernizadas e a forma de comunicação típica de antigos companheiros de farda efetivamente aponta para a origem dos interlocutores.

São judeus ashkenazitas<sup>1</sup>, seculares, homens e ex-combatentes que, provavelmente, votam em partidos de centro esquerda em Israel. Eles são o que o historiador Kimmerlig (2001) chama de “núcleo duro da israelidade”, ou seja, figuras centrais na construção ideológica do Estado de Israel, produtos finais da “normalização judaica” produzida pelo sionismo.

A conversa entre dois judeus seculares, progressistas e ashkenazitas em um bar, durante uma noite chuvosa em um bar no norte de Tel Aviv, deveria fortalecer o estigma de “elite cultural, social e econômica” do quadro acima. Porém, isso não é o que ocorre. Lentamente, Boaz e Ary mostram elementos mais periféricos do que centrais em suas identidades israelenses de ex-combatentes (*kravim*): ambos não conseguem lidar com as memórias da Guerra.

Boaz, apesar de ser um combatente treinado e estar na guerra, não conseguia atirar em seres humanos. Por isso, recebeu do seu comandante uma tarefa específica: silenciar os cachorros antes da entrada das tropas. Foram ao todo 26 cães mortos dos quais ele “se lembra com clareza de todos, de todas as cicatrizes e de todos os ruídos que fizeram ao morrer.” Ary, ao ser perguntado por seu amigo sobre as memórias do Líbano, percebe que também não sabe como digerir esta experiência; está claro que, “depois de embarcar para o Líbano, em 1982”, Folman perdeu a memória. Assim, para recuperá-la, sai em uma “cruzada contra a amnésia”.

---

<sup>1</sup> O termo Askenazita se refere aqui aos judeus de origem europeia. No trecho acima, há referências às “elites políticas ideológicas e econômicas de Israel”, ou seja, aos judeus idealizadores do sionismo, presentes nas duas primeiras imigrações (*aliót*) para Israel (Kimmerling, 2001: 18-52).



O filme “Valsa com Bashir” é um filme sobre os traumas que a guerra causou em Boaz, Ary e em uma nação inteira. Aqui, nos interessa discutir o papel do trauma na memória israelense, o trauma da Guerra do Líbano e principalmente, o trauma do massacre de Sabra e Shatila na narrativa nacional israelense.

Um trauma se caracteriza por ser produto de uma experiência irrepresentável, de questões sobre as quais não podemos falar ou pensar. O trauma é uma barreira na consciência causada por referências que incapacitam a reflexão sobre determinado tema, a partir de questões morais, de consciência ou de sofrimentos.

Assim, Raz (2008: 6-8), em seu artigo sobre memória e história no cinema israelense, explica que “o trauma é uma experiência que não pode ser representada, sendo assim ele retorna o tempo todo, sem desaparecer, mas sem ser representado. O trauma é uma crise da memória e da consciência.

O início da jornada de Ary o transforma: de cidadão que pertence ao núcleo duro de Tel Aviv, ele passa a ser alguém que toma consciência de seu trauma, que, de alguma maneira, o remete a uma identidade menos central, mais periférica, retorna a lugares de origem e tenta entender sua experiência no Líbano. Essa viagem à memória se inicia com a experiência de outra figura central-periférica: um soldado combatente que não pode atirar em pessoas.

O filme traduz a impossibilidade de representação das memórias da guerra, usando a linguagem da animação (apesar de as vozes serem reais): Folman dá forma ao não pensável, representando a realidade não com “formas reais”. Essa estratégia fica clara quando, ao entrevistar seu amigo Karmi que vive desde muitos anos na Holanda, Ary questiona se pode desenhá-lo. Karmi responde: “contanto que você não fotografe, não há problema”. Aqui vemos mais um dos antigos companheiros de Ary que apresenta dificuldade em lidar com a realidade. A animação se parece, mas não é a realidade da guerra: para ele, também algo ainda irrepresentável, impensável e da qual não tem memória.

## **5. Memória do Massacre: responsabilidade e consciência**

A “cruzada da memória” de Ary Folman se transforma em uma tarefa obsessiva; ele entrevista várias pessoas sobre a Guerra, sobre a experiência no

Líbano. Além disso, decide conversar também com terapeutas sobre a dimensão da memória e o trauma. Um de seus interlocutores é seu grande amigo, Uri Siwan. Folman recupera memórias da guerra, lembra ilusões no aeroporto de Beirute, do dia do assassinato de Bashir Gemayel, aliado de Israel no conflito e de outros momentos do conflito; porém, a memória do massacre continua inalcançável para Folman.

Da mesma maneira, isto ocorre seus antigos companheiros. Não há entre eles a memória do dia do massacre: é como se o apoio a assassinato de inocentes não estivesse, como dissemos anteriormente, “nos seus sistemas”.

Poucos são os entrevistados do filme que não estiveram no exército, com ou sem Folman, ou mesmo que não fossem conhecidos do diretor. Um dos ex-soldados do que participaram da guerra, e que estiveram presentes no massacre, conta que viu cristãos entrando no campo de Sabra e Chatila; por ter sido um dos soldados que atiravam foguetes de iluminação para ajuda-los no massacre, entendeu que estava efetivamente participando de uma matança em que cristãos se vingavam de muçulmanos com o suporte de soldados de Israel.

Outra figura importante do filme, em realidade uma das poucas figuras públicas a ser entrevistada, é Ron Ben Ishay. Ben Ishay é um famoso jornalista israelense, que cobria a guerra do Líbano. Aqui o filme traz uma perspectiva de responsabilização fundamental: Ishay afirma que informou a Ariel Sharon sobre notícias de um massacre que acontecia nos campos de refugiados palestinos.

A imagem de Sharon recebendo o telefonema do jornalista em sua fazenda no sul de Israel, sem interromper sua refeição, é o símbolo da indiferença e da irresponsabilidade com relação ao que acontecia no Líbano. Lideranças políticas são postas em xeque, ao “utilizarem” jovens soldados para testemunhar e apoiar massacres, tarefas para os quais estes não estavam prontos.

Por outro lado, Folman recupera aos poucos a capacidade de memória, supera o trauma e se aproxima de Sabra e Chatila: ao escutar informações de soldados e de testemunhas sobre suas funções, o diretor entende que estava muito próximo dos campos na hora do massacre.

Ben Ishay conta que ao entrar no campo após a matança, vira uma menina com cabelos encaracolados, muito parecida com sua filha e da mesma idade, à época. A proximidade física e humana possibilita que o diretor visite seus “lugares de esquecimento”.

Em conversa com seu amigo terapeuta Uri Siwan, Folman diz que está muito próximo, assim sente, de se “lembrar do massacre”. Aqui, Siwan propõe que a indiferença com que havia participado desses episódios e com que o exército havia apoiado o assassinato de inocentes era insuportável para ele. Na perspectiva de Siwan, Folman teria incorporado a prática dos assassinos, já que a atitude de indiferença o aproximou deles: “você afastou o massacre de sua memória porque com a idade de 19 anos você se sentiu identificado com os assassinos, você se sentiu a função dos nazistas, em sua pele”.

Aqui, Folman, o neto dos sobreviventes da *Shoá*<sup>1</sup>, consegue “recuperar” sua memória ao entender que a identificação com o seu próprio algoz histórico, com o nazismo, com os nazistas e seus cúmplices.

O filme trata da superação do trauma a partir de uma estratégia radical. Em uma passagem cruel, a animação cede lugar a cenas reais do massacre: mães choram a morte de filhos aos olhos do soldado Folman, que observa tudo.

O filme “Valsa com Bashir” transforma o tema da amnésia individual do soldado em uma metáfora para a falta de memória nacional. O “esquecimento” do massacre pode e deve ser superado pela responsabilização sobre ele. Ao entender as consequências de sua indiferença, Folman demanda da sociedade israelense um compromisso com a memória, no caso a memória da guerra do massacre, o que poderá levar a outras responsabilidades sobre outros atos do ontem e de hoje.

Encerramos o artigo com as palavras de Raz (2008: 8): “o filme nos obriga a ver o que não queremos ver, o que pedimos para esquecermos e obriga a assumir a responsabilidade ética sobre o terror do massacre”.

## **Bibliografia**

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e o testemunho* (Homo Sacer III). São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

BOAVENTURA, Maria. E. *A Vanguarda Antropofágica*. São Paulo: Ática, 1985.

---

<sup>1</sup> Termo hebraico que indica catástrofe. Shoá é usado, desde a obra documentária de Calude Lanzman (Shoá: 1985) como uma forma alternativa à palavra holocausto, vista por parte da historiografia como um termo de cunho religioso, que se referia a vítimas passivas (Agamben, 2008:18-41).

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1996.

GUEDES, Olga M. . O conceito marxista de ideologia nos Estudos de Mídia britânicos. *Revista Famecos*, Porto Alegre, n. 5,p. 35-43.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Humanitas, 2003.

KIMMERLING, Baruch. *The End of Ashkenazi Hegemony*. Jerusalem: Keter, 2001. (Hebrew).

\_\_\_\_\_ *The Invention and Decline of Israeliness: State, Society, and the Military*. London: UCLA Press. 2001.

NEEMAN, Jad. *Feridas como Presentes de Guerra Marcas e Memória no Corpo do Combatente*. Israel , 14 , 2008.2 Pp.2-22. (hebraico)

NORA , Pierre. (org). *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard. 1984

RAZ, Yosef. *Perspectiva Visual: História e Memória no Cinema Israelense*. In: *Israel 14*. 2008 -1 pp. 1-16 (hebraico).

RICOEUR, Paul. *A Memória, a História, o Esquecimento*. Campinas: Unicamp. 2007.