

LITERATURA, ESPAÇO, CARTOGRAFIAS

António Apolinário Lourenço
Osvaldo Manuel Silvestre (Coord.)

INTERNET

Seminar on *Opera and Digital Art: about a virtual scenography of Norma*,
www.computeropera.com, January 2005

The Oz Project, www.cs.cmu.edu/afs/cs.cmu.edu/project/oz/web/oz.html, February 2005

BIRINGER, Johannes, *Contemporary Performance/Technology*, http://muse.jhu.edu/journals/theatre_journal/v051/51.4birringer.html, January 2005

REANEY, Mark,

Virtual Reality on Stage, www.ukans.edu/~mreaney, January 2005

Virtual Reality Sprouts Wings, www.ukans.edu/~mreaney, January 2005

Digital Scenography: bringing the theatre into the information age, www.ukans.edu/~mreaney, January 2005

Virtual Characters in Theatre Production: actors and avatars, www.ukans.edu/~mreaney, January 2005

Virtual Scenography: the actor/audience/computer interface, www.ukans.edu/~mreaney, January 2005

NA DESORDEM: BALAGAN, MAPA INTERSTICIAL DE HISTÓRIAS E IDENTIDADES

Sérgio Dias Branco

Investigador em Cinema e Filosofia

Instituto de Filosofia da Linguagem, Universidade Nova de Lisboa

Acre é uma cidade na costa de Israel. Entre 1993 e 1996, o Acre Theatre Centre, que reúne judeus e árabes, apresentou *Arbeit Macht Frei fun Toidtland Europa*, uma peça controversa onde o passado era encenado como um presente que revelava as marcas da memória. A controvérsia deveu-se não apenas às linhas temáticas que o espectáculo entrelaçava — o regime nazi, Israel, Palestina, o Holocausto, os conceitos de *ocupação e agressão* —, mas também às cenas grotescas e confrontantes.

Foram produzidos dois documentários sobre a peça: o vídeo *Al Tigu Le B'Shoah (Don't Touch My Holocaust)*, 1994) e o filme *Balagan* (1993). Este ensaio centra-se no segundo. O primeiro foi realizado pelo documentarista Asher Tlalim, um israelita nascido em Tânger. Em 1989, Tlalim filmou «o processo de produção e performance de *Arbeit Macht Frei*, dirigido por Dudi Maayan e representado pelo Acre Theatre Group, e as raízes e origens dos criadores desta performance, assim como as suas próprias e as raízes marroquinas de Maayan»¹ (Loshitzky 2001: 156). Desta forma, esta obra explora a criação da peça e regista o modo como espectadores e actores rea-

1 Todas as traduções para português de citações em inglês são minhas.

giram, recordaram, e esqueceram o Holocausto nos diversos locais onde o espectáculo foi exibido. Em *Balagan*, os outros contextos onde a peça foi apresentada estão ausentes e apenas o contexto original é mostrado. Através da interacção de diversos elementos, o filme expõe interstícios, espaços entre acções, palavras, pessoas, e pontos de vista. A peça e o filme são um produto da segunda geração depois da Segunda Guerra Mundial, e seguem uma «tendência recente de tornar privada e étnica a memória do Holocausto» (Loshitzky 2001: 158). O documentário centra-se num lugar (entre Israel e Palestina, entre a presente e o passado) e nestes artistas, pessoas que procuram ou negociam um lugar, pessoas que se juntam e se separam num lugar. Pode ser visto como um mapa intersticial de histórias e identidades.

A singularidade de *Balagan* provém desta intersecção que mostra o Holocausto como um evento de ruptura que não é fundamentalmente público nem exclusivamente judeu – a *relação* substitui a *oposição*, entre o privado e o público, os judeus e os não-judeus. Para demonstrar como o filme examina estes espaços intervalares é produtivo analisar os seus elementos conflituosos e desestabilizadores que constroem uma relação dialéctica, um diálogo, entre quatro níveis: *performances*, *declarações*, *vidas*, e *olhares*. Os plurais destes quatro estratos espelham a pluralidade que esta obra documental desenvolve.

1. PERFORMANCES

A primeira camada provém da peça em si, já que a sua existência precede e transcende o filme. O espectáculo juntou a performance dos actores à participação dos espectadores, ambos desempenhando e questionando os seus papéis. Trata-se de uma obra da geração descendente dos sobreviventes da Segunda Guerra Mundial, que lida com a memória do que eles não viveram – uma «memória ausente»,

como designa Geoffrey Hartman (1996: 52), que se torna presente através de objectos e histórias. A recordação através do corpo e a apropriação da memória são por isso formas de confrontar o Holocausto como um trauma que tanto é concreto como é simbólico. As palavras de Theodor W. Adorno declarando que escrever poesia depois de Auschwitz seria bárbaro geraram uma muito necessária reflexão em torno das relações entre ficção e história, arte e realidade, estética e ética, mas deram também origem ao silêncio e ao esquecimento resultante de memórias que não foram transmitidas nem partilhadas. Esta geração libertou-se desta herança e a peça de Maayan é um exemplo desta libertação a par da obra de artistas israelitas como Meira Asher, que lida com a agressão quotidiana em Israel através da música e performances que cria. Como se verá, a comparação é sugestiva. Um dos álbuns de Asher, *Dissected*, abre com uma citação de Eclesiastes 1,9 que torna explícito os elementos religiosos do seu trabalho:

Aquilo que foi é aquilo que será;
Aquilo que foi feito, há-de voltar a fazer-se;
e nada há de novo debaixo do Sol!

A violência também é mostrada como um círculo vicioso em *Arbeit Macht Frei fun Toidtland Europa*. A repetição é mesmo um dos dispositivos-chave da peça (Friedman 2002: 208). Moni Yosef, de olhos vendados, fala num abrigo de refugiados sobre a morte de uma criança, que tanto pode ser uma vítima da solução final como do terrorismo palestino como da destruição israelita. A mesma exposição da agressão e dos papéis dos agressores e das vítimas anuncia-se quando são pedidas participações para chicotear Khaled Abu Ali. A propósito dos filmes pornográficos cuja acção decorre num campo de concentração, Jean-Pierre Geuens reflecte sobre esta relação mes-

tre/escravo, guardas/prisioneiros, escrevendo que «[à] medida que alguém se identifica com a dor de um outro, por consequência, descobre-se a si mesmo como outro» (1995-96: 121).

O evento decorre no Ghetto Fighter Museum, uma instituição destinada a informar sobre o Holocausto, e no Acre Theatre Centre, transformado numa catacumba e filmado como um labirinto pelo realizador. Para Dudi Maayan, o director do grupo de teatro, o espaço cénico relembra os esgotos do gueto de Varsóvia. No museu, Madi, a mulher de Dudi, encarna Zelma, uma idosa judia com a energia de uma rapariga que fala como uma nazi convicta: «Não somos pessoas. [...] Nós somos como os ciganos. Animais: é o que nós somos.» *Spears into Hooks*, outro álbum de Asher, é apresentado desta forma: «Lanças dobradas em ganchos para os animais que nos tornamos, para serem pendurados nos nossos numerosos matadouros.» A última parte da peça pede aos actores para agirem como animais, sem razão nem controlo, especialmente Madi e Khaled. Segundo o resumo de Loshitzky:

A performance teatral em si era uma viagem participada através de sete instalações e quadros. Parte passeio de museu, parte viagem de autocarro, parte peça escolar, parte confissão, parte concerto recital, parte gueto reconstruído, e parte testemunho, e usando uma intimidade concebível apenas na performance ao vivo, conduziu a sua audiência através de uma experiência avassaladora de cinco horas de teatro total. (2001: 159)

O filme fragmenta esta performance, refazendo-a e espelhando o modo como esta obra performativa recicla e parodia. Loshitzky sugere que misturar é dar forma performativa à relação com a memória (2001: 163). Marianne Hirsh chama «pós-memória» à resposta da segunda geração ao trauma do Holocausto, uma alternativa à memória comunitária da geração anterior e à memória profunda dos sobreviventes. Como ela elucida,

Se de facto um dos sinais do trauma é o seu reconhecimento tardio, se o trauma é reconhecível apenas através das suas repercussões, então não é surpreendente que seja transmitido através das gerações. Talvez seja apenas em gerações subsequentes que o trauma pode ser testemunhado, entendido e aceite, por aqueles que não estavam lá para o viverem, mas que receberam os seus efeitos, tardiamente, através das narrativas, acções, e sintomas da geração anterior. (Hirsch 2001: 222)

A prática da combinação está patente desde logo no título da peça, *Arbeit Macht Frei fun Toidtland Europa*, a frase alemã colocada à porta dos campos de concentração nazis (*Arbeit Macht Frei*, «O Trabalho Liberta») é seguida de uma expressão em iídiche, originalmente um dialecto alemão (*Toidtland Europa*, «Europa da Terra da Morte»): *o trabalho liberta da Europa da terra da morte*. Zelma, a senhora idosa judia que explica aos judeus a ideologia nazi como se a estivesse a defender, é outro exemplo de combinação. Madi diz que não se trata de uma caricatura: que é ela, que ela teve de encontrar essa pessoa sem idade dentro de si. A arte do grupo, no modo como procuram a experiência física e emocional da representação e na sua pobreza de meios, é influenciado pelo teórico Constantin Stanislavski e pelo encenador Jerzy Grotowski. As confusas identidades dos actores transparecem nas suas presenças e nos seus desempenhos, incorporando uma dimensão documental e testemunhal. Ao mesmo tempo, a deformação e transformação do espaço público do museu criam uma dimensão fantástica (Rokem 2000: 72). Numa discussão cruel sobre as estatísticas da guerra, ela revela que seis milhões é «apenas» dez por cento de toda a população judaica. O contracampo revela o desconforto dos espectadores, já que ela fala para judeus, alguns deles sobreviventes. A montagem refaz a ironia recorrente de Madi, por exemplo, juntando a sua paródia às crenças sionistas no teatro – «Aqui construí a minha casa com as minhas próprias mãos. Aqui

estás tu e aqui estão as minhas 1000 crianças. Depois de 2000 anos, as minhas derivas chegaram ao fim.» – ao seu discurso que transmite a presunção nazi no museu – «Nós, de todas as pessoas, somos especiais. O povo escolhido.» A montagem do filme re-monta a peça, e portanto o modo como esta mistura elementos, nomeadamente na combinação do hebraico com o alemão feita por Madi.

Esta amálgama toma também a forma de uma mudança de perspectiva que permite aos actores e espectadores colocarem-se noutra posição. Um exemplo deste processo de empatia é o momento em que o árabe Khaléd explica o funcionamento de um campo de concentração usando um modelo do campo de Treblinka. Um dos espectadores pergunta-lhe se é difícil para ele. Ele diz que sim, que lhe disseram que era tudo invenção dos judeus e que depois de ter estudado e ter percebido a verdade se dirigiu ao Memorial Yad Vashem e chorou. Khaléd está emocionado e a câmara roda para enquadrar a audiência, do grande plano resguardado dele para o plano médio de quem o observa, da intimidade para a comunidade. Ele é o outro que é também o mesmo, as suas palavras e o seu comportamento deixam de ser tanto uma performance e passam a ser mais uma declaração.

2. DECLARAÇÕES

As performances são complementadas com as declarações dos actores, fora do palco. Quando eles falam, tentam verbalizar e pesar as suas acções através do discurso, como numa confissão. Geoffrey Hartman recorda uma máxima de Freud: onde está o trauma, a consciência não está (1994: 18). Talvez isto se aplique também a um trauma herdado de uma geração anterior, já que os lapsos e as contradições destes testemunhos mostram esta ligação entre trauma e consciência. Isto aplica-se não só às declarações dos actores, mas também às dos membros da audiência, que são questionados e convidados a falar durante o espectáculo. *Balagan* abre com a apresentação de

cada um dos protagonistas como se se tratassem de personagens de ficção: algumas breves imagens da peça e do quotidiano individual são acompanhadas pelo nome de cada um. Na peça, Khaled Abu Ali dança nu enquanto é chicoteado. De seguida, participa num protesto pró-palestiniano. Na peça, Moni Yosef grita para um megafone. De seguida, diz uma oração judaica. Na peça, Madi Smadar Maayan canta com a boca cheia e com as vestes rasgadas. De seguida, medita em sua casa. A sequência de apresentação estrutura-se portanto a partir de imagens contrastantes e complementares, enfatizadas pelas oposições visuais entre interior e exterior, escuridão e luz. Isto é, se há algo de catártico na participação na peça, também o há nas actividades quotidianas de cada um, na medida em que a catarse é um processo de libertação e purificação.

A primeira a falar para a câmara é Madi, dizendo: «O Holocausto é a nova religião. É o ópio para as massas em Israel.» A declaração tem um tom ostensivamente marxista identificado por Terri Ginsberg (2007: 176) e é repetida na segunda parte do filme. Ela explica que o espectáculo não é sobre o Shoah, é sobre o «aqui e o agora», onde e quando esta *catástrofe* («shoah» em hebraico) é reverenciada como Deus e cria laços entre as pessoas. A sua crítica ao sionismo como uma ideologia demasiado semelhante ao nazismo, encontra sustentação nas semelhanças musicais e textuais que ela descobre entre as canções associadas a cada uma.

Khaled afirma que esconde o conteúdo da peça da sua família. Para ele, que mora na Galileia, a região israelita à qual pertence Acre, regressar a casa é regressar uma «sociedade que não pensa». Ele acredita que eles não entenderiam as razões pelas quais ele actua nu, chamar-lhe-iam louco. Ao falar de razões, ele parece estar a tentar domar a loucura e transgressão que o espectáculo pede como experiência extrema – ou experiência do extremo. Por seu turno, Moni estuda a Torá com um amigo. Não há nele divisão entre o espiritual

e o físico, o estudo e a actuação. Quer Khaled, quer Moni, revelam à câmara como o seu trabalho artístico não pode ser separado das suas vidas. Por isso, o contexto e a realidade que circundaram cada apresentação da peça foram moldando o texto a cada nova performance (Friedman 2002: 206).

Durante algum tempo, os israelitas não quiseram lembrar-se do Holocausto. Este silêncio desconfortável não foi motivado pela tentativa de fechar este assunto, já que fazer isso «neste caso, representaria uma fuga evidente do que permanece indeterminado, esquivo e opaco» (Friedlander 1994: 261). O acontecimento que mudou esta atitude em relação à lembrança foi o julgamento de Adolf Eichmann que começou em 1961 e terminou no ano seguinte. Como Loshitzky afirma, este acontecimento foi um ponto de viragem na história de Israel (2001: 152), habilitando esta nação com autoridade, e produzindo uma atitude diferente em relação à sobrevivência e memória. Uma nova geração de israelitas foi «obrigada a enfrentar este capítulo terrível da história judaica» (Gouri 1994: 154). Haim Gouri dá conta na primeira pessoa desta presença no dia-a-dia de Israel: «O Holocausto foi em lugar nenhum e em todo o lado desta terra. Estava enterrado no fundo do coração e no meio de muitas famílias. Sabíamos que por detrás da porta do vizinho havia uma história.» (1994: 154). Como Gouri confessa, a sua geração não esteve nos campos e sabe a diferença entre eles e os seus pais e no entanto «mais e mais membros da segunda e terceira gerações entram nesta memória sem saída» (1994: 160). A voz do testemunho individual tornou-se essencial no estudo do trauma do Holocausto, isto é, no estudo nos seus *efeitos*. Esta geração «que, através da transmissão inter-geracional herdou o papel de sobrevivente culpado, está a começar agora a fazer ouvir a sua voz numa tentativa de explorar, se não de preencher, esta ausência assombrada» (Loshitzky 2001: 155).

As vinte a trinta pessoas admitidas em cada espectáculo são, em simultâneo, espectadores e participantes – perdendo assim o seu lugar estável, distanciado, seguro. Quando Khaled pergunta a uma mulher judia de meia-idade acerca da sua primeira memória do Holocausto ela responde que é difícil dizer porque a sua mãe, uma sobrevivente, está ao seu lado. Khaled dirige-se por isso à mãe dela. Esta senhora idosa vive agora na Holanda e o tom da sua descrição é impaciente, primeiro, e irritado, em seguida: «Acha que foi um trabalho limpo? Envolveu matança, sangue, saliva, fezes, urina, e medo.» Ao contrário de Madi, ela tem um número verdadeiro tatuado no braço – esta marca e esta voz acabam por ser uma intrusão, uma experiência demasiado íntima e pessoal. É por isso que a peça é «adequada para a segunda geração apenas» (Loshitzky 2001: 167), porque, ainda que as vozes dos sobreviventes não sejam ignoradas e possam ser incorporadas nele, o espectáculo reflecte a diferença geracional e a diferença entre memória vivida e memória transmitida.

3. VIDAS

A vida quotidiana dos actores é a terceira camada. Depois de os vermos em cena, sabemos que aquilo que os envolve, a sua família, os seus amigos, os seus vizinhos, é sempre insuficiente para os definir. Seja como for, estas são as pessoas para quem eles têm de regressar. O dia-a-dia enquadra e interpela a situação e ponto de vista dos actores, colocando-os *entre* indivíduos, grupos, e mundos.

A certa altura, Khaled participa num protesto contra a ocupação israelita e a favor de um estado palestino. Mais tarde, Moni expressa o seu medo de um possível ataque a Israel, dizendo que as primeiras vítimas seriam pessoas como Khaled, que são vistas como traidores. A identidade fracturada de Khaled é exposta quando ele atravessa a fronteira de carro, cantando em voz alta: «Agora sou palestino. Minutos atrás era israelita. Sou palestino, o meu sangue

é palestino. Mas eles desarrumaram a história. Sou palestino? Ou um israelita árabe?» Numa cena anterior, na Galileia, ele tinha afirmado que não tem receio porque está entre amigos – o que parece uma resposta ao medo expresso por Moni. No posto fronteiriço, um soldado israelita ordena o operador de câmara para parar de filmar. A cena seguinte é um momento da peça no qual os insurrectos gritam «Ergam-se, ergam-se, pobres e esfomeados! Quebrem os portões das prisões!» que revela a violência latente das cenas anteriores, o sentimento de desajustamento de quem se sente aprisionado como Moni e Khaled se sentem. Nos territórios palestinos, o segundo ouve a história de um tiroteio que trouxe as balas para dentro de casa de um dos seus amigos. Sentindo a necessidade permanente de se justificar, Khaled explica-lhes que há muitos israelitas judeus que gostam de árabes e que há que mudar a mentalidade dos soldados, dando-lhes boleia, por exemplo. Outro amigo explica-lhe, em resposta, como foi torturado numa prisão israelita. Khaled fica em silêncio, incomodado, quando lhe chamam «traidor» e «inimigo». Esta transitoriedade da identidade reflecte debates correntes em Israel:

A reflexão sobre a alteridade tem assumido um tom particular urgente em Israel, cuja sociedade tem vindo a enfrentar a situação paradoxal do judeu do pós-guerra, que [...] foi (em várias etapas, mas ainda assim com alguma rapidez histórica) apanhado na criação de um novo Outro: os palestinos dos Territórios Ocupados e da Diáspora Palestina, bem como o tipo mais negligenciado de palestino, o árabe israelita. (Rosenberg e Whitfield 2001: 4)

Moni é filho de pais judeus que emigraram do Iraque. Quando ele visita a família do seu irmão nos montes Golan, é confrontado com uma visão conservadora e ortodoxa que apoia a colonização desses territórios. Ele não concorda, mas a viagem confronta-o com uma

família que construiu a sua vida naquele lugar, nele criando raízes profundas. A Síria tinha pedido a evacuação desta região em 1992 e é por esta razão que esse tópico era tão crucial na época em que o filme foi rodado. Na verdade, *Balagan* foi produzido e lançado em dois anos esperançosos no conflito israelo-palestino, 1993 e 1994, quando tratados de paz e declarações de princípios foram assinados entre Israel e a Jordânia – mas o processo iria tropeçar nas definições legais e no direito internacional. Uma das canções que Madi canta na peça é usada como banda sonora: «Minha terra, eu não quero deixá-la, não deixarei a minha terra. Que haja um fim para tudo, as dores e o sofrimento. Poderoso e orgulhoso seja o nome de Deus. Santo seja o nome de Deus.» Quando a dado momento, Madi e Moni enfrentam Khaled como árabe, como *um outro israelita*, Khaled diz que não deixa a sua terra – e esta expressão expande-se, englobando o Iraque que os pais de Moni deixaram e Israel onde Khaled passa a maior parte do seu tempo.

O envolvimento de Moni e Khaled é sempre superficial. Falam como se estivessem a convencer-se a eles próprios, deixando transparecer que não pertencem a estes locais onde às vezes vão para visitar familiares ou amigos. O que é mais perturbante é que o filme não mostra onde é que eles pertencem realmente. Talvez eles apenas se sintam em casa em palco, a actuar, onde os seus olhares confusos podem finalmente ganhar corpo. Nesse sentido, a peça é um espelho crítico das suas vidas, obrigando-os a enfrentar e comentar a sua perplexa existência. Entre as duas visitas, a de Moni e a de Khaled, surge um momento da peça em que os dois, em conjunto com Madi, gritam slogans incongruentes que exprimem a confusão de pontos de vista: «Vamos libertar a Palestina com sangue! Com sangue! Saddam, nosso amigo, vamos conquistar Tel Aviv! Quem somos nós? Judeus. Que somos nós? Espertos. O mundo inteiro está contra nós. Nós vamos aguentar. Mais alto! Aplaudir. O povo israelita vive!»

4. OLHARES

As vidas comentadas atrás produzem diferentes olhares que são compostos pelo cineasta Andres Veiel. A posição distanciada que ele escolhe é um distanciamento de um estrangeiro – não o de um estrangeiro qualquer, mas um distanciamento interessado, implicado, de um alemão da segunda geração. Mais uma vez, o olhar de Veiel fractura as imagens e os discursos e implicam-no a ele como alguém em contacto com a mesma memória colectiva. *Balagan* apresenta, não uma representação uniforme, mas um retrato diversificado. A intimidade de Tlaliim com os artistas em *Al Tigu Le B'Shoah* é desta forma substituída por uma distância que pode fazer com que a presença subtil do realizador passe despercebida.

Os três actores aos quais o filme presta mais atenção, Madi, Moni, e Khaled, vão apresentando os seus olhares através da sua individualidade. O realizador não é meramente o organizador desta diversidade, mas uma outra presença, um outro olhar, que o filme deixa perceber. No início, Moni comenta o seu amigo Khaled e aconselha o cineasta a abandonar o lugar-comum e a aceitar Khaled como alguém difícil de caracterizar. «Pessoas de fora, como você e a audiência em Berlim, vêem Khaled como um árabe que vive e trabalha com israelitas judeus. Mas ele também é israelita. E ele é muçulmano. Ele é israelita e ele é também árabe e palestiniano», diz Moni. A aceitação desta dificuldade acaba por estabelecer a estratégia documental do filme, como vimos nos comentários aos outros estratos do filme. Friedman refere que o trabalho em *Balagan* levou Veiel a interessar-se pelo seu próprio passado (2002: 220), o passado da segunda geração alemã. A confirmação deste interesse, surgiu no filme seguinte, *Die Überlebenden* (*The Survivors*, 1996), sobre os descendentes dos alemães que sobreviveram à Segunda Guerra Mundial. Ele decidiu realizar esse documentário depois de descobrir que três dos seus antigos companheiros de escola se tinham suicidado.

Die Überlebenden é, nesse sentido, uma consequência de *Balagan*, prolongando o seu trabalho documental sobre pessoas que carregam o fardo de uma história colectiva e têm de lidar com uma dor individual.

Em *Balagan*, ouvimos Veiel falar apenas uma vez, fora de campo, comentando algo que conhece, ou melhor, que reconhece: o hino nazi, «Hörst-Wessel-Lied», que Madi está a escutar e a descrever como belo. Michael Geyer e Miriam Hansen resumem o essencial deste movimento inevitável entre o presente e o passado escrevendo que «[é] impossível dar sentido a um passado que não desaparece a não ser que reconheçamos que *o presente deseja e necessita disso*» (1994: 185). Se Veiel é um estranho, ele é também alguém que é empurrado para fora dessa estranheza quando é confrontado com o que lhe é familiar. Os gestos e palavras dos três artistas expressam pensamentos e sentimentos que os singularizam e é por isso que é neles que o olhar do cineasta se foca. Ele regista as performances, as declarações, e as vidas dos três, colocando-as em comunicação e desvendando também as rupturas entre elas. O mesmo acontece com o realizador, cuja presença é espelhada no filme no modo como olha estas pessoas, não demasiado perto nem demasiado longe, encontrando uma distância que não as simplifique, mas que pelo contrário as torne mais insondáveis. Os palestinianos como Khaled têm de lidar com a memória do Holocausto por causa das tensões territoriais e políticas com Israel. Da mesma forma, as memórias dos judeus e dos alemães estão ligadas através da história e das estórias:

Como *te* lembras e lamentas o *teu* genocídio – vindo da terra de assassinos? Esta questão, que não pretende solicitar comiseração, mas reconhecer o problema, amarrou judeus e alemães. A memória judaica não pode ser considerada separada da alemã. Uma memória estará impli-

cada na história do outro, enquanto houver uma identidade alemã e uma judaica, e enquanto os seus lados forem capazes de contar as suas histórias. (Geyer e Hansen 1994: 176)

O filme termina com uma *pietà* tal como a peça. Madi segura Khaled como se fosse Maria a segurar o corpo morto de Jesus. Através do documentário, o cineasta dá a ver a recordação íntima, concreta, irredutível, como emergindo de modo indissociável de um contexto colectivo que permite as mais inesperadas ligações e adequadas apropriações – como a desta imagem religiosa que expressa a mesma dor da perda, preservando o seu carácter redentor e ganhando um sentido alegórico. Daí que Geyer e Hansen comentem o movimento do cinema alemão de que Veiel faz parte, chamando a atenção para a forma como se centra na subjectividade das pessoas filmadas, escrevendo que

Tal trabalho-memória, portanto, recupera não uma história única mas várias histórias; não a negação da morte através da afirmação retórica da continuidade, mas a lembrança da ausência. Esse tipo de identidade complexa em vez de um multiculturalismo fácil é a possibilidade de um futuro redentor. (Geyer e Hansen 1994: 190)

Na segunda geração de alemães, da recordação à representação, houve uma mudança da questão da culpa para a da responsabilidade (Geyer e Hansen 1994: 177) – que inclui também a responsabilidade de *como* lembrar e *como* representar essa lembrança. Isto fez com que o trabalho a partir da memória se tornasse menos individual e individualizado, procurando reconstruir a identidade alemã ferida. O que distingue Veiel é exactamente a atenção à individualidade do acto de recordar e ao universo interno de cada um.

5. CONFUSÃO

A palavra hebraica «balagan» vem do iídiche e significa *confusão, desarrumação, caos, desordem*. Madi usa-a desta forma: «Para mim este trabalho é uma blasfémia: pegar em algo que é sagrado e ir contra isso, fazer um grande *balagan* com esta coisa sagrada.» Para além disso, há uma tradição russa e da Europa oriental também denominada pela mesma palavra que ecoa a estética da peça – uma tradição ligada a um teatro ambulante que representava o quotidiano como um carnaval caótico. O título do filme deve ser entendido neste duplo sentido que se ajusta à «profunda desorientação existencial» (Ginsberg 2007: 184) que retrata.



O tema do documentário não é apenas a memória (o passado no presente), mas sobretudo a actualidade (as dimensões do presente). É por isso que a concepção e preparação da peça são elididas, mas vemos uma discussão em grupo logo no início que é o único momento no qual vemos o encenador David «Dudi» Maayan. A câmara move-se por entre eles, definindo-os como um colectivo unido por uma

aliança que se sobrepõe ao que os diferencia, sem o apagar. Esta sequência no teatro, espaço de encontro e de trabalho, termina com um plano longo que mostra Madi, Moni, Khaled, e Dudi, a posarem para a câmara, olhando fixamente para a objectiva. É uma imagem que se distingue pelo seu tom postiço, mas não necessariamente falso – na verdade, o tom postiço revela um esforço de transmitir uma alegria partilhada que acaba por desvendar uma tristeza repartida. Este momento é exemplar das opções estilísticas de *Balagan* que opta pela instabilidade no modo como dá a ver a estratificação do presente, algo que envolve a presença do passado e a incerteza do futuro e que retrata o intimamente humano como aquilo que desafia ou extravasa qualquer ordem.

Terri Ginsberg critica o modo como o filme rejeita uma análise do conflito no Médio Oriente, «de qualquer modo expondo e exibindo os seus efeitos socio-psicológicos profundamente penetrantes» (2007: 193). No entanto, esse é exactamente o propósito: ideologia e política, sistema de ideias e programa de acção, são obscurecidos no documentário porque as perspectivas são demasiado contraditórias e demasiado pessoais. Seria abusivo e desatento reduzir estes indivíduos a representações de grupo, esquecendo a particularidade da sua existência continuamente reinventada, manifestamente múltipla. Em vez dessa redução, o filme opta por mostrar que esses agrupamentos são uma abstracção insuficiente para definir a identidade destes seres humanos que são sempre apresentadas em separado, excepto na referida discussão em grupo e nas cenas da peça. De forma semelhante, o Holocausto é em simultâneo uma imagem abstracta, fantasmática, uma sombra que se projecta sobre a actualidade, e um acontecimento concreto com repercussões que permanecem visíveis. Se, como Ginsberg afirma, o filme contrapõe estas duas noções, é menos para confirmar a predominância da primeira sobre a segunda, ligando o sofrimento à vitimização seguindo um programa ideológico-reli-

gioso, mas para mostrar a conexão entre as duas, fazendo sobressair a irreductível diferença de cada um destes artistas como *pessoa*. O filme sublinha estes espaços intersticiais, de forma repetida, através da montagem, para traçar um mapa desses intervalos. Deste modo, *Balagan* vai colocando sempre as mesmas perguntas: O que liga estas imagens? O que as separa? Neste retrato plural, em que as histórias se cruzam e as identidades se confundem, mantendo a sua singularidade, as respostas são sempre diferentes.²

BIBLIOGRAFIA

- FRIEDLANDER, Saul (1994), «Trauma, Memory, and Transference», in G. H. Hartman (ed.), *Holocaust Remembrance*, Oxford, Blackwell, pp. 252-63.
- FRIEDMAN, Régine-Mihal (2002), «The Double Legacy of *Arbeit Macht Frei*», *Prooftexts*, 22, pp. 200-20.
- GEUENS, Jean-Pierre (1995-96), «Pornography and the Holocaust: The Last Transgression», *Film Criticism*, 20, n.ºs 1-2, pp. 114-30.
- GEYER, Michael e HANSEN, Miriam (1994), «German-Jewish Memory and National Consciousness», in G. H. Hartman (ed.), *Holocaust Remembrance*, Oxford, Blackwell, pp. 175-90.
- GINSBERG, Terri (2007), *Holocaust Film: The Political Aesthetics of Ideology*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing.
- GOURI, Haim (1994), «Facing the Glass Booth», in G. H. Hartman (ed.), *Holocaust Remembrance*, Oxford, Blackwell, pp. 153-60.
- HARTMAN, Geoffrey H. (ed.) (1994), *Holocaust Remembrance: The Shapes of Memory*, Oxford, Blackwell.
- HARTMAN, Geoffrey H. (1996), *The Longest Shadow: In the Aftermath of the Holocaust*, Bloomington, Indiana University Press.

² Gostaria de agradecer à Prof. Doutora Frances Guerin (Universidade de Kent) pelos seus úteis e disponíveis comentários à primeira versão deste texto.

- HIRSCH, Marianne (2001), «Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory», in Barbie Zelizer (ed.), *Visual Culture and the Holocaust*, Londres, Athlone Press, pp. 215-46.
- LOSHITZKY, Yosefa, «Hybrid Victims: Second Generation Israelis Screen the Holocaust», in Barbie Zelizer (ed.), *Visual Culture and the Holocaust*, Londres, Athlone Press, pp. 152-75.
- ROKEM, Freddie (2000), *Performing History: Theatrical Representation of the Past in Contemporary Theatre*, Iowa City, University of Iowa Press.
- ROSENBERG, Joel e WHITFIELD, Stephen J. (2002), «The Cinema of Jewish Experience: Introduction», *Prooftexts*, 22, pp. 1-10.

IV

PAISAGENS DO TEXTO