

# A experiência da guerra como experiência estética: visões ocidentais da Guerra da Bósnia (1992-1995)

RODRIGO ALMEIDA  
Universidade Federal de Pernambuco

## Resumen

En este trabajo se analiza la dimensión de la experiencia de la guerra de la Bosnia como una experiencia estética, pensando en la forma como la realidad de los Balcanes, en la primera mitad de la década de 1990, fue compartida en el Occidente. Con base en la cobertura de la televisión, la reconstrucción en las películas y los cómics escritos por Joe Sacco, el conflicto de los Balcanes ha asumido una narrativa inmersiva, privada, íntima, antagónica al histórico, monumental y impersonal de las representaciones de Hollywood de los eventos similares anteriores (como la Guerra del Golfo, guerra del Vietnam y, sobre todo, la Segunda Guerra Mundial).

**Palabras clave:** Guerra, Experiencia estética, Bosnia.

## Abstract

This article examines the dimension of experience of the Bosnian War as aesthetic experience, thinking of the way the reality of the Balkans, in the first half of the 1990s, was shared in the West. Based on the TV coverage, movies reconstruction and comics written by Joe Sacco, the Balkan conflict assumed – apparently – an immersive narrative, private, intimate, antagonistic to historical, monumental and impersonal applicant in Hollywood representations of past similar events (like Gulf War, Vietnam War and, especially, World War II).

**Keywords:** War, Aesthetic experience, Bosnia.

Breve consideração contextual para melhor compreensão do artigo: a Iugoslávia antes da Segunda Guerra Mundial era um país multifacetado, composto por várias etnias diferentes, com ênfase nos sérvios cristãos-ortodoxos, nos croatas católicos e nos bósnios muçulmanos. Todos esses grupos falavam a mesma língua e dividiam o mesmo espaço até evocarem durante o conflito um sentimento nacionalista extremo, a ponto de se tornarem algozes, uns dos outros, piores que os invasores nazistas. Em particular, houve uma perseguição dos sérvios por croatas fascistas (Ustachas) e de bósnios muçulmanos pelos sérvios (Chetniks), disputa superada através da resistência dos

socialistas chamados de Partisans. Nesse período, muitos iugoslavos foram mortos pelas mãos de outros iugoslavos. Finalizada a guerra e durante as décadas seguintes, sob a regência do general comunista Tito, o país conseguiu se firmar como um espaço de tolerância diante dessas diferenças, com crianças de origens distintas convivendo e crescendo juntas.

Uma geração partilhou desse período pacífico, no entanto, sempre ouvindo dos mais velhos sobre as atrocidades de um passado recente, mantendo vivos os fantasmas que haviam assolado o imaginário do país. A morte do líder na década de 1980 estimulou um recrudescimento do sentimento nacionalista e do antagonismo entre as etnias, intensificado pelo fim do bloco comunista. Assim, em 1991, Eslovênia e Croácia, que não possuíam uma população significativa de origem sérvia, declararam independência, receosos diante do crescente poder de Slobodan Milosevic e sua incitação conhecida como *Limpeza Étnica* para a formação da Grande Sérvia. A Bósnia, região de maioria muçulmana e presença considerável de sérvios, encontrava-se numa encruzilhada: continuava participando de uma Iugoslávia desmembrada sob liderança da Sérvia chauvinista ou declarava a sua independência. A segunda opção se materializou em abril de 1992, quando a soberania do país foi reconhecida pela Comunidade Europeia, resultando num conflito desigual de forças, tendo de um lado o exército iugoslavo controlado pelos sérvios e de outro, grupos paramilitares bósnios, nascidos espontaneamente, para lutar pela independência.

O resultado foi o maior conflito dentro da Europa desde a Segunda Guerra Mundial, a morte de mais de 250 mil pessoas e o deslocamento de meio milhão de refugiados.

As visões de passado são construções. Precisamente porque o tempo do passado é ineliminável, um perseguidor que escraviza ou libera, sua compreensão no presente é possível na medida em que se organiza, mediante os procedimentos da narração e, por eles, de uma ideologia que coloca de manifesto um continuum significativo e interpretável de tempo. Do passado se fala sem suspender o presente. Se recorda, se narra ou se remete ao passado através de um tipo de relato, de personagens, de relação entre suas ações voluntárias e involuntárias, abertas e secretas, definidas por objetivos ou inconscientes (SARLO, 2007, p. 13).

## 1. Introdução

A partir de abril de 1992, algumas imagens vindas dos Balcãs e transmitidas além-mar impressionaram não apenas pela violência registrada, pelos relatos de atrocidades ou mesmo pelos algozes e vítimas terem convivido em paz, por décadas, como vizinhos, amigos e amantes. O choque na construção da visualidade do evento foi despertado pela proximidade física das câmeras diante do conflito que envolveu sérvios, croatas e bósnios, afinal, por mais amparada em narrações conjunturais em off, a visão dos espectadores através da TV se confundia com a dos que estavam matando e morrendo nas ruas. Iniciava-se a *Guerra da Bósnia* (1992-1995), conflito cuja transmutação da radical experiência da guerra em experiência estética foi de ordem ontológica distinta de eventos anteriores de mesma natureza, como a *Guerra das Malvinas* (1982) ou a *Guerra do Golfo* (1990-1991).

No Iraque, os registros mostravam uma Bagdá pouco identificável ao longe, coberta pelo filtro verde de visão noturna, sendo riscada por mísseis e baterias

antiaéreas; as distantes explosões impossibilitavam concebermos uma real dimensão do que estava acontecendo. As imagens carregavam um caráter abstrato e pressupunham uma inegável seguridade dos profissionais, tudo era limpo e sem sangue, o corpo do narrador não partilhava diretamente do tempo-espaço ao qual se referia em seu relato. Assim, as informações são responsáveis por criar uma linha narrativa e ampliar o trunfo das emissoras estarem cobrindo / transmitindo, pela primeira vez, um conflito armado ao vivo (algo que Robert Wiene, protagonista de *Ao vivo de Bagdá* (EUA, 2002), de Mick Jackson, define como “o pisar na lua do jornalismo”). Só muitos anos depois, com *Soldado Anônimo* (EUA, 2005), de Sam Mendes, Hollywood produziria um filme mirando a *Guerra do Golfo* como uma guerra anti-climática.

Na Bósnia, a situação era diferente: jornalistas e cinegrafistas foram enviados para cobrir “uma pequena querela étnica na dissolução da antiga Iugoslávia”, sem o preparo logístico para a Sarajevo atacada sistematicamente pelos sérvios. As balas dos franco-atiradores zuniam captadas pelos microfones, pessoas eram baleadas dentro dos planos, jornalistas em passagens precisavam correr, caíam no chão, escondiam-se atrás de carros recém incendiados; prédios eram quase aleatoriamente atingidos por mísseis, às vezes os próprios prédios em que os profissionais estavam eram alvejados, fazendo com que as câmeras perdessem o eixo ou tremessem no tripé. Tal imersão ampliada jamais vista numa cobertura de guerra era referendada pela credibilidade documental do aporte colorido e realista da televisão.



Segundo César Guimarães, “a percepção estética coloca em jogo uma relação experimental entre a significação dos objetos estéticos e a nossa experiência presente, ao permitir fazermos uma experiência com as experiências presentificadas pelos objetos” (2004, p. 4); assim sendo, os registros do Iraque e da Bósnia estabeleceram uma relação oposta entre os que estavam vivendo, cobrindo e assistindo / consumindo o horror. As imagens do Golfo criavam uma disjunção na mediação entre experiências, a intensidade do que era dito ou escrito não refletia o que era visto, lembravam os jogos primitivos do Atari, como *Demons Attack*, enquanto nos Balcãs, as câmeras se confundiam com os olhos dos espectadores, levando-os para o meio dos embates e antecipando os jogos contemporâneos de tiro em primeira pessoa, como *Counter Strike*.

O conflito na Bósnia também se desviou de uma representação monumentalista, comum no imaginário norte-americano sobre a Segunda Guerra Mundial ou a Guerra do Vietnam, cuja narrativa salvacionista, heróica ou martirizada vem atrelada à visão dos vencedores e dominadores, apelando para efeitos em grande escala e pelo extraordinário suplantando o cotidiano. Resgata-se uma ideia de imagens históricas, portanto, grandes, imutáveis, definitivas e distantes da realidade ordinária. Imagens que parecem condensar os eventos, um semblante para a posterioridade nascido da sua representação; diferente das imagens dos Balcãs, que nasceram no regime de imagens privadas, não necessariamente históricas, despertando o caminho da história da guerra como a história de experiências durante a guerra. São imagens de aparência espontânea, mais artesanais e menos manufaturadas.

A visão monumental nega ser a visão de um observador do evento para ser ‘A’ visão do evento, quase como se existisse uma consciência própria e autônoma em jogo: trata-se de uma situação em que os mapas se confundem com os próprios territórios. Nietzsche resume o ponto de partida:

há tempos que não conseguem estabelecer distinção nenhuma entre um passado monumental e uma ficção mítica: pois de um mundo podem ser extraídos exatamente os mesmos estímulos que do outro. Se a consideração monumental do passado governa sobre os outros tipos de consideração, ou seja, sobre o tipo antiquário e o tipo crítico, então o passado mesmo é prejudicado: grandes segmentos do passado são esquecidos, desprezados e fluem como uma torrente cinzenta ininterrupta, de modo que apenas fatos singulares adornados se alçam por sobre o fluxo como ilhas: nas raras pessoas que se tornam em geral visíveis salta aos olhos algo não natural e estranho. A história monumental ilude por meio de analogias: através de similitudes sedutoras, ela impele os corajosos à temeridade, os entusiasmados ao fanatismo. Mas justamente nesta exigência de que o grandioso deve ser eterno inflama-se a luta mais terrível. Pois todo o resto que vive grita ‘não’! O monumental não deve surgir – esta é a solução contrária. (2003, p. 19-23).

O monumental é, aliás, uma das bases da estética fascista. Benjamin, impressionado com as demonstrações grandiosas do partido nazista na Alemanha e impactado com a significação propagandística lançada pelas câmeras, escreveu que a “reprodução em massa corresponde de perto à reprodução das massas. Nos grandes desfiles, nos comícios gigantescos, nos espetáculos esportivos e guerreiros, todos captados pelos aparelhos de filmagem e gravação, a massa vê o seu próprio rosto” (1985, p. 194). Não tão paradoxalmente, seguindo essa grandeza do inimigo fascista, batalhas apropriadas como grandes narrativas de legitimidade dos Aliados ocidentais, como Dia D ou o ataque japonês a Pearl Harbor, foram insistentemente representadas após o fim do conflito até hoje numa linhagem similar. Os grandes nomes ou anônimos embrutecidos de heroísmo são colocados ao lado de milhares de figurantes, há uma cronologia da causa e do efeito, a história é inteiramente contada de maneira dramática em que cada sequência abre pedagogicamente o caminho para a seguinte. Jean-Marie Gagnebin nos diz que

o discurso histórico tradicional repousa não só num princípio trivial de causalidade, mas também numa ideia de continuidade temporal infinita e regular, ideia que está, aliás, na fonte dessa ideia de exangue de causalidade. Esse segundo princípio do historicismo acarreta uma narrativa falsamente épica,

como se todos acontecimentos pudessem encadear-se uns aos outros no fluxo sem obstáculos da história universal. Quer essa última encontre seu sentido num progresso cumulativo ou no tesouro de uma infinita diversidade, trata-se sempre de uma narração que pretende traduzir na sucessão de palavras (e imagens) o encadeamento do real (GAGNEBIN, 2011, p. 98).

A suíça complementa: “Benjamin ressalta que a narração da historiografia dominante, sob sua aparente universalidade, remete à dominação de uma classe e às suas estratégias discursivas. Essa narração por demais coerente deve ser interrompida, desmontada, recortada e entrecortada” (GAGNEBIN, 2011, p. 17). Para além da dualidade, o presente artigo percorre a dimensão da experiência da Guerra da Bósnia enquanto experiência estética, pensando na maneira como a realidade dos Balcãs, durante a primeira metade da década de 1990, foi compartilhada sob o horizonte da descontinuidade apontada pela autora, formalizando um imaginário imersivo, íntimo, confuso e antimemorial (comum aos registros de conflitos e manifestações atualmente). Para tanto, analisaremos a cobertura televisiva do próprio período, com imagens da CNN, BBC, Channel 4 e Rede Globo; alguns filmes produzidos na pretensão de reconstituírem os acontecimentos, com foco em *Bem vindo a Sarajevo* (1997), de Michael Winterbottom e *Terra de Ninguém* (2001), de Danis Tanovic; e dois livros em quadrinhos, *Área de Segurança: Gorazde* (2000) e *Uma História de Sarajevo* (2003), produzidos no fim da guerra e no início do pós-guerra por Joe Sacco, jornalista e desenhista maltês radicado nos EUA.

## 2. Experiência e Narração

Quando contamos a nossa história, seja a nós mesmos seja aos outros, nosso relato desenrola-se entre um início e um fim que não nos pertencem, pois a história da nossa concepção, do nosso nascimento e da nossa morte, depende de ações e narrações de outros que não nós mesmos; não há, portanto, nem começo, nem fim absolutos possíveis nesta narração que nós fazemos de nós mesmos (GAGNEBIN, 2011, p. 84).

As formas de narração procuram reconstruir determinada experiência que não foi vivida diretamente pelo outro, graças a distância ou impossibilidade ficcional, redefinindo realidades distantes com palavras, gestos ou imagens. As relações entre experiência e narração serão vistas aqui sob duas perspectivas, não totalizantes, passíveis de flertes entre si, capazes de produzir nuances gradativas, de acordo com os projetos estéticos (e notáveis na obra de Sacco). A primeira perspectiva ocorre quando a narração monumentaliza uma experiência vista como impessoal, por vezes encoberta pela estrutura do melodrama, como se o corpo que conta não estivesse no mesmo espaço / tempo do corpo que vive, além de se afastar gradativamente a partir do corpo que recebe. Essa experiência é sempre colocada como coletiva, mesmo quando surge das tensões entre um indivíduo e o seu ambiente. A segunda perspectiva não diferencia no tempo o corpo que experimenta do que narra, gerando, quase, uma impossibilidade de distinção ou simultaneidade entre experiência e narração.

Walter Benjamin considera a ascensão da Modernidade e a eclosão da Primeira Guerra Mundial, como fatos estratégicos responsáveis por referendarem uma perda da experiência subjugada pela morte da tradição e da narração clássica épica. O autor alemão defende a necessidade de que, nessa substituição da experiência pela vivência,

precisamos encontrar novas formas de contar a história, desviando-se dos preceitos básicos do historicismo clássico – continuidade, universalidade, causalidade – para seguir por uma nova escrita descontínua, similar às *Passagens*. Seria como transmitir “sem nenhum saber verdadeiro preexistindo à transmissão, evitando as tentações que ofereceria a satisfação de, como se diz, encontrar uma boa explicação, de conseguir entender, e isso porque, como escreve Primo Levi, ‘compreender é quase justificar’” (GAGNEBIN, 2011, p. 107).



A Guerra da Bósnia pode ser considerada um belo exemplar dessa perspectiva pela clara dificuldade dos meios de comunicação (e dos seus relatores) decifrarem, mesmo *in loco*, as razões e o funcionamento do conflito, não conseguindo perpassar uma visão global do que estava acontecendo. Terminam lançando imagens fortes pela proximidade, muitas vezes sem uma conexão causal entre elas, onde a experiência se confunde com a narração e os espectadores não sabem bem o que está acontecendo mesmo vendo o que está acontecendo. Andreas Huyssen usa a expressão *Erlebnisgesellschaft*, literalmente “sociedade da experiência”, para descrever esse fenômeno em que “uma sociedade privilegia experiências intensas, rápidas e superficiais, orientadas para alegrias instantâneas no presente e o rápido consumo de bens, eventos culturais e estilos de vida associados ao consumo de massa” (2000, p. 18). Trata-se de um dos efeitos do regime estético em que milhares de registros e relatos são compartilhados em tempo real, formulando (supostas) experiências, cada vez mais desprovidas de duração.

cada manhã recebemos notícias de todo mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em resumo, quase nada que acontece está a serviço da arte narrativa e quase tudo está a serviço da explicação. O miraculoso é narrado com a maior exatidão (BENJAMIN, 1985, p. 203).

Impossível não estabelecer uma ponte com os acontecimentos do Rio de Janeiro no início de 2014, em especial a partir da morte de dois cinegrafistas durante as

manifestações: a cobertura imersiva se tornou padrão, uma necessidade na reconstrução da credibilidade abalada dos meios corporativos, como se a câmera dentro do embate afirmasse: “não estamos narrando, manipulando, apenas mostrando a experiência”. Quando um cinegrafista morre chegamos ao paroxismo da situação, o momento em que “o indivíduo filmou a própria morte”, cujo grande símbolo ainda é o rapaz alvejado em *ABatalha do Chile* (1975-79), de Patricio Guzmán. Na Bósnia existem vários registros que confundem a dimensão da experiência e da narração, tal como um cinegrafista levando um tiro no braço em que segurava a câmera, naturalmente derrubando o equipamento no chão. A questão e conclusão antecipada é: essa proximidade de quem filma, apesar de impressionar por sua aparência, pelo risco de morte real, não garante, obrigatoriamente, uma credibilidade da imagem. A narração, nesse caso, está justamente no que a imersão procura esconder.



Quando os registros e relatos problematizam noções de verdade, realidade e história, abrindo para o leitor / espectador o campo da interpretação, a narrativa assume um duplo estado: o relato da experiência funciona como uma ficção controlada, não apenas refletindo sobre as formas de memória, mas constituindo essa memória, materializando esse passado. Por isso o perigo de uma história apenas monumental, oficial, celebrativa, que ignora o embate entre maneiras de querer contar, maneiras de traduzir a experiência dos outros. São duas relações com a imanência e a coletividade: na Bósnia não se consegue narrar o que vai durar, mas o que está fadado a morrer; o coletivo não aparece como um espelho refletido de todos, mas um espelho em pedaços, espatifado, remontado na parede apontando para inúmeros lados.

### 3. Televisão e Cinema

Depois do sucesso da cobertura da Guerra do Golfo, protagonizada pela CNN com sua transmissão 24 horas, emissoras de televisão de todo mundo enxergaram na Guerra da Bósnia uma oportunidade de conseguirem imagens exclusivas e enviaram

para lá correspondentes dos diferentes cantos do mundo. Há, nesse movimento, uma consolidação da ‘Sociedade da Experiência’ (*Erlebnisgesellschaft*), cujo consumo é orientado pela distância segura da mediação dos meios de comunicação, enquanto os espectadores observam atrocidades que não os atingem, buscam os vídeos dos desastres naturais ocorridos do outro lado do mundo, almoçam enquanto assistem brigas, mortes, acidentes. Trata-se de uma necessidade de aproximação máxima da experiência real mantendo o conforto do próprio lar, uma espécie de jogo mórbido onde quem consome se mantém distante, mas quem relata precisa estar o mais perto possível.

No Iraque, os bombardeios aconteciam essencialmente à noite (num estranho pacto entre mídia e exército americanos), de modo que a rotina dos jornalistas consistia em, no período noturno, filmar da varanda do afastado hotel e amparar essa batalha abstrata com imagens da destruição, prédios desmoronados, pessoas feridas, hospitais, captadas durante o dia. Muitas dos registros vinham da assessoria do exército norte-americano, que consistiam em mísseis disparados dos porta-aviões (há o vídeo do primeiro míssil lançado, uma inscrição exata de ‘a guerra começou’), alvos sendo atingidos gravados via satélite, visões dos bombardeios a partir das aeronaves. São imagens programadas até na mais ínfima minúcia. Trata-se de uma experiência da guerra transformada em experiência estética atravessando em definitivo a soberania ou hegemonia tecnológica, algo que dialogava com a própria existência de uma cobertura em tempo real.



Na Guerra da Bósnia, a noção de experiência para os jornalistas era outra. Não haviam horários certos para os ataques dos sérvios e o hotel Holliday Inn -em que a maioria das comissões internacionais estava hospedada- era alvejado sistematicamente. Além disso, uma artilharia pesada cercava Sarajevo a partir das colinas, o espaço estava tomado por francoatiradores, de modo que era impossível caminhar pelas ruas do combate sem estar dentro do combate. Também não haviam assessorias dos dois lados do conflito (isso só viria acontecer quando a OTAN, enfim, “interferiu” mantendo-se neutra, um oxímoro), assim, a maioria dos jornalistas trabalhava com informantes locais, que traziam pautas sobre massacres, campos de prisioneiros, estupros em massa cometidos por sérvios. O registro dessas pautas e o imediatismo sem um pré-controle colocaram a mídia internacional como uma espécie de mediadora do sofrimento do povo bósnio, naturalmente sendo hostilizada pela supremacia militar sérvia.

Como apontei anteriormente, outro ponto de diferença pode ser estabelecido no campo da explicação, ferramenta básica da cobertura jornalística. Na Bósnia, o acontecimento não era um animal domesticado como na Guerra do Golfo, em que estavam de um lado o Iraque e de outro os países da coalizão, com o petróleo subjetivado no meio. Na Bósnia era necessário explicar a Iugoslávia, o processo de desmembramento, o motivo que levou pessoas a matarem umas as outras, pessoas que, inclusive, casaram-se entre si e cuja convivência pacífica foi um símbolo durante a Guerra Fria. Por um lado, essa situação quebrava uma lógica simplista e superficial dos fatos, por outro, encaixava-se poderosamente na lógica jornalística de aproximar o estranho do familiar. A Bósnia poderia acontecer com qualquer um de nós, eu, você, nossos vizinhos, nosso país.

Nas reportagens, a solução encontrada foi separar os noticiários em dois momentos: o primeiro em que os repórteres na rua, em geral numa situação extremamente perigosa ou acompanhando dramas pontuais, o segundo com matérias pré-gravadas com infográficos, mapas e imagens de Genebra onde era negociada a paz. Escondidos de início pelo discurso generalizante, vários jornalistas chegavam a Sarajevo perguntando, como relatam Alan Little (BBC) e Pedro Bial (Rede Globo), “você é sérvio, croata ou bósnio?”, encontrando como respostas “eu sou músico” ou “eu sou de Sarajevo”. A própria população se negava a compactuar com o discurso midiático fácil, para eles não era possível / preciso entender, novamente entender é quase justificar, de modo que o mais complicado era conseguir transformar a experiência pelo qual o jornalista passava na cobertura numa explicação dos embates étnicos que conduziam a guerra. A maioria sempre finalizava apelando para palavras como “nacionalismo” e “diferenças religiosas”, num léxico que abusava do até então novo e grotesco eufemismo *limpeza étnica*.



Segundo inúmeros jornalistas das redes citadas e disponíveis no Youtube, havia uma disjunção entre a experiência de ser correspondente da guerra, o material que conseguiam produzir e o material utópico e fora da realidade que as emissoras pretendiam. A Guerra da Bósnia traçou um paradigma no jornalismo, pois não existia mais uma definição clara do conflito, o jornalista não aparecia mais como um invisível

acima do que passavam aquelas pessoas, não eram apenas versões sendo contadas por testemunhas, mas o próprio registro da transmissão surpreendida por tiroteios, que conseguia uma efetiva proximidade com o que estava acontecendo, independentemente do motivo de estar acontecendo. Antes da guerra ser pensada como espetáculo havia um controle mais incisivo dos jornalistas sobre as informações e, especialmente, sobre as imagens repassadas, de modo que ficava muito clara a distância entre o relato e a guerra real (a Guerra da Criméia, 1853-1856) foi o primeiro conflito armado com a presença de um correspondente internacional, William Howard Russell, do jornal *The Times*, cujas matérias eram enviadas via telégrafo).

Uma das imagens mais impressionantes é a do cinegrafista que é atingido no braço por uma bala e deixa a câmera cair no chão, quando tentava se aproximar de um tiroteio usando o zoom para localizar os franco-atiradores: tanto a imagem da câmera que filmava como a imagem de outros jornalistas impressionam pela imersão em que estão colocados, quase como uma rede imersiva com vários ângulos diferentes. Inúmeros relatam terem voltado para suas cidades ainda com medo de estarem na mira dos franco-atiradores, olhando os topos dos prédios, sempre que caminhavam pelas ruas. Seja em Paris, Londres ou São Paulo. Pedro Bial e Alan Little também revelam a mudança no cotidiano de Sarajevo, que condiz com a junção de ordinário e excepcional já apontada: se no primeiro ano do conflito, as pessoas aprisionaram-se em suas casas com medo de serem alvejadas, sabendo da clara diferença militar entre bósnios e sérvios, a partir do segundo ano e especialmente no terceiro ano, onde mais mortes foram registradas, a população impôs a si mesma uma vida normal em meio ao caos instaurado, procurando restabelecer suas atividades cotidianas. A ruptura inicial entre o ordinário e o excepcional foi desfeita e datam desse momento os registros de grupos de pessoas a caminho do trabalho sendo surpreendidas pelos franco-atiradores.

A especificidade da percepção estética, contudo, não a isola de outras regiões da experiência, pois não há uma cisão irreparável entre a vida de todos os dias e aqueles acontecimentos que, em sua dimensão estética, permaneceriam desvinculados e colocados hierarquicamente acima das atitudes que tomamos em resposta a outras situações experimentadas habitualmente. (GUIMARÃES, 2004, p. 7).

No caminho contrário da representação cinematográfica de outros conflitos, como a Guerra do Vietnã (*Platoon*, *Apocalypse Now*, etc.) ou da Segunda Guerra Mundial (*Resgate do Soldado Ryan*, as séries televisivas *Band of Brothers* e *Pacific*), os filmes não procuram explicar a Guerra da Bósnia no sentido macro do conflito, mas transformam dramas específicos em alegorias políticas. Isso significa dizer que é possível assistir inúmeros títulos sem saber qual o motivo da guerra, não há qualquer solenidade de estar contando 'A' história; de estarmos vendo o desenrolar d'A' história. Aqui acompanhamos pequenas histórias, vinculadas à experiência pessoal e coletiva diante de um embate militar. Sejam dois amantes gays, um bósnio e um sérvio, que vivem uma relação clandestina e tentam fugir de Sarajevo depois do início da guerra; sejam mães que vivem no pós-guerra com filhos concebidos após os sistemáticos estupros cometidos por sérvios em mulheres bósnias; sejam imigrantes dos dois lados revivendo de maneira pessoal os conflitos dos Balcãs nos diversos países em que foram exilados / acolhidos; seja o drama da troca de prisioneiros de guerra por meio da relação conturbada entre pai e filho; seja a relação de amizade pré-guerra e o ódio étnico envolvendo um mesmo grupo de soldados; seja uma mãe que foi forçada a se separar de

sua filha como parábola das famílias que perderam todo e qualquer contato durante os anos da guerra.

Ainda que a experiência da guerra enquanto experiência estética nos Balcãs mantenha uma relação entre cotidiano e excepcional, o cotidiano é recriado a partir de um espaço que ganha novas interpretações, novas disposições entre as pessoas. O fato é transmutado e passeia entre uma dimensão e outra. No caso específico do filme *Bem vindo a Sarajevo* (1997), dirigido por Michael Winterbottom e adaptação do livro *Natasha's Story*, que conta a história real do jornalista Michael Nicholson, que adotou uma menina muçulmana na esperança de salvá-la do conflito, as filmagens foram feitas em locações na própria Bósnia, poucos meses depois do fim dos combates, em meados de 1996. Portanto, os espaços destruídos são todos reais, não reconstituídos no sentido físico, só no sentido do olhar para esse físico, o que imprime um efeito de realidade intenso ao filme. Isso não é inédito: segue os passos da relação que os filmes neo-realistas italianos tiveram com a Segunda Guerra Mundial, na tentativa de mostrarem que dentro da Itália também existia resistência ao fascismo. As cidades em ruínas superavam qualquer possível criação de cenário.



*Sarajevo* começa com imagens reais do conflito até que, aos poucos, a película vai misturando a mesma textura das imagens de televisão com a presença dos atores do filme, ampliando esse 'efeito de realidade' para outra diegese. Mostra várias mulheres se preparando para um casamento, mas quando saem na rua, a mãe da noiva é atingida por uma bala de um franco-atirador e morre na frente das dezenas de câmeras televisivas. A preparação é acompanhada por uma música extradiegética, aliás, todo filme é marcado por uma trilha britpop que imprime uma estranha estética videoclíptica às imagens do conflito. Há uma distância escondida na televisão que começa a aparecer no filme. O tiro nos leva de volta aos sons de Sarajevo, pontuando como se existissem as duas formas de viver o conflito, a da distância estetizada e da proximidade violentada. O filme oscila entre câmera de cinema e as câmeras dos cinegrafistas televisivos, às vezes imagens reais, às vezes imagens que apenas emulam a textura desse real.

Vale dizer que é notável como todos os títulos que tratam da Bósnia, de uma forma ou de outra, dão destaque à ação dos jornalistas e/ou utilizam imagens produzidas por eles durante a guerra. Se nas imagens televisivas, os profissionais parecem

misturados ao que filmam, tornando invisível a diferença entre experiência e narração, no cinema surgem como os espectadores emancipados de Jacques Rancière, imersos e também distantes como os jornalistas no Golfo:

agindo, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu e sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto. (RANCIÈRE, 2012, p.17).

Pontuando ainda mais essa posição, *Sarajevo* cria um antagonismo no campo da experiência entre jornalistas que apenas observam, por mais que o embate esteja cada vez mais próximo, e os jornalistas que fazem parte orgânica do conflito. Assim como deixa clara a diferença entre os profissionais estrangeiros e os civis bósnios, se por um lado podem ser confundidos na mira dos franco-atiradores, por outro demonstra a bolha que protege os profissionais, em especial pela rotina de estarem hospedados num hotel, editarem suas matérias em quartos seguros, tomarem café da manhã tranquilos, manterem contato direto com o Ocidente e terem para onde voltar, enquanto os Bósnios simplesmente não têm para onde ir. Na cobertura televisiva não temos como imaginar essa dimensão por trás das câmeras, porque o olhar da câmera se confunde com os nossos olhos, dentro de um corpo em que não podemos decidir para onde deve seguir.

Ao mesmo tempo, o filme questiona até que ponto o envolvimento direto dos jornalistas, em especial colocando o profissional que ajuda um padre a recolher o corpo da mãe da noiva do meio da rua pra dentro da igreja, pode ser colocado de duas maneiras: uma ação natural de quem quer ajudar ou, como diz uma companheira de profissão, “esse seu ato não foi sobre Sarajevo, foi sobre você mesmo”, como quem sabe o valor da mercadoria-perigo numa Sociedade da Experiência. O sucesso das matérias depende da desgraça dos bósnios. “Não estou cobrindo o conflito, estou vivendo o conflito”, ele contesta. De todo modo, a forma da experiência da guerra para os jornalistas possui uma expressiva distância da experiência dos civis, tanto pela forma irônica como se relacionam com os acontecimentos, como pelos tiroteios que se espalham no país: jornalistas correm para onde as balas estão ressoando, enquanto os bósnios fogem desses mesmos lugares. As linhas apagadas na televisão entre os que relatam, os que vivem e os que assistem ganham um novo tracejado no cinema, como uma câmera que se afasta e vai aos poucos revelando todo o cenário, todo artifício.

Não há em *Bem Vindo a Sarajevo* uma preocupação em explicar o conflito, mas em relatar determinadas experiências dos jornalistas e dos bósnios, às vezes algumas dessas histórias servem para amparar temas recorrentes do evento, mas jamais para dar uma noção conjuntural deles. Jornalistas e bósnios contam em rodas de conversa, histórias pessoais, sonhos, enquanto a guerra acontece e explode lá fora. Contrapondo o quarto isolado, o filme segue a estrutura das matérias televisivas em dois momentos e termina, como uma conclusão solene, com dados da Guerra da Bósnia: em três anos e meio, 175 mil feridos, 275 mil assassinados ou desaparecidos, 35 mil crianças feridas, 16 mil crianças assassinadas ou desaparecidas. O número de pessoas que perderam suas casas ultrapassa os milhões.

O flerte com o monumental se intensifica em *Terra de Ninguém* (2001), de Danis Tanovic. O antagonismo entre bósnios e sérvios é colocado por meio do relacionamento de dois homens que estão presos num espaço de embate, cujo domínio não é assegurado para nenhum dos lados e reivindicado por todos. Na verdade, a grande ironia gira em torno de um bósnio, dado como morto por um sérvio, que coloca embaixo do corpo de seu inimigo uma mina produzida pela comunidade europeia, só que o soldado está vivo e a mina é impossível de ser desmontada. O final trágico vem com os dois inimigos se matando na frente das câmeras televisivas, enquanto o terceiro é deixado para trás, numa jogada midiática montada pelas tropas neutras da ONU, que fingem ter retirado o rapaz e levado para um hospital de helicóptero.



O filme de Tanovic parece mais preocupado em focar através desse corpo vivo e já morto, a tragédia assistida e consumida na Bósnia durante meses pela comunidade internacional antes de uma intervenção mais efetiva; preocupado em mostrar, novamente dizendo, não o que dura, mas o fadado a morrer. Além disso, demonstra mais uma vez como a imersão dos jornalistas passeia entre dois polos, numa estrutura em que se estetiza o imprevisível, emula o espontâneo, através de um *modus operandi* bem calculado. Na aparência, experiência e narração se confundem; enquanto na feitura cinematográfica, “a narração inscreve a experiência numa temporalidade que não é a de seu acontecer, mas a de sua lembrança” (SARLO, 2007, p. 24/25), numa montagem póstuma sobre um passado ou mesmo numa montagem que rodeia o próprio tempo presente. Seja como for, ambas as produções serviram para lançar um olhar sobre um evento militar que foi ignorado, de modo que refletem como

com o tempo, os acontecimentos deixam de existir pelo que foram, consolidando-se a partir do que se lembra dele e especialmente pela forma como os relatos são concebidos, estetizados, seguindo uma lógica formativa de imaginário. Há história – uma experiência e uma matéria da história – porque há fala em excesso, palavras (e 15 imagens) que cortam a vida, guerras da escrita (e do imaginário). (RANCIÈRE, 1994, p. 95).

#### 4. Quadrinhos e Ruínas

Por fim, chegamos aos dois livros de ‘jornalismo literário em quadrinhos’ de Joe Sacco: *Área de Segurança: Gorazde* (2000), produzido depois de quatro viagens aos Balcãs nos meses de encerramento do conflito e no início do pós-guerra, e *Uma*

*História de Sarajevo* (2003), quando o jornalista retornou alguns anos depois à capital da Bósnia. Dentre as duas mídias anteriores, o trabalho de Sacco é provavelmente o mais sofisticado pela variação de conexões que consegue traçar entre experiência e narração: de maneira mais profunda em *Gorazde*, o autor, que sempre se coloca nas histórias que escreve, ou seja, sempre vemos sua figura interagindo com os entrevistados, se apropria ao longo do livro do formato monumental de contar a história para conseguir dar conta de todo o passado contextual que levou ao conflito; inserindo relatos pessoais sobre o passado, sobre o presente, sobre o futuro; conversas em bares ou boates sobre a guerra ou sobre os filmes americanos, sobre as roupas, sobre juventude; às vezes misturando ordinário e excepcional; às vezes mantendo separadas ambas dimensões. Tudo permeado pelo traço subjetivo do desenho.

Duas experiências se destacam: a experiência passada da guerra e a experiência presente do pós-guerra, a primeira lembrada com desespero e intensidade; a segunda levada pela melancolia e desorientação. Para algumas figuras que estiveram diretamente envolvidas na guerra, tal antagonismo é avassalador: líderes da guerrilha ou médicos que salvaram vidas todos os dias, pessoas que tinham sido “grandes nomes” no conflito, não se conformaram por terem voltado ao status de anônimos, pois haviam construído uma visão mítica sobre si mesmos, visão que só se torna possível através do processo de rememoração gloriosa. É o caso de Neven, guia protagonista de *Uma História de Sarajevo*, que se juntou ao exército iugoslavo como franco-atirador, mas que agora vivia sem rumo pela cidade. Sacco mostra-se extremamente preciso sobre a capacidade de criarmos mitologias sobre nós mesmos, desmontando essa estrutura com ‘impressões’ de terceiros, que não só desmistificam Neven, como muitas vezes apontam para um retrato disjuntivo que beira o impossível.



Para completar, Sacco demonstra uma profunda consciência, distante da cobertura jornalística e da reconstrução cinematográfica, que a percepção por mais direta que seja, além de não poder explicar a conjuntura do evento – como os dois primeiros apontam – não garante sequer uma experiência completa do que acontece na

sua frente. Para além das marcas da cidade – um tanque passou por aqui (o visível), imigrantes fugiam por aqui (o invisível), meu melhor amigo morreu aqui (o íntimo) – que só significam algo a partir do olhar de outro que não o estrangeiro. Um exemplo que pode parecer menor na hierarquia já destronada do cotidiano e excepcional é quando o jornalista visita um casal de bósnios com um filho. A criança não para de dançar, mostra-se feliz, de modo que o jornalista inicialmente fica encantado como a experiência da guerra não tinha abalado seu estado de espírito. Só quando o pequeno dorme no ombro de Sacco é que os pais contam: na guerra, ele levou um tiro na perna, uma granada explodiu e lançou estilhaços em seus olhos, estava feliz porque a presença de alguém de fora significava para ele o fim da guerra. O autor percebe, então, que, como quem via pela televisão, podia olhar, achar que estava dentro do conflito, não obter conhecimento algum, não perceber a narração implícita.

Para que a experiência do corpo combine com a experiência do pensamento e da imaginação é necessário perceber a natureza da narração e Sacco nota que a sua relação direta com as ruínas são importantes de serem relatadas, mas ao mesmo tempo incapazes de proporcionarem uma leitura sobre o que está ali no presente e também desaparecido ou adormecido. Fica evidente na maneira como conta, usando a voz em primeira pessoa, mas mantendo o desenho numa visão externa de seu corpo e que passeia por experiências outras no espaço / tempo a partir da combinação de relatos de outros e de sua própria capacidade criativa, traçando de forma detalhista rostos, expressões, arquitetura, paisagens. O discurso mantém-se oscilando não apenas entre monumental e anti-monumental, mas também não se preocupa em manter uma visão linear ou cronológica, a complementaridade buscada forma-se através de pedaços descolados de conversas, que individualmente podem até não fazer sentido, mas em conjunto remontam o espelho – espatifado – que cintila mais possibilidades que o próprio espelho intacto.

Assim, se na cobertura jornalística confundimos experiência e narração, se na reconstrução cinematográfica, as fronteiras aparecem borradas; nos quadrinhos, o olhar de Sacco se afasta sem cortes, afasta-se sem deixar de estar próximo, não apenas para captar uma visão panorâmica, que depõe contra a primeira e que revela a temporalidade da segunda, como para desmontar o funcionamento dos efeitos de verdade e realidade impostos por meio das relações entre experiência e narração.

## Referências

BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985.

GAGNEBIN, Jean-marie. História e Narração em Walter Benjamin. São Paulo: Perspectiva. 2011.

GUIMARÃES, César. A experiência estética e a vida ordinária. IN e-compós, edição 1, 2004. Disponível em <http://compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/14/15>

GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno; (Orgs.). Comunicação e experiência estética. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

HUYSSSEN, Andreas. Seduzidos pela memória. Arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplanos, 2000.

NIETZSCHE, F. Segunda consideração intempestiva: Da utilidade e desvantagem da história para a vida. Rio de Janeiro: Relume Damará, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. Os Nomes da História. Um ensaio poético do saber. São Paulo: EDUC/Pontes, 1994.

SACCO, Joe. Área de Segurança: Gorazde. A Guerra na Bósnia Oriental 1992-1995. São Paulo: Conrad Editora, 2003.

— Uma História de Sarajevo. São Paulo: Conrad Editora, 2005.

SARLO, Beatriz. Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2007.

SCOTT, Joan. Experiência IN Da Silva, Alcione; LAGO, Mara; RAMOS, Tânia (orgs.). Falas de Gênero. Florianópolis: Editora Mulheres, 1999.

RODRIGO ALMEIDA é atualmente doutorando em Comunicação / Estéticas e Culturas da Imagem e do Som na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), curador e supervisor técnico do Janela Internacional de Cinema do Recife e diretor do curta-metragem 'Casa Forte', exibido em vários festivais nacionais e internacionais. Além de escrever ensaios e artigos sobre cinema para revistas acadêmicas e catálogos de mostras, é autor do e-book *Rasgos Culturais: Consumo Cinéfilo e o Prazer da Raridade* e organizador da coletânea de artigos 'Cinema e Memória'.

e-mail: [allmeidaf@gmail.com](mailto:allmeidaf@gmail.com)