

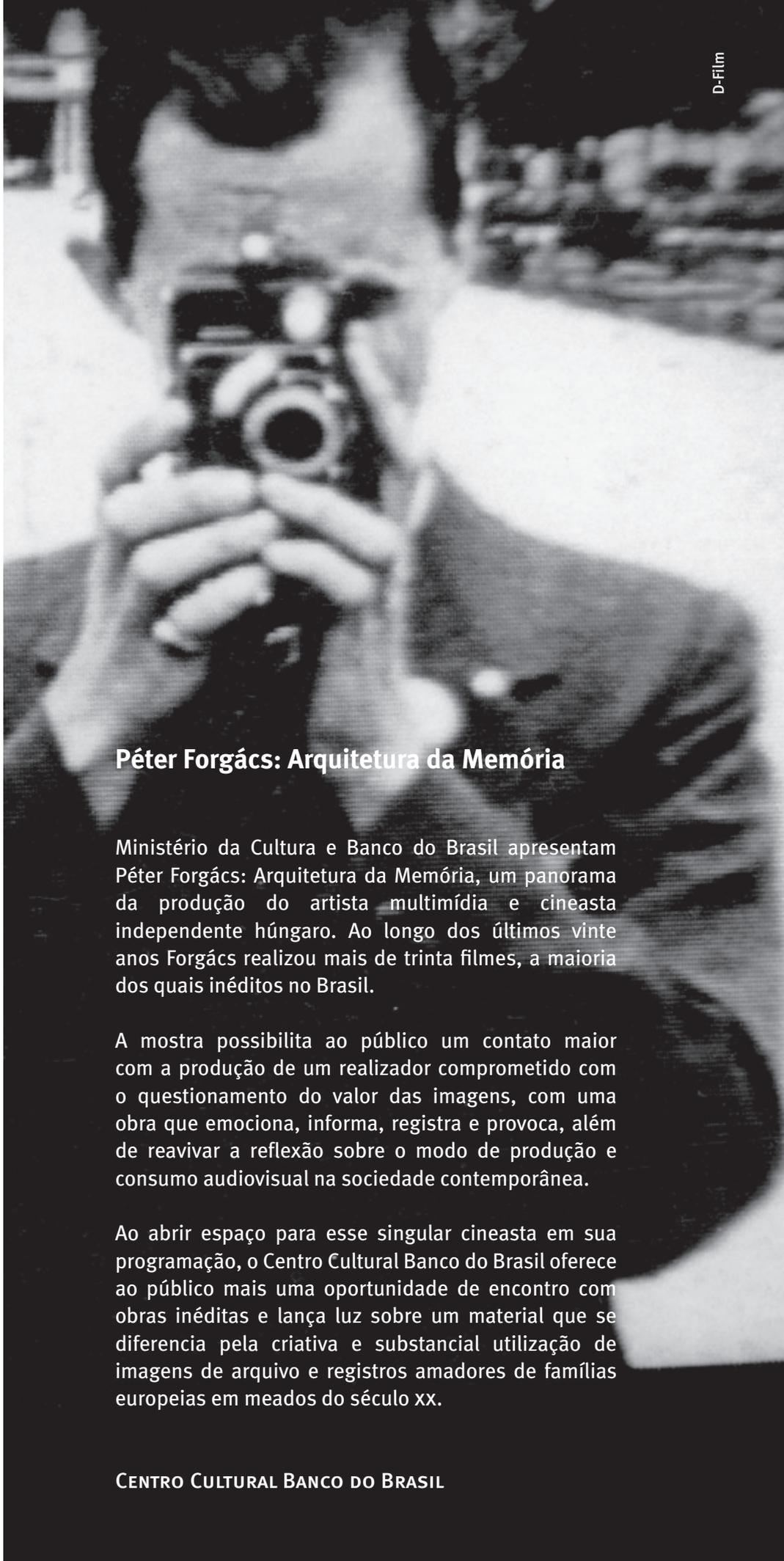
Ministério da Cultura e Banco do Brasil apresentam e patrocinam

# Péter Forgács

ARQUITETURA DA  
MEMÓRIA

Patrícia Rebello e Rafael Sampaio (org.)

Centro Cultural Banco do Brasil



### **Péter Forgács: Arquitetura da Memória**

Ministério da Cultura e Banco do Brasil apresentam Péter Forgács: Arquitetura da Memória, um panorama da produção do artista multimídia e cineasta independente húngaro. Ao longo dos últimos vinte anos Forgács realizou mais de trinta filmes, a maioria dos quais inéditos no Brasil.

A mostra possibilita ao público um contato maior com a produção de um realizador comprometido com o questionamento do valor das imagens, com uma obra que emociona, informa, registra e provoca, além de reavivar a reflexão sobre o modo de produção e consumo audiovisual na sociedade contemporânea.

Ao abrir espaço para esse singular cineasta em sua programação, o Centro Cultural Banco do Brasil oferece ao público mais uma oportunidade de encontro com obras inéditas e lança luz sobre um material que se diferencia pela criativa e substancial utilização de imagens de arquivo e registros amadores de famílias europeias em meados do século xx.

**CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL**



D-Film

## Fazer ver ou tornar visível? A arquitetura da memória em Péter Forgács

É possível que muito em breve o texto das familiares placas instaladas em elevadores, terminais eletrônicos, lojas, restaurantes e trens, tenha que ser modificado. No lugar do habitual “Sorria, você está sendo filmado!”, será possível ler “Sorria! Você pode acabar em um filme de arquivo!”. Seria apenas uma boa piada, se não nos levasse a refletir sobre o número de imagens geradas, capturadas, compartilhadas, apropriadas e modificadas diariamente. Em plena era digital, a enxurrada de informação que atravessa o nosso cotidiano é, a um só tempo, produto e refém do suporte virtual. Frente à total impossibilidade de controlar o fluxo da reprodução da imagem, as formas e sentidos que lhes possam ser atribuídos, parece que nos resta apenas uma saída: permanecer em cena, permanecer na interpretação do personagem que habitamos (e que nos habita). Sabemos que os limites entre as esferas do público e do privado começaram a esvanecer já em meados do século XVII, e que, desde então, a interpenetração dos dois campos se constituiu como produção de uma nova subjetividade. O privilégio (ou maldição, dependendo do ponto de vista) de nossa época está na velocidade em que estas imagens circulam e se multiplicam, e na nossa própria consciência da potência desse mecanismo, aparentemente incontrolável.

O que pensar, então, quando nos deparamos com imagens de um tempo em que elas ainda eram passíveis de ser pensadas como um relicário, como depósito de reminiscências? Como olhar para imagens que foram realizadas a partir de um princípio de memória, mas cujas próprias memórias foram consumidas pelos acontecimentos da história? Imagens de memórias tornadas imagens desmemoriadas, mas jamais imagens sem memória. Qual o princípio de resistência que se esconde por trás dos gestos, das situações e das cenas congeladas em antigas fotografias e velhos filmes? Qual sentido de resistência pode-se apreender da decisão de registrar imagens, de capturar a parte de mundo que acontece na frente da câmera? Surpreendemo-nos descobrindo nos limites entre *fazer ver e tornar visível* o pano de fundo de todas as imagens, e o único cenário a partir do qual um acontecimento, um rosto ou um movimento se permite ler. Desse encontro dialético, dessa percepção da imagem como uma montagem de singularidades efêmeras e inusitadas, nasce uma forma de arquitetura que revela a memória como uma constelação de fragmentos à nossa espera.

O cinema de Péter Forgács se inscreve precisamente na fresta aberta por esse encontro complexo de diferentes

tempos e diferentes propriedades da imagem. A própria trajetória do diretor, o deslocamento entre os campos da televisão, do cinema e da arte contemporânea, o diálogo com suportes alternativos testemunham a vitalidade de uma forma de expressão audiovisual que se torna cada vez mais recorrente entre nós: o uso (e a manipulação) de imagens de arquivo. No Brasil, seus filmes são conhecidos pelas participações do artista no festival internacional de documentários *É Tudo Verdade*. Em 2006, Forgács esteve por aqui como participante da conferência internacional de documentários promovida pelo festival, e que naquele ano tinha como tema a subjetividade no documentário. Foi também o momento em que estudos e investigações sobre esse tipo de cinema ganharam um impulso que parece ainda estar longe de se esgotar.

O campo discursivo por onde circulam os documentários e filmes de ficção de Péter Forgács é um dos mais prolíficos e sintomáticos da produção atual. A principal preocupação desta forma de cinema é a construção do pensamento como obra. Em uma aproximação foucaultiana, poderíamos dizer que se trata de uma narrativa que busca compreender afetos e processos produzidos na rede de conexões entre elementos, objetos e situações que modulam e modelam uma sociedade. São filmes que escolhem se orientar pela produção de questionamentos, em detrimento da formulação de respostas; e que optam por sublinhar a complexidade do conhecimento sobre o mundo através de uma ênfase nas dimensões subjetivas e afetivas.

Bill Nichols, teórico e pesquisador do documentário, responsável pela criação de uma eficiente metodologia de compreensão deste tipo de cinema (os “modos de representação”), observa que os filmes de Péter Forgács – construídos a partir da reorganização de material de arquivo – não têm como objetivo polemizar, explicar ou julgar. Ao contrário: eles procuram evocar um sentido para experiências passadas, de forma a retomá-las como um eco do seu futuro – as grandes tragédias que abalaram a primeira metade do século passado. Paralelo à produção fílmica, o diretor também investe na criação de instalações em espaços de galerias e museus. Os processos reflexivos tanto do cinema quanto das artes plásticas são mecanismos visivelmente retroalimentáveis em seu trabalho.

O estilo narrativo de Péter Forgács é amplamente alimentado pela maneira como o diretor joga com as imagens nas diferentes manifestações artísticas. Artista multimídia e cineasta independente, durante as décadas de 1970 e 1980 ele esteve ligado a grupos e diretores de cinema *underground* em Budapeste, na Hungria, que se reuniam em torno do célebre Bela Balazs Studio. Foi a partir de 1982

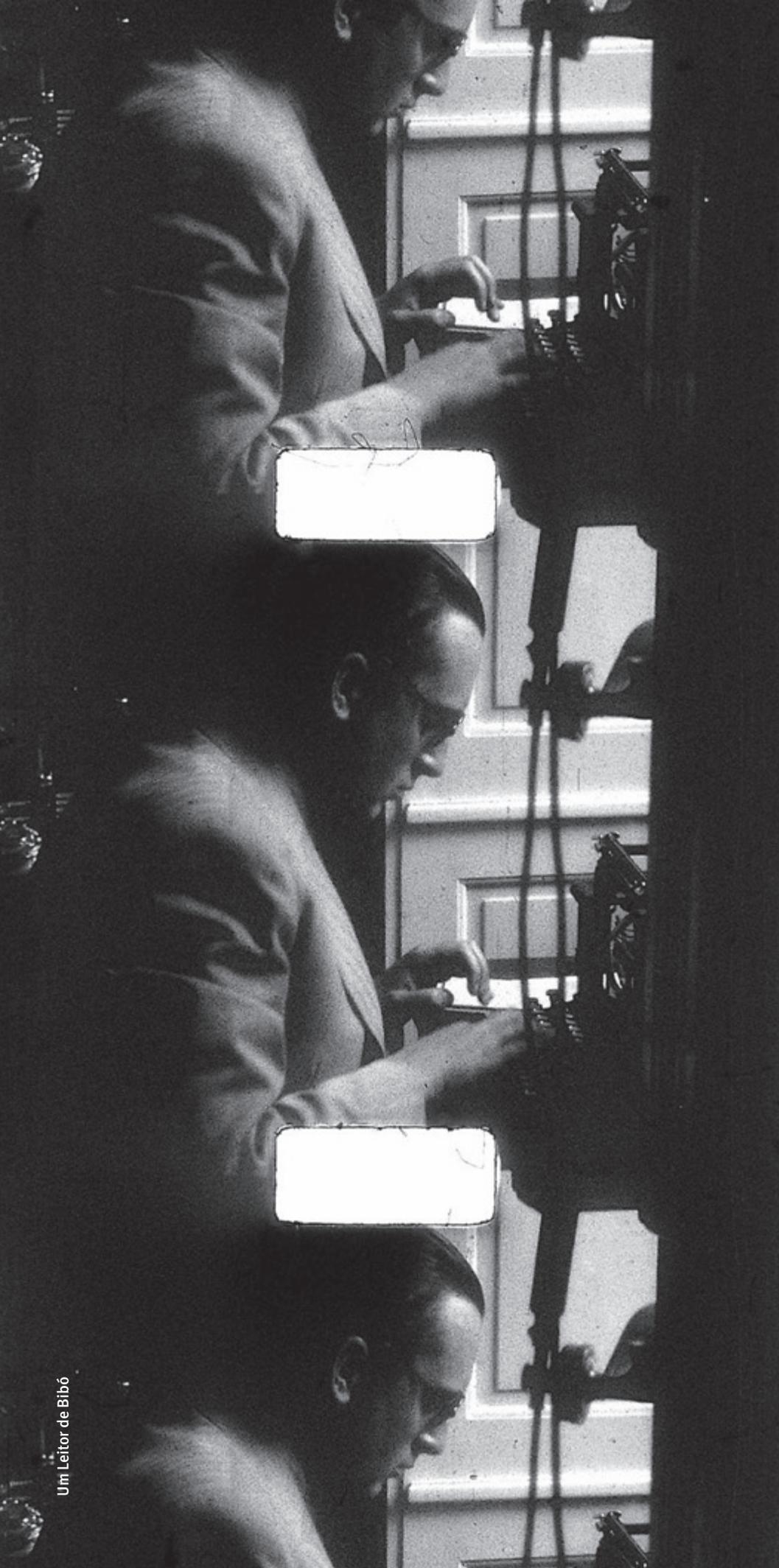
que ele começou a colecionar os *found footages* (fragmentos, tiras, pedaços, rolos de filmes amadores e caseiros, em sua maioria anônimos), que se tornariam a base de seu trabalho. Utilizava, para isso, uma metodologia peculiar: anúncios de jornal. Além do material de arquivo, quase uma marca registrada de sua obra (já que muito pouco é filmado pelo próprio Forgács), seu estilo se distingue por procedimentos típicos de processos reflexivos: narração em, linguagem poética, cartelas, fusão de cenas, paradas na imagem, repetições, trilha sonora minimalista, cortes rápidos alternados à diminuição da velocidade das cenas, coloração dos pedaços de filme em tons sépia e azul, entre outros.

O trabalho de Péter Forgács é excepcionalmente representativo do cruzamento de campos e do atravessamento de mídias que se instituem no âmbito das artes e do audiovisual contemporâneos, sendo, portanto, fundamental para a formação de público e instrumentalização de jovens estudantes, cinéfilos, realizadores, jornalistas. Seu deslizamento pelas diferentes áreas serve como ponte entre diferentes mídias e narrativas; sua presença sempre em deslocamento oxigena e revitaliza as diferentes zonas de saber. Ao lado de nomes como Agnès Varda, Harum Farocki, Jonas Mekas, Chantal Akerman, Alexander Kluge e Jean-Luc Godard, Forgács é um realizador que se concentra na exploração da natureza da imagem, na forma como é enunciada, percebida e, ainda mais importante, forjada.

Cada vez mais nos damos conta de que habitamos um mundo que se dá a conhecer, experimentar e viver a partir das imagens colocadas em circulação. Assim, ficções e documentários que estabelecem seu discurso a partir de confrontos e questionamentos do estatuto da imagem operam como um tipo de “educação informal” de cidadania pós-moderna. Aprender a desconfiar da imagem, aprender a olhar uma imagem: talvez esse seja o maior legado que os profissionais do audiovisual podem deixar para as gerações, as de hoje e as que ainda estão por vir. A sistemática do metacommentário, o cruzamento com o campo das artes plásticas, a imbricação com a tecnologia da TV e do vídeo, o deslizamento das imagens do cubo branco das galerias para a caixa preta da televisão e, de lá, para as telas digitais dos monitores de computador e telefones celular. Nada disso é exatamente novo. Mas, tudo isso, o acúmulo de todas essas sensações, é altamente sintomático de uma maneira de experimentar o mundo.

Então, sorria: talvez você não tenha percebido, mas **você já é uma imagem de arquivo!**

**PATRICIA REBELLO – CURADORA**



## Péter Forgács e Bill Nichols em diálogo

---

- 12 A Memória da Perda**  
A Saga de Vida Familiar e Inferno Social de Péter Forgács  
PÉTER FORGÁCS E BILL NICHOLS

## Artigos

---

- 34 Tornando estranho o familiar:  
*El Perro Negro* e a Guerra Civil Espanhola**  
ROBERT A. ROSENSTONE
- 39 O “Labirinto”: Uma Estratégia de Experimentação  
Sensível, um Cineasta dos Anônimos**  
KRISTIAN FEIGELSON
- 54 Discursos Históricos do Inimaginável:  
*O Turbilhão* de Péter Forgács**  
MICHAEL RENOV
- 66 Como fazer da história algo perceptível  
*A Família Bartos* e a série da *Hungria Particular***  
ROGER ODIN
- 87 Imagens congeladas, imagens vivas:  
uma história da Segunda Guerra**  
ANDRÉA FRANÇA
- 93 O Amador e o Alquimista**  
Notas sobre o cinema de Péter Forgács  
a partir de *O Turbilhão – uma Crônica Familiar*  
BEATRIZ RODOVALHO
- 102 Ruínas da intimidade:  
os “objetos encontrados” por Péter Forgács**  
CONSUELO LINS E THAIS BLANK
- 110 Camadas ocultas**  
EDUARDO ESCOREL

## Obra

---

- 115 Filmografia, Instalações e *Performances*,  
e Exposições**

## Filmes na mostra

---

- 123 Filmes programados na mostra**



Imagem cedida por Péter Forgács

# Péter Forgács e Bill Nichols

em diálogo

“Eu realmente adoro esses filmes velhos e riscados; isso apenas já é um forte motivo em si. É difícil colocar em palavras, mas se você me permite, essas são as regras do meu jogo de costurar retalhos.”

PÉTER FORGÁCS

## A Memória da Perda

### A Saga de Vida Familiar e Inferno Social de Péter Forgács

PÉTER FORGÁCS E BILL NICHOLS<sup>1</sup>

Não é exatamente a presença de uma coisa, mas a ausência dela, que se torna a causa e o impulso do impulso criativo.  
ALEXANDRE ARCHIPENKO<sup>2</sup>

Um filme sobre o passado pode ser um filme para o futuro.  
ERWIN LEISER, DIRETOR DE *MEIN KAMPF*<sup>3</sup>

O que segue é resultado de uma série de trocas conduzidas à distância, principalmente por e-mail. Eu queria abordar um conjunto de tópicos que giravam em torno do que me parecia um aspecto nodal da obra de Péter Forgács. Esses assuntos diziam respeito à representação de acontecimentos históricos e as formas específicas através das quais Forgács colocava lado a lado as convenções das narrativas históricas (ficção) e do documentário tradicional (não-ficção). Da mesma maneira como os primeiros documentários dos anos 1920, quando a prática de fazer filmes a partir dos costumes do cotidiano ainda não era ordinariamente chamada de documentário, Forgács recorre à vanguarda, à tradição modernista, como fonte de muitas de suas inspirações. Pode um trabalho que “guarda a estética na manga” nos colocar cara-a-cara com a realidade que aparenta se estender para além do alcance da invenção estética? O trabalho de Forgács, para mim, é uma demonstração ressonante daquilo que deve parecer uma afirmativa positiva.

Através da música estranhamente vigorosa de Tibor Szemző, comentários lacônicos, *zooms* e *pans*<sup>4</sup>, coloração do filme, velocidade lenta, parada da imagem e oratório (utilizado para articular os detalhes das leis que limitavam a participação na vida pública através da “denominação israelita”), todos em evidência no filme *O Turbilhão – uma Crônica Familiar*, por exemplo, Forgács transforma

1 Bill Nichols é professor do Departamento de Cinema da Universidade Estadual de São Francisco. É autor, entre outros, de *Representing Reality* (Ed. University of Minnesota Press, 2011) e *Introdução ao Documentário* (Ed. Papyrus, 2005).

2 Alexander Porfirovich Archipenko (1887-1964) foi um artista plástico de vanguarda ucraniano (n.t.).

3 *Mein Kampf* (*Minha Luta*), documentário que contém imagens dos arquivos secretos da elite nazista escondidas pelo próprio Goebels, por serem consideradas extremamente fortes. No Brasil, foi distribuído pela Classic Line (n.t.).

4 Movimento (de câmera) panorâmico (n.t.).

imagens recuperadas em um vívido olhar sobre um mundo perdido. Os gestos espontâneos, as cenas improvisadas e as situações concretas que nós observamos não foram criadas como indicadores de forças históricas externas, mas como lembranças animadas de história pessoal. Mas os atores sociais nestes filmes de família, que gesticulam uns aos outros, agora estimulam mais a nossa resposta do que a daqueles para quem originalmente se endereçavam. Forgács, no duplo papel de arqueólogo e antropólogo de resgate, conduz uma sessão na qual essas figuras fazem as vezes de meios através dos quais nós podemos de novo ver e escutar a voz de tempos passados.

## CORRESPONDÊNCIA COM PÉTER

**BILL NICHOLS:** O mundo para o qual você nos transporta em tantos de seus filmes é o mundo da vida das classes alta e média judaica na Hungria e em outras partes da Europa [eram essas as classes que podiam arcar com os custos de fazer filmes de família] durante a ascensão do Nazismo e os prenúncios do Holocausto por vir. Cada um dos quadros possui uma aura de artefato raro. Zoltán Bartos, por exemplo, concentrou sua vida em um período que vai dos anos 1920 até a metade dos anos 1950, num total de nove horas de filme. Você concentrou isso em *A Família Bartos*, um filme de sessenta minutos. O que fica para trás? O quanto você se torna mais um membro dessa família do que nós? É importante o fato de que grande parte do seu arquivo venha de famílias não-judaicas e judaicas?

**PÉTER FORGÁCS:** É sempre intrigante imaginar como outra pessoa criaria um sentido cinemático completamente diferente a partir do mesmo material e, por sorte, a coleção Bartos estava nas mãos de dois realizadores de cinema, Gábor Bódy e Péter Timár<sup>5</sup>, antes da minha aquisição. A visão inspiradora de ambos em *Private History* (1978) enfatizava o aspecto burlesco da vida dos Bartos, e expandia as fronteiras da colagem de filmes com material de arquivo. A profunda entrevista com o remanescente da antiga geração, Klári, a viúva de Ödön Bartos, iluminou as dinâmicas da família e os aspectos “mexeriqueiros” de suas vidas. Quando fiz essa primeira viagem, graças ao filme de Bódy e Timár, isso fez de mim um participante-observador

5 Gábor Bódy (1946-1985), diretor, roteirista e teórico, é uma das figuras mais importantes do cinema húngaro; foi consagrado pelo desenvolvimento da linguagem cinematográfica pioneira no cinema experimental da Hungria. Péter Timár (1950) é diretor e roteirista, e participou do Festival Internacional de Berlim.

daquele time de antropólogos, e me colocou em contato direto com a família Bartos.

O momento em que os filmes de família, em si, caíram em minhas mãos, se transformou em uma experiência catártica, à medida em que eu ia olhando as pequenas e saltitantes imagens em meu minúsculo escritório. A Hungria fundiu minha mente. O primeiro sentimento foi uma espécie de presença de um *daemon*<sup>6</sup> – meu *daemon*, o *daemon* de Sócrates: eu sei que é isso o que eu vou fazer daqui pra frente. É como o escritor Gabriel Garcia Márquez descreve a escrita de *Cem Anos de Solidão*. Ele disse que, antes mesmo de escrever uma única página, já tinha vislumbrado todo o corpo da obra enquanto dirigia por um longo vale na América do Sul. O segundo toque emocional e magnético dessa pequena sessão privada foi um misterioso, e quase telepático, sentimento de ser um delegado. Todos eles – as pessoas que apareciam na imagem cinematográfica – estão mortos, e eu estou vivo, distinguindo aqui, no meu próprio tempo, o passado deles como uma presença. Mas, o passado deles, ao mesmo tempo, é aparentemente presente.

**NICHOLS:** Sua obra não foca exclusivamente na vida antes do Holocausto. Em filmes como *O Beijo de Kádár* você realça que uma forma pornográfica de opressão perdurou para muitos habitantes do leste europeu muito tempo depois dos Aliados obterem vitória sobre os poderes do Eixo.

**FORGÁCS:** Uma vez em cinco, nos meus vinte filmes, os protagonistas e temas são uma família ou uma história judaica. Consequentemente, é mais verdadeiro falar de famílias *cristãs e judaicas*. A classe média cristã-húngara e judaica-húngara sofreram com o Comunismo. Como você sabe, os sofrimentos dos dois grupos sociais são radicalmente diferentes, durante e após a Segunda Guerra Mundial<sup>7</sup>.

---

6 O filósofo grego Sócrates ouvia frequentemente uma voz que lhe transmitia mensagens e ensinamentos. Os discípulos de Sócrates, Platão e Xenofonte, denominaram esse “ser” de *daemon*, um gênio ou uma inteligência invisível que teria a função de mediar as relações do homem perante o divino. (N.T.)

7 Segundo o professor de História e Política André Sena, “o fenômeno da ocupação nazista está diretamente inserido no contexto das ideologias políticas de cunho autoritário e conservador que aparecem com a crise liberal do final da Primeira Guerra. Esse processo foi integralmente encabeçado pelas direitas europeias que surgem a partir das revoluções liberais de 1830 e 1848 na Europa (muitos desses grupos, refratários ao próprio liberalismo), direitas de característica aristocrática, e/ou militar. Esse pensamento da direita autoritária europeia deita raízes em elites conservadoras profundamente ligadas ao cristianismo, sobretudo ao cristianismo católico, mas também ao protestante, como no caso da Igreja confessional alemã. Adolf Hitler era, antes de tudo, produto dessa civilização cristã, que na sua vertente reacionária pressionou cristãos progressistas e liberais, mas jamais pressionou ou viu a cristandade como um inimigo a ser exterminado, o que não ocorre com a civilização Yiddish (judeus da Europa ocidental e oriental), essa sim vista como “o outro”, como “o de fora” e que, portanto, poderia ser passível de uma perseguição muito mais profunda que atravessasse o

Dois terços dos judeus-húngaros foram gaseificados, torturados e saqueados em 1944 e 1945. Os sobreviventes tiveram que viver sob opressão comunista; os abastados tiveram que sustentar o estilo soviético de nacionalização – eles perderam aquilo que restou de suas fortunas. O saque e a opressão das classes alta e média cristã começaram em 1944, com a primeira bota soviética pisando em solo húngaro, e durou praticamente até a queda do Muro de Berlim.

**NICHOLS:** Eu experimento seus filmes como um presente, um ato inesperado de generosidade ou amor, que estabelece uma relação que vai além da obrigação ou do dever. Talvez seja menos uma forma de produzir diretamente um testemunho do que de revelar discretamente os amores e as vidas dos outros. Você não relata atrocidades ou encena acusações tanto quanto traz de volta à vida alguma coisa muito preciosa e quase perdida no tempo. Mas os filmes são também, inevitavelmente, um gesto de rancor. O ódio flui em direção àquelas figuras e forças que puseram fim a um modo inteiro de vida e à sua complexa estrutura. Você destaca assassinos como o comissário do Reich para os Países Baixos, Arthur Seyss-Inquart, cujos próprios filmes de família (de sua esposa e filhos, sua propriedade e seus cavalos, suas quadras de tênis e os jogos com Himmler, recolhidos do *Royal Dutch Film Archive*) você incorpora a *O Turbilhão*. Você relata as abomináveis leis de exclusão promulgadas por Seyss-Inquart nos Países Baixos – em comentários em *off*, legendas e, algumas vezes, na forma de oratórios cantados –, leis que retiravam de judeus como os Peerebooms os direitos de cidadania, a mesma cidadania da qual seus próprios filmes caseiros são um testemunho exuberante<sup>8</sup>.

E sobre essas leis? Como você escolheu incluí-las no filme? Elas têm um ar estranhamente racional, no sentido altamente burocrático de tentar especificar todas as possibilidades e oferecer a esperança da exceção – que outros serão afetados, mas “eu” permanecerei isento por conta de minha profissão, meus serviços prestados na Guerra, minhas medalhas...

---

ideológico, o político, o jurídico, mas também o físico. Sob o comunismo na Europa do Leste, posterior à Guerra, a situação se inverte, pois o comunismo de Estado, cada vez mais inflexionado pelo stalinismo, tinha com clareza em sua cultura política a associação entre o elemento cristão e o fascismo que combatera durante a Guerra.

No caso dos judeus, há um antissemitismo de origem soviética crescente, mas recente, se comparado ao antissemitismo cristão milenar. E as populações judaicas, já profundamente urbanizadas na primeira metade do século xx, fazem, em alguma medida, parte da intelligentsia de esquerda com a qual o comunismo simpatizava. Neste sentido, a repressão comunista à comunidade judaica nem se compara à nazista.” (N.T.)

8 Arthur Seyss-Inquart foi julgado em Nuremberg e executado como criminoso de guerra na conclusão da Guerra.

**FORGÁCS:** Acho que *O Turbilhão* nunca poderia ter nascido sem *Queda Livre* (1996). Você menciona o aspecto paradoxal das leis judaicas; elas são ainda mais tenebrosas em *Queda Livre*, na medida em que a vida da família Petö segue aparentemente imperturbável enquanto seus direitos sociais e humanos vão sendo gradualmente estrangulados. A complexa história da assimilação, e o papel econômico dos estratos altos e ricos dos judeus-húngaros, demandavam diferenciação e seleção através dessa legislação hipócrita. Isso aconteceu em quatro etapas entre 1938 e 1944. Quando Eichmann avançou para a etapa húngara, se transformou em uma questão não de diferenciação, apenas de solução final.

A resistência da sociedade holandesa demandou um *script* psicológico nazista diferente para essa etapa: a introdução gradual de leis judaicas [1940-1943] e a separação, os saques e o extermínio totalmente camuflados dos judeus holandeses. Esse *script* era a obra-prima de Seyss-Inquart. Esse abuso irracional da lei introduziu um novo terror no contexto da Guerra. O maior desafio em ambos os filmes, para mim, foi como representar, como tingir a experiência interior de uma família húngara ou holandesa durante esse período.

**NICHOLS:** Sua busca pela experiência interior parece, em parte, girar em torno da seleção e da montagem discreta de imagens específicas. Há poucas imagens icônicas, inesquecíveis, maiores que a própria vida, que são tão predominantes nas histórias de classes abastadas e no fotojornalismo. No lugar disso, você escolhe imagens dos farrapos da vida cotidiana. Você escolhe planos que, em um primeiro olhar, parecem ser descartes, mas que reverberam nuances.

Encontramos cenas em *O Turbilhão*, por exemplo, que são como ruínas ou fragmentos, a partir dos quais você constrói novos significados e advertências. Nós vemos o registro que o próprio Peereboom faz da casa, em Vissingen, e de Annie, sua esposa, mas a filmagem, agora, aparece em uma história de uma ordem diferente.

**FORGÁCS:** A filmagem cabe em tantas categorias que isso pede uma explicação dinâmica. Primeiro de tudo, é um minifilme feito pelo orgulhoso Max: os pais adotivos de sua esposa estão construindo (financiando) uma enorme casa só para eles dois, Max e Annie! (Annie foi adotada como uma menina pobre de dez ou onze anos pelo casal Boumann porque eles não tinham filhos) Então, é o sonho dos sonhos para Max e Annie.

Segundo, é uma fantástica ocasião para Max filmar a construção de uma casa civil holandesa – o lugar, o construtor, a visita da família e o processo de trabalho. Terceiro, esse é também o registro dos pequenos momentos de relacionamento: a sogra coloca um tijolo, movimentos



**O TURBILHÃO** “Você destaca assassinos como o comissário do Reich para os Países Baixos, Arthur Seyss-Inquart, cujos próprios filmes de família (de sua esposa e filhos, sua propriedade e seus cavalos, suas quadras de tênis e os jogos com Himmler, recolhidos do *Royal Dutch Film Archive*).” B.N.



**O TURBILHÃO** “O plano casamento-casa-crianças, como uma moldura, compõe a felicidade deles. Para nós hoje, agora e neste instante, por conta de nosso conhecimento histórico, surge uma perspectiva dramática inesquecível e imperdoável: a sombra invisível sobre os seus momentos felizes.” P.F.

inteligentes, o aperto de mão (enquanto isso, o construtor empurra Annie no segundo plano), o charuto sendo oferecido ao contramestre... Tudo isso brilha aos meus olhos como a estrutura dinâmica, psicológica e com diversas camadas de uma arte estruturada sobre o tempo. E no amplo campo de possibilidades de se contar uma história, funciona como a construção de um ninho; prepara o espaço para as expectativas da família; acontece antes do nascimento da filhinha deles, Flora.

O plano casamento-casa-crianças, como uma moldura, compõe a felicidade deles. Para nós hoje, agora e neste instante, por conta de nosso conhecimento histórico, surge uma perspectiva dramática inesquecível e imperdoável: a sombra invisível sobre os seus momentos felizes. O momento feliz apela, em nossas mentes, para outras construções, como uma profunda corrente subterrânea de expectativas inconscientes: a morte torturante em uma câmara de gás, uma corrente subterrânea escondida, nesse pedaço do filme, para suas futuras vítimas. E, por essa razão, ela nunca é concretizada, nem se torna visível em meus filmes.

Isso não é querer falar das cenas como fontes de fatos, mas pode explicar a estrutura de um redemoinho espiralado: em quais sequências, em quais episódios, pode-se perceber a torsão da espiral? Quando se começa a ficar apreensivo e temer pelo fim deles?

**NICHOLS:** Seus filmes giram em torno da clássica figura retórica da catacrese: eles arrancam significados de filmes de família, de momentos da vida cotidiana que contestam a noção de história como um teatro nacional, ou como um grande palco sobre o qual apenas os grandes e poderosos caminham.

**FORGÁCS:** As memórias dos membros da família Bartos são parte de uma memória coletiva húngara. A vida deles serve como modelo para o microcosmo da vida em um século vivida em uma casca de noz. A história é dinâmica e trágica: a queda dos Habsburgo, as revoluções e contra-revoluções, revanches e revisionismos. A Hungria como aliada nazista e, mais tarde, vítima de uma *Totalen Krieg*, a ocupação de libertação soviética, e a Revolução de 1956. Depois de trinta e três anos de “Comunismo Rosa”, o Muro de Berlim caiu. O século xx aconteceu entre 1918 e 1989. A longa *cortina da história pública* fornece o pano de fundo para a saga da família Bartos.

**NICHOLS:** Um tipo paradoxal de discurso parece se instalar em muitos dos filmes em que, aquilo que permaneceu sem nome e esquecido, se transforma no ponto crucial de um ato de recordação histórica. Você ressuscita aquilo que descansa no limite da perda total, e lhe insufla

um alerta de consciência histórica que, em si, é maior que uma perspectiva didática. Seus filmes não são uma representação documental de cultura nacional, ou de judeus nativos ou da vida cristã no sentido estrito (eles contêm fatos; eles confundem hipóteses). Eles não são uma metáfora para a perda simbólica (as vidas que vemos continuam ancoradas em suas próprias especificidades). Eles não são a desconstrução de tipos e estereótipos que outros já nos deram sobre o período, sobre a guerra monumental, o horrível genocídio e suas numerosas vítimas (isso você deixa para os outros). Eles preservam ambos – e o fazem com qualidade, sejam do período ou sobre o período, de maneira similar à compilação de material de arquivo feita por Esther Shub em trabalhos como *A Queda da Dinastia Romanov* (1927).

**FORGÁCS:** Eu realmente adoro esses filmes velhos e riscados; isso apenas já é um forte motivo em si. É difícil colocar em palavras, mas se você me permite, essas são as regras do meu jogo de costurar retalhos (*patchwork*). Primeiro, nenhuma tautologia de significados, e nenhum uso de fatos como ilustração. Segundo, encontrar a magia inconsciente desses rolos de filme de família, a magia da recontextualização, camada após camada, para sentir a intensidade gráfica de cada quadro. Terceiro, quero fazer filmes para meus amigos, o grupo de referência: “Olhe o que encontrei para você”, enquanto eu descasco o material de base até suas raízes. Quarto, não explicar ou educar, mas envolver, absorver o espectador o tanto quanto possível. Quinto, se endereçar à parte mais inconsciente, sensível, inexprimível, tangível, mas, na maioria das vezes, silenciosa do espectador. Sexto, deixar a música orquestrar e comandar a história emocional. Sétimo, precisei aprender a escutar minha própria frágil voz interior, o guia da criação – se eu puder afugentar, ou reduzir, o ruído no canal.

Em geral, a linguagem dos filmes do século xx se tornou muito variada e sensitiva, mas o documentário didático está a uma certa distância da altura destas conquistas. Isso acontece, na maioria das vezes, por conta da onda de educação e entretenimento, projetada para expectativas infantis. O panorama geral dos documentários é muito ruim, como sempre foi. É claro que os membros de comissão e os programadores estão nas garras da mídia. Com poucas exceções, eu não tenho paciência para documentários. Eu prefiro Kienholz, Duchamp<sup>9</sup>, alquimia e psico-arqueologia.

**NICHOLS:** Você reorganiza aspectos de um repertório de imagens que talvez pudesse representar uma vida judaica e uma cultura húngara, tivessem elas sobrevivido.

9 Edward Kienholz e Marcel Duchamp.

Essa vida e essa cultura representam a estrutura de uma ausência que hoje fala através de você, talvez mais como um clarividente do que como um documentarista. Se os filmes de família, por um lado, adotam uma postura do tipo “Eu falo de nós para nós mesmos”, você proporciona uma cobertura simultânea como “Eu falo sobre eles para vocês”. Nós nos sentimos como espectadores – aguda e eroticamente, por exemplo, quando György filma sua noiva, Eva, tomando banho e despindo-se no quarto, os olhos voltados em direção à câmera e ao homem, seu amante, por trás dela – ao mesmo tempo que participantes de seu próprio esforço para (re)enquadrar os momentos preciosos de fantasia dentro do contexto histórico que irá engoli-los.

**FORGÁCS:** Uma pequena meditação sobre a privacidade, a intimidade: a chave para esse gênero é o paradoxo de um cavalheiro olhando para o proibido, o tabu, mesmo que seja um acontecimento sem importância, mesmo no contexto de um filme de família, apenas um sorriso. Eu busco um procedimento para transferir para um nível metafísico a banalidade da existência.

A nós é permitido ver, olhar por entre as pernas, visitar o filme diário dos paradoxos internos (*anima e animus*<sup>10</sup>). Observamos o lar de um habitante local, na medida em que o realizador é a um só tempo testemunha e antropólogo ingênuo de sua vida. Não se esqueça que estamos no reino da banalidade. A banalidade de uma seleção dos acontecimentos da vida brilha na fronteira entre o público e o privado.

Nossa ilimitada mídia contemporânea transmite e estimula o apetite pela intimidade das celebridades e por heróis criados por ela, mas isso é relativamente novo. Quero dizer, o serviço de voyeurismo sem limite da TV. Os segredos de cama visíveis de mamãe e papai são raros nos filmes de família. Na maioria das vezes, apenas se vêem os primeiros passos do bebê, mas estes podem ser tão íntimos quanto as histórias de segredos de cabeceira – o significado de intimidade é um tanto quanto relativo.

O “fantasma do charuto na Sala Oval de Clinton”<sup>11</sup> quebra os limites históricos; ele é compatível com o amplo exibicionismo das *performances* públicas que estão a serviço do apetite incomensurável do consumidor por aquilo que

10 Anima e animus representam, na psicologia jungiana, aspectos inconscientes de um indivíduo. O inconsciente do homem encontra expressão como personalidade interior feminina: a anima. No inconsciente da mulher, esse aspecto é expresso como uma personalidade interna masculina: o animus. (N.T.)

11 Esse é o termo utilizado por Péter Forgács para se referir à relação entre o ex-presidente americano Bill Clinton e a estagiária Monica Lewinsky.

está por trás da cortina. As regras da privacidade *versus* publicidade mudaram radicalmente apenas nos últimos vinte e cinco anos do século xx. Antes desse período, eram a religião, leis, senso comum... uma vida regrada e ritmada. Por exemplo, compare o comprimento das minissaias dos anos 1960 com o comprimento das saias das bisavós dessas grandes mulheres... O filme de família representa um mundo diferente.

Esses filmes de família recontextualizados – como os do Sr. Petö – não foram planejados para o olhar público. Ao falar sobre uma “Hungria Particular”, estou abrindo estas cápsulas aos olhos do público. É como acender um cigarro no escuro: você vê as mãos e o rosto do fumante por alguns segundos; se transforma em uma visão que nós fixamos, um segredo. O outro nível é a atitude voyeurística: ela revela a tortura e a exploração das vítimas. Outro aspecto da intimidade em relação a esses filmes de família é a técnica da colagem, como o clássico procedimento de recontextualizar. O nível metafísico do sentido pede liberdade para mexer, alterar, editar, combinar e reajustar o sentido original em relação ao novo contexto. Encontrar as imagens por trás da superfície. Todos os três aspectos são embaraçosos e fascinantes ao mesmo tempo. Como posso abrir o privado e o íntimo, as filmagens-não-feitas-para-o-olhar-público, para um contexto mais amplo? A psicanálise do filme diário percebe. Eu tenho que ser moderado para manter a distância correta.

**NICHOLS:** Seus filmes têm qualidades bastante distintas, notavelmente reconstruções evocativas de artefatos em uma chave irônica, modernista. Quais são os modelos a partir dos quais você trabalha? Autores modernistas como [Virginia] Woolf ou [James] Joyce são instrutivos para você de alguma maneira? De quais convenções você sistematicamente se afasta, e por que você faz isso?

**FORGÁCS:** O método de Joyce – um hábito que ele tinha vinte e quatro horas por dia – era colecionar palavras, coloquialismos e jogos de linguagem. A existência concreta de um verdadeiro Sr. Bloom no mercado de domingo que observamos em *O Turbilhão* estabelece uma ligação, para mim, com o Sr. Bloom joyceano<sup>12</sup>. A ficção jogando para a frente e para trás com a realidade marca *O Turbilhão* nesse ponto, para alguns leitores de Joyce. É um verdadeiro Bloom, transformado por um processo de alusão com o fictício: documentário como ficção, e ficção como documentário. *Terra Sem Pão* (*Las Hurdes* ou *Tierra Sin Pan*, 1932),

12 Forgács marca a breve aparição desse indivíduo com um pequeno título que dá seu nome, mas sem maiores informações de contexto.

de [Luís] Buñuel, prova o esforço do autor em criar um acontecimento – conhecido a ele – para o filme. É um fato, mas talvez não tivesse acontecido dessa maneira específica sem a intervenção do diretor. A realidade é criada para o filme: eles mataram uma cabra para representar o drama rural espanhol. A atualidade do homem fumando em *O Turbilhão* é uma metáfora para o ano de 1939, e o sacrifício da cabra em Buñuel é uma ficção que se transforma em uma realidade da Espanha. A recíproca também é verdadeira: os extraordinários filmes de Jay Rosenblatt, como *O Cheiro de Formigas Queimando* (*The Smell of Burning Ants*, 1994) ou *Restos Humanos* (*Human Remains*, 1998) vêm à mente: filmagens de arquivo e amadoras se tornam a ficção de uma realidade interna.

**NICHOLS:** Seus filmes não são histórias de fortes, nem histórias de fracos. Não vemos campos de concentração, chaminés enfumaçadas, guetos judaicos ou médicos nazistas de riso sarcástico. Os presságios para nós – anunciando sinais da destruição agourenta – são apenas um elemento a mais no mundo de coisas do cotidiano para os realizadores e sujeitos originais desses filmes. Ver Béla Liebmann, um fotógrafo notável, em *Queda Livre*, por exemplo, fazer caretas para a câmera, ao mesmo tempo em que executa um trabalho manual degradante para o Serviço de Trabalho Voluntário, uma unidade não-combatente na qual os judeus eram forçados a servir durante a guerra, remete a uma dor atroz. Vemos outros membros da unidade jocosamente fingindo bater em Béla Liebmann, ao mesmo tempo em que um dos títulos no filme nos informa que os nazistas atiraram em um de seus amigos, Bandi Kardos, quatro anos mais tarde.

**FORGÁCS:** Conheci o Béla Liebmann aos noventa e seis anos, em 1996; ele era a única fonte de informação sobrevivente da geração de Pető, e uma fonte muito rica no assunto.

Os acontecimentos inocentes se transformam em sinais trágicos para nós, agora, na medida em que estamos cientes do passado (nós possuímos conhecimento histórico). Os filmes de família oferecem vantagens para os historiadores. Temos um poder retrospectivo sobre o passado, ao mesmo tempo em que sentimos uma tensão e uma angústia impotentes em relação a nosso próprio futuro imprevisível. A briga de brincadeira se transforma posteriormente em algo mais do que uma realidade cruel para os membros da Força de Trabalho Judaica no *front* soviético. A brutalidade forjada em brincadeira prevê o sadismo por vir. O drama psicológico do “será” é um indício de inferno. Sorria, poderia ser pior...



**QUEDA LIVRE** “Uma pequena meditação sobre a privacidade, a intimidade: a chave para esse gênero é o paradoxo de um cavalheiro olhando para o proibido, o tabu, mesmo que seja um acontecimento sem importância, mesmo no contexto de um filme de família, apenas um sorriso. Eu busco um procedimento para transferir para um nível metafísico a banalidade da existência.” P.F.



**O TURBILHÃO** “Os extensos segundos do ritual de acender um cigarro, a fumaça e a placa 1939 na parte direita superior da estação de trem, juntos. Um momento em um ano dramático que um realizador típico de filmes de família não apreciaria, mas que um realizador da *nouvelle vague* apreciaria vinte anos depois.” P.F.

**NICHOLS:** Um dos aspectos mais notáveis do seu estilo a esse respeito é a textura e a densidade que você arranca de momentos relativamente menores. Especialmente notáveis são os planos de transição descartados, como o rápido plano do homem acendendo um cigarro em frente à estação de trem em Amsterdam em *O Turbilhão*. Nós nunca mais vemos esse homem, mas o plano persiste em nossa mente a despeito de sua aparente insignificância.

**FORGÁCS:** O fragmento de filme do fumante é como uma nota significativa na superfície do trabalho de costura abstrato do jogo de tempo no cinema.

É um momento efêmero, indiferente, inocente e, além do mais, o homem é também uma figura poética, sem ter essa intenção, andando espontaneamente em direção à câmera. Os extensos segundos do ritual de acender um cigarro, a fumaça e a placa 1939 na parte direita superior da estação de trem, juntos. Um momento em um ano dramático que um realizador típico de filmes de família não apreciaria, mas que um realizador da *nouvelle vague* apreciaria vinte anos depois. Nós sabemos imediatamente o que essa data significa, mas o fumante não pode vislumbrar (no seu tempo local) o tempo histórico. Por que não podemos avisar a ele e aos outros? Esse é um motivo poderoso, e gera um sentimento de desconforto no espectador.

É como o suspense de um filme de Hitchcock. Nós sabemos com bastante antecedência que a vítima vai cair nas mãos do assassino. Queremos avisá-la: “Cuidado!” E a palma de nossas mãos fica suando. Não podemos evitar, e aqui – em meus filmes –, esse sentimento antecipa sangue real, sofrimento real. Nós sempre temos isso em mente, mesmo que nunca seja visto em meus filmes. Nossos sentimentos não funcionam da mesma maneira como depois de uma projeção de um filme de Hitchcock; quando se está acendendo um cigarro, nós sabemos que é (apenas) uma encenação... E, é claro, o herói do filme nunca morre nas ficções... mesmo quando faz o papel do morto. Ao contrário, os heróis de meus filmes, se você sabe que eles vão morrer, ou que já morreram, você está terrivelmente certo de que se trata de uma algo real.

**NICHOLS:** Seus filmes utilizam técnicas de compilação – enquanto realizador você não filma nada –, e você o faz para construir um panorama do passado histórico que difere da comumente chamada verdade das narrativas históricas.

**FORGÁCS:** Os realizadores dos filmes de família também não filmam nada, no sentido de “nada” sobre o qual falam Sartre e Heidegger, sobre a insignificância efêmera, ambiente, passadista da vida ordinária e de suas banalidades.

É curioso ver a tensão/contraste entre a importância, a excelência e a seletividade do evento histórico horizontal (visualizado em noticiários, ficções, documentários, reportagens) por um lado, e a insignificância das banalidades de outro – a privacidade na Hungria, na Holanda, etc...

**NICHOLS:** Sua própria voz é bastante proeminente de uma maneira indireta, não apenas na edição, na coloração, no reenquadramento, nos comentários em *off* e nas legendas, mas também na música que Tibor Szemző compõe para todos os seus filmes. Você poderia dizer sobre a maneira como vocês trabalham juntos?

**FORGÁCS:** Eu conheci Tibor em 1978, quando o membro de um conjunto musical minimalista me convidou para ser o narrador (recitativo) em um número de Frederic Rzewsky, *Coming Together*, em inglês. Tibor foi o fundador do Grupo 180<sup>13</sup> e eu participei de diferentes números por oito anos. Nós dois nos apresentamos juntos também, em 1983 e 1984, uma *performance* em dupla, um *happening*; toda a ideia dos filmes de arquivo e da música minimalista surgiu a partir da encenação de várias *performances* (cidades visitadas: Frankfurt, Budapeste, Viena, Colônia, Amsterdam, Haia, Linz...). Como resultado, nós já tínhamos uma experiência comum e uma linguagem musical-filmica quando, por acidente, eu recebi um dinheiro em 1988 para realizar *A Família Bartos* e os três episódios seguintes de *Hungria Particular*.

Desde o primeiro dia da edição eu utilizo música já existente (na maioria Szemző, depois Glass, Eno ou Monteverdi) para buscar e editar o ritmo e o subconsciente do cinema silencioso. A primeira rodada de escolhas é para experimentar, e finalmente se torna, depois de explicitada e colada, uma parte da colagem. Oferece sinalização, como uma placa de estrada. Daí, Tibor entra no projeto depois que eu já tenho um bom corte bruto; a estrutura e a melodia do filme estão lá. A “música placa de estrada” – integrada aos efeitos sonoros – expressa a atitude do trabalho em processo e oferece fios condutores para Tibor. Ele primeiro cria modelos sonoros para acompanhar a imagem. Depois de proceder a reajustes junto ao filme, posso modificar o corpus, a dinâmica. Então, isso quer dizer que desenvolvemos a imagem e a música em permanente interação, e continuamos dessa maneira até que estejamos satisfeitos.

**NICHOLS:** Você oferece pistas incendiárias de localização e contexto que podem tornar incluso o particular

<sup>13</sup> O Grupo 180 foi um conjunto húngaro dedicado a performance e a música experimental, que existiu entre os anos de 1978 e 1990. Se destacaram e alcançaram reconhecimento por suas performances e gravações de música contemporânea em estilo minimalista. (N.T.)

no geral, em uma narrativa histórica, e reduzir a uma ilustração, por exemplo, mas você se recusa a completar esse gesto explicando nos mínimos detalhes uma história geral ou dando uma lição de história. Essa redução é o que eu experimento na maioria das reencenações históricas, como *A Lista de Schindler*. Em uma reencenação como esta feita por Spielberg, todo momento e todo ângulo de câmera sobre qualquer momento se prestam a desenvolver a narrativa com o grau favorável da ressonância temática, do desenvolvimento de personagem e do suspense. A impressão de autenticidade, que persiste com a delicadeza de uma asa de borboleta em seus filmes, evapora em drama e alegoria.

**FORGÁCS:** Eu tenho pouco a dizer sobre *A Lista de Schindler*... na medida em que nos encontramos no pântano da atribuição de sentido.

O gesto sentimental é uma resistência à realidade insuportável. Vamos utilizar as memoráveis representações de Primo Levi, Jean Amery, Tadeu Borowski ou Imre Kertész para nossa comparação. Imediatamente, se torna claro para nós que a aproximação sentimental, com final feliz, industrial, trivial, mas bem-sucedida, cobre de lágrimas os fatos secos da existência do inconcebível. Em filmes, nosso parâmetro deveria ser *Noite e Neblina* (*Nuit et Brouillard*, 1955), de Alain Resnais, e *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann.

Para mim, a indústria do filme-Holocausto, o kit de entrevistas-Shoah são exemplos temíveis, e a maioria desses filmes está do outro lado do rio. Isso nos leva de volta à função e atribuição do sentido em meus filmes. A maioria dos realizadores não gosta de imagens arranhadas, decompostas, sem sentido, amadoras (ruins). Se eles chegam a utilizar imagens de arquivo, deve ser – com raras exceções – com a intenção clara e transparente de ilustrar um fato, um lugar, uma pessoa. Mesmo quando um documentário apresenta um personagem como uma ilustração de seu sofrimento, eles ainda assim ilustram a si. Nós podemos deduzir que eles são realmente alguém, indivíduos históricos; mas não, eles estão apenas imitando a si mesmos. E nos filmes amadores, mesmo que os próprios indivíduos finjam eles mesmos os erros, a imagem ruim, de alguma maneira, os desobriga do esquema. Então, o *self* significativo – *self* como ilustração ou generalização – não é uma pessoa real, mas um substituto para uma. Em *A Lista de Schindler*, a garotinha de casaco vermelho no gueto de Cracóvia se reduz ao próprio casaco... a menina, em si, está lá para ilustrar uma metáfora. Nos meus filmes, *A Família Bartos*, por exemplo, eu diria que o Sr. Bartos é um Bartos concreto para uso da família (em termos de filmagem de filme de família), por um lado, e para nós, ele representa um homem que passou

por várias experiências à sua maneira, e sem se fazer um símbolo ou metáfora, por outro. A história tem significado concreto e substancial ao mesmo tempo.

**NICHOLS:** Suas intervenções nos permitem ver o papel em que nós estamos escalados, estejamos nós cientes dele ou não. As pessoas se retratam nos filmes de família da forma como elas acham que são ou como gostariam de ser vistas, mas você complica essa representação ao sugerir como outros vêem os mesmos indivíduos, na maioria das vezes das formas mais instrumentalizadas e desumanas.

**FORGÁCS:** Um Bartos nunca está interpretando um Bartos, mas eventualmente ele ou ela irá se tornar um Bartos, e encenar papéis diferentes no seu próprio *script* de vida de acordo com as diferentes situações e cenas. Os papéis de cidadão e de plebe são, eventualmente, partes de um amplo quadro de papéis que interpretamos. Somos filhos e filhas de nossos pais (até o fim), e amantes e maridos, mais tarde avôs e avós e, a título social, somos empregadores e empregados, eleitores, consumidores, amantes, homens ou mulheres de segredos e sonhos... São todos papéis, e nós nos transformamos dia após dia. O *script* de vida dos Bartos, como aquele das outras famílias em outros filmes, oferecem muito mais do que um filme de família típico. É um balanço detalhado e variado de tempos e espaços nos barulhentos anos de 1920 e 30 na Hungria, a matriz de histórias públicas e privadas.

**NICHOLS:** Quando você começou a reunir esses filmes e trabalhar com os remanescentes vivos dos realizadores, o que o impeliu a evitar o uso dos comentários deles ou os dos amigos da família nos próprios filmes? O que o levou a utilizar falas ou cantos largamente como uma forma de reiterar, de forma textual, as leis antisemitas que foram decretadas pelo regime nazista?

**FORGÁCS:** Eu quero manter uma atitude minimalista através do filme. Quero que a visão, a mensagem em todos os níveis e no seu apelo a todos os sentidos, movam você, juntamente com a música, o texto e a imagem. Muita leitura (legendas) iria arruinar o fluxo e a continuidade. No processo de edição, eu posiciono as legendas e os intertítulos, eu os coloco e os retiro, tento centenas de vezes, depois mostro a outros (amigos, conselheiros, olhos virgens) e escuto suas reações: o jogo do tentativa-e-erro.

**NICHOLS:** O barbarismo existe na fronteira entre o bruto, a ocorrência física e eventos históricos roteirizados. Ele aparece para além do âmbito da compreensão, para além das práticas socialmente aceitáveis. Esse é o alibi que adotamos para retirá-lo do nosso meio. E, ainda assim, se o gesto bárbaro é o trabalho de outros como nós, se ele

pertence mais aos registros históricos que às ocorrências da natureza, nós precisamos dos meios – a voz, a forma, a instância ética – para representá-lo como um aspecto (negro, abominável) de nossa própria história e não como uma calamidade fora dela. Sua perspectiva pessoal fornece isso. Mesmo levando em conta alguns argumentos segundo os quais o reconhecimento dessa voz desvia nossa atenção dos fatos crus da própria história, esse sentido pessoal de autoria e estilo parecem absolutamente vitais, se for o caso do barbarismo ter uma face humana<sup>14</sup>.

**FORGÁCS:** Na larga escala dos interesses e necessidades do nosso presente, o que nos motiva é decifrar nos filmes da intimidade do passado nosso sentimento histórico? O que está por trás do pano de fundo de nossos motivos, nossos dramas históricos, da volta no tempo? Será que o substrato histórico-arqueológico apenas se revela para os espectadores de hoje, ou indicará outros significados para outras idades? Outros espectadores irão decodificar a relevância histórica através de diferentes significantes, com ou sem sentimentos como os nossos?

**NICHOLS:** Você não parece interessado em demonizar Seyss-Inquart ou Eichmann, que tanto fizeram no último ano de Guerra para transportar judeus húngaros para suas mortes, embora suas atitudes atestem claramente para uma pasmeira moral inexprimível, interiormente impenetrável. Um ódio ao barbarismo nazista assim é certamente merecido, mas quero lhe perguntar se o perdão também é possível, ou importante, para você. Jacques Derrida forjou o corajoso argumento de que a necessidade do perdão não depende do pedido de perdão, em um ato de constrição, mas que o perdão só preenche sua proposta radical quando perdoa o imperdoável<sup>15</sup>. Ao fazer isso, o perdão nos leva para além da vingança e do reino da lei, para um domínio completamente diferente. Será que o perdão serve para nos mover para além da lei e do dever que servem à preserva-

<sup>14</sup> Berel Lang defende esse argumento, por exemplo, no ensaio sobre a representação do Holocausto. É uma variação da máxima atribuída a Adorno de que, após o Holocausto, a representação se tornou impossível. Qualquer sentido de voz ou estilo só pode operar para conter e competir com a abominável audácia desses acontecimentos. Uma vez que não se endereça diretamente ao Holocausto, pode-se alegar uma exceção, mas o argumento de Lang – inteiramente dirigido aos balanços escritos – produz uma tensão no lugar do autor em um ambiente pós-Holocausto, que pareceria transformar a representação da vida e da cultura judaicas em um momento pré-Holocausto, igualmente aberto às críticas. Eu, efetivamente, não concordo com Lang. Ver Berel Lang, “The Limits of Representation”, em *The Limits of Representation*, org. Saul Friedlander (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992).

<sup>15</sup> Jacques Derrida, *On Cosmopolitanism and Forgiveness* (Londres: Routledge, 2001).



**A FAMÍLIA BARTOS** “Um Bartos nunca está interpretando um Bartos, mas eventualmente ele ou ela irá se tornar um Bartos, e encenar papéis diferentes no seu próprio script de vida de acordo com as diferentes situações e cenas. Os papéis de cidadão e de plebe são, eventualmente, partes de um amplo quadro de papéis que interpretamos.” P.F.



**O ÊXODO DO DANÚBIO** “Eu me peguei fazendo um contraste entre a saga dos refugiados alemães da Bessarábia (de fato, muitos foram mais tarde recrutados para o Wehrmacht, as forças armadas do Reich) e os alegres judeus que dançavam no navio e que tinham como destino a Palestina.” P.F.

ção do Estado? É algo necessário a quem perdoa da mesma maneira que o é para quem é perdoado?

**FORGÁCS:** Criar, comparar o incomparável dueto do êxodo germano-judaico em *O Êxodo do Danúbio* foi revelador para mim. Eu me peguei fazendo um contraste entre a saga dos refugiados alemães da Bessarábia (de fato, muitos foram mais tarde recrutados para o *Wehrmacht*, as forças armadas do Reich) e os alegres judeus que dançavam no navio e que tinham como destino a Palestina. De uma forma geral, para mim foi uma luta interna constante. Eu estava aprendendo a aceitação do sofrimento civil, mesmo que fosse um sofrimento alemão. Embora a história dos refugiados alemães me permitisse usar uma luz diferente neste momento histórico, as duas histórias se refletem e contextualizam uma a outra. Assim, os sofrimentos alemães e seu êxodo forçado da Bessarábia sublinham as impossibilidades de toda atrocidade inumana. Essa saga pede por um perdão não-seletivo. Durante muitos anos, vingança justificava a ideia de inferno para todos os alemães, mas está claro agora: em questões de Direitos Humanos, não existem diferenças de valor entre nacionalidades e raças de homens.

**NICHOLS:** A qualidade pessoal de seus filmes, da mesma maneira como a qualidade pessoal dos filmes de família nos quais eles são baseados, nos levam em direção ao *self* autoral. Roland Barthes, Hayden White e outros destacaram a centralidade de uma voz mediana, diferente e intransitiva. Essa forma de representação “se torna ela mesma a forma de visão ou de compreensão ... mais uma questão de fazer ou agir que de reflexão ou descrição”<sup>16</sup>. “O sujeito é constituído no ato imediato da escrita, sendo validado e afetado por ele”<sup>17</sup>. Em outras palavras, o autor, assim como o espectador, é colocado em risco. Encontramos uma ordem de experiência que possui um poder transformador.

**FORGÁCS:** Minha ênfase está basicamente em conduzir – não apenas intelectual, mas também emocionalmente. Por essa razão, as meticulosas, mas breves, seleções de longas e frustrantes leis e decretos são para seu bem. Para dar tempo suficiente para meditar repetidas vezes, as legendas fazem, todas, parte de uma complexa palheta que te agarra pelas tripas, e talvez então, na segunda vez você descubra uma outra camada, até então invisível. E, sim, posso dizer que esse forma *staccato* de transmitir informação, essa falta, esse buraco negro, as brechas na informação funcionam como em certas óperas (*Lulu*, os vídeos de ópera de Bob Ashley,

ou o *Eisenstein on the Beach*, de Philip Glass e Bob Wilson), como contraponto, sim...

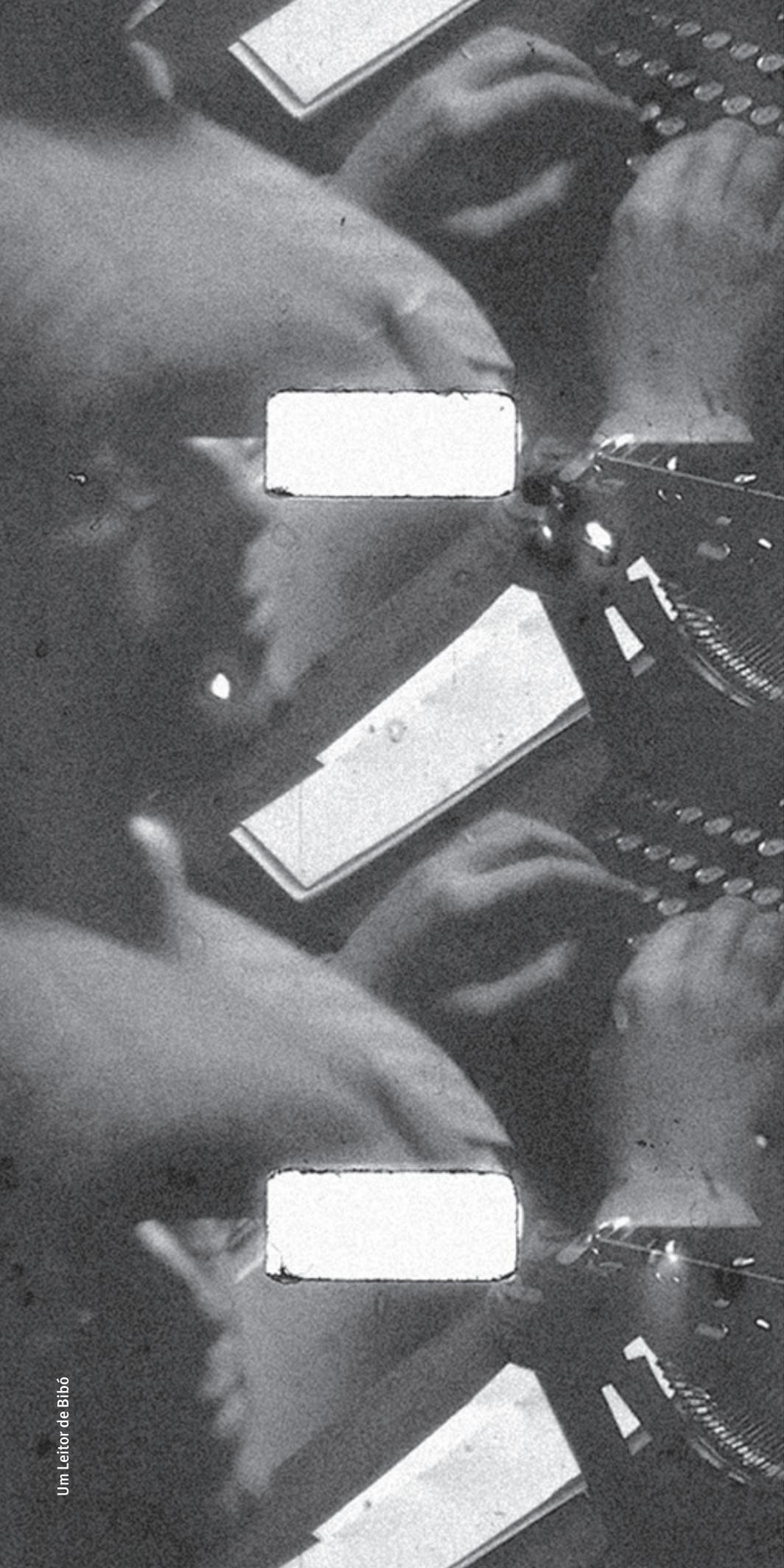
**NICHOLS:** Estruturados em uma forma-colagem com formas musicais, seus filmes colocam em evidência um trabalho de representação que recusa as convenções realistas das formas clássicas de discurso histórico. O realismo não estabelece um santuário; narrativas não oferecem fechamentos; os personagens não chegam a uma resolução; o final permanece indefinido, inalcançado. Essa forma persiste até hoje. Não seriam esses filmes apenas uma forma de nos encontrarmos com o passado com um sentido mais profundo da perda – por ambas as mãos, dos nazistas e, mais tarde, dos soviéticos – tanto quanto com um sentimento restaurado? Saberíamos dizer quais os aspectos dessa perspectiva restaurada lhe parecem mais cruciais?

**FORGÁCS:** “A banalidade do mal”, como colocou Hannah Arendt, é um tema atualmente muito importante, tendo em vista a xenofobia de um lado, e a representação comercial do Shoah de outro. O bom pai, o marido amoroso, o cavaleiro gentil, o melhor avô – o humilde, vegetariano, puritano, pequeno burguês austríaco (Seyss-Inquart) – é um sopro frio em nossas nuca. Podemos quase tocá-lo, e à sua *liebe Frau und so weiter* (querida esposa, e por aí vai), então isso nos ajuda a imaginar e a sentir o monstro como pessoa, como um ser humano. Isso ajuda a entender (apreciar) o paralelismo das histórias dos Seyss-Inquarts e dos Peerembooms, com finais diferentes para o pequeno Gundel Seyss-Inquart e os pequenos Flora e Jacques Franklin Peerembooms, cujo nome é uma homenagem a Jean-Jacques Rousseau e Franklin D. Roosevelt.

Publicado originalmente em: “Péter Forgács and Bill Nichols, In Dialogue. The Memory of Loss: Péter Forgács’s Saga of Family Life and Social Hell.” Em *Cinema’s Alchemist: The Films of Péter Forgács*. Editado por Bill Nichols e Michael Renov (University of Minnesota Press, 2011), pp. 39-55.  
© 2011 Regents of the University of Minnesota

16 Hayden White, “Historical Emplotment and the Problems of Truth”, em Friedlander, *Probing the Limits of Representation*, p. 48.

17 Ibid. p. 49.



# Artigos

## Tornando estranho o familiar: *El Perro Negro* e a Guerra Civil Espanhola<sup>1</sup>

ROBERT A. ROSENSTONE<sup>2</sup>

Um dos objetivos (ou responsabilidades) quando se escreve sobre a história, seja no papel ou na tela – para utilizar um conceito dos românticos –, é tornar familiar no tempo presente o estranho mundo do passado. E o que acontece quando esse conceito é invertido, quando se torna estranho o que nos é familiar? Esse é um caminho muito menos percorrido e que só pode ser tomado quando o tópico tornou-se tão conhecido que já não estamos mais profundamente engajados em seu significado. Eis que aparece um trabalho extraordinário de história – um romance, um filme, um poema.

Creio que uma abordagem como essa pode causar impacto em muitos de nós, que nos interessamos há muito tempo pela Guerra Civil Espanhola. A essas alturas, parece que já sabemos demais sobre o assunto – as causas, o curso, as batalhas, as consequências; os líderes e os partidos políticos; os conflitos internos de ambos os lados; as atrocidades e *paseos*; as intervenções da Alemanha, da Itália e da União Soviética. Arquivos repletos de documentos antes desconhecidos, como aqueles que apareceram na Rússia após o colapso da União Soviética, podem acrescentar detalhes sem alterar muito nossa compreensão do conflito, pois a noção que temos da narrativa de uma forma geral foi há muito tempo estabelecida.

Há um documentário inovador que pode restaurar a nossa percepção dessa Guerra: *El Perro Negro* (2004), dirigido pelo cineasta húngaro Péter Forgács. É um tiragosto histórico que desafia a narrativa estabelecida sobre a Guerra Civil Espanhola, levando-nos a confrontar, mais uma vez, detalhes específicos do passado. Ao esquivar-se das estratégias dos documentários através das quais normalmente vemos a Guerra, o filme nos faz enxergar a década de 1930, na Espanha, com novos olhos, porque constrói uma história que consiste, em grande parte, de filmes feitos por cinegrafistas amadores. O que vemos são fragmentos de eventos, momentos de vida, mini narrativas, vozes contestadoras, metáforas visuais, sequências nostálgicas, belas,

dolorosas, ou terríveis, e até mesmo partes bem-humoradas – sem insistir que eles acrescentam algum significado particularmente consistente. Basicamente, *El Perro Negro* é um desafio tanto para aqueles que conhecem a Guerra Civil Espanhola quanto para quem insiste que o passado pode ser totalmente explicado pelo discurso que chamamos de História.

É exatamente o oposto, em forma e conteúdo, dos documentários clássicos e moralistas como *Mourir a Madrid* ou *The Good Fight*, para o qual escrevi a narração. Em vez de tentar formular uma explicação definitiva, o filme propõe uma visão repleta de momentos interessantes, perturbadores e desconectados.

Como em muitos dos filmes de Péter Forgács, as imagens provêm, em grande parte, de filmes feitos por cineastas amadores menos interessados em documentar eventos públicos do que nos prazeres de vidas particulares, na família ou com amigos, em casamentos, nascimentos, festas, esportes, férias e outras atividades de lazer – o que chamamos de história privada. Como muitos dos trabalhos do diretor tratam da Europa nos anos 1930 e 1940, quando os já conhecidos terrores do Nazismo pairavam sobre o continente, ele geralmente dispensa narrações ou explicações de eventos públicos. Com a Espanha, ele parece não pressupor que tal conhecimento prévio exista, de forma que o filme tem narração, inclinando-se para a República, mas reconhecendo as atrocidades cometidas por ambos os lados. Mas esse *voiceover* é, ao mesmo tempo, intermitente e frequentemente tão desconectado das imagens que ele força continuamente o espectador a pensar em termos de metáforas visuais – os grandes crucifixos carregados em desfiles são símbolos da República ou a Igreja na cruz? Os homens de patins numa demonstração em Barcelona estariam patinando atrás de um caminhão aberto cheio de trabalhadores rumo à Revolução?

Dois desses cineastas amadores tornam-se personagens de certa forma emblemáticos do conflito espanhol. O personagem com mais tempo na tela é Joan Salvans, filho de um rico industrial catalão, cuja família vive numa propriedade no topo de uma colina não muito longe de Barcelona. O outro é Juan Noriega, um estudante que, capturado pelos republicanos perto de Madrid, parece estar mais interessado em fazer filmes que política ou história.

*El Perro Negro* começa com imagens de uma estrada no campo enquanto ouvimos uma voz dizer que Joan Salvans e seu pai foram arrancados de casa e assassinados na primeira semana da Guerra. Essa sequência tem o papel que o Holocausto tem em outros filmes de Forgács, pois nos permite saber que a pessoa que está filmando as imagens da

<sup>1</sup> Este breve ensaio é parte de um projeto maior sobre diferentes formas de narrar o passado, no papel ou na tela, no qual venho trabalhando como historiador há duas décadas.

<sup>2</sup> Robert Rosenstone é professor catedrático de História no California Institute of Technology. Autor, entre outros, de *A história nos filmes, os filmes na história* (Ed. Paz e Terra).

vida luxuosa do clã dos Salvans a partir dos anos 1920, que veremos nos 30 minutos seguintes, vai, no final das contas, morrer de forma violenta. Casamentos, danças, festas, passeios pelo campo, viagens para a França são repetidamente interrompidos por imagens e sons de demonstrações políticas, artistas de rua, trabalhadores de fábricas em greve, um latifundiário disciplinando empregados, camponeses esfomeados nos campos áridos. Vozes de quem, não sabemos – falam sobre exploração e violência. (São atores lendo segmentos de *Blood of Spain*, uma história oral da Guerra editada por Ronald Fraser, embora só tomemos conhecimento disso nos créditos, no final do documentário).

Uma estratégia perturbadora similar permeia as seções sobre Noriega, que está acampando na Serra de Gredos quando irrompe a Guerra. Preso por uma milícia local e encarcerado, ele é levado para Madrid onde, ele nos conta – ou terá sido inventada essa voz? – que por pouco não foi executado. Durante os meses em que Noriega aparentemente se esconde em seu apartamento para escapar do serviço militar, temos o prazer de vislumbrar o dia a dia em Madrid, ressaltado por vozes que reclamam muito das condições de vida e contam várias histórias sobre a cidade sitiada. Uma delas descreve uma família dividida, na qual um dos irmãos é liberal, outro é conservador, outro comunista, sendo que ainda há um falangista. Será que isso pode ser literalmente verdade? Ou será simbólico? Questões semelhantes pairam sobre o serviço militar de Noriega. Quando ele finalmente é descoberto e forçado a servir o exército republicano, ele é mandado para a frente de guerra, e logo é capturado pelos nacionalistas. Encarcerado, ele tem que escolher entre ser executado ou ingressar numa divisão específica do Exército. Ele escolhe a Falange em vez do Exército, pois paga-se mais, e passa o resto da Guerra engajado em atividades não mais hostis do que atirar para o ar. Vemos Noriega entre outros soldados (um dos quais deve estar segurando a câmera), então temos o prazer de assistir a uma sequência claramente encenada, no dia em que ele é dispensado: por trás, vemos Noriega correndo alegremente pelas ruas vazias de um pequeno vilarejo balançando duas malas, como se dissesse: “a Guerra terminou e estou vivo”.

A minha descrição pode fazer *El Perro Negro* parecer mais linear e tradicional do que é, pois estou usando frases expositivas para explicar um trabalho fragmentado, poético e frequentemente misterioso, cujas imagens são geralmente pontuadas ou contestadas pela trilha sonora escassa e evocativa do compositor Tibor Szemző, ou por sons de flamenco ou músicas espanholas populares na época. Nas

histórias fragmentadas são inseridas belas imagens, ainda que inexplicáveis – momentos que poderiam ser metáforas, se ao menos pudéssemos compreendê-las. Algumas imagens são óbvias – há um corte seco do General Millan Astray, veterano pernetista e zarolho da legião estrangeira mais conhecido pela sua declaração “*Viva la muerte*” feita a um grande porco. Isso está claro, mas o que dizer da sequência seguinte, em que um homem levanta um porco de um chiqueiro e o arremessa contra a parede, e a câmera congela quando o porco está ainda no ar? E o que concluir dos movimentos gloriosos de um cavalo, galopando através de um curral, para em seguida rodear e ralentar em um trote imponente? Ou, ao seguir um camponês que reclama das falhas da reforma agrária, como entender a imagem revertida de um burro subindo uma escadaria em sua própria sombra branca?

Na terceira parte do filme, o ritmo acelera, e a história se torna difusa, mesmo caótica, à medida que *El Perro Negro* parece estar prestes a se tornar um documentário mais tradicional, com cenas da vida cotidiana e de campanhas militares. No entanto, esse movimento é enfraquecido porque as batalhas estão fora da ordem cronológica (aqui, a ofensiva de Franco, que divide a Espanha em duas partes na primavera de 1938, precede a Batalha de Brunete, em julho de 1937) e são intercaladas cenas em trincheiras ou danças de vitória que não estão ligadas a nenhum lugar ou tempo em particular. Nesse ponto, nem a narração consegue manter a unidade do filme, pois as imagens se tornam desconectadas das palavras, e uma edição nervosa parece refletir o crescente caos da República na fase final do conflito.

*El Perro Negro* nos ajuda a enxergar a Guerra Civil sob um novo olhar através da sua mistura de materiais de fontes extraordinárias, estrutura *off kilter*, justaposições extravagantes que fazem com que nos esforcemos para encaixar as imagens em nossa narrativa usual. Tudo isso nos força – ou será que isso acontece apenas comigo? – a confrontar exploradores e explorados, vitoriosos e vencidos como indivíduos pegos numa história que não foi necessariamente criada por eles. Por um momento ou dois, ficamos frente a frente de pessoas que nunca tínhamos conhecido, indivíduos desprovidos de ideologias e sistemas de valores, de pessoas das quais poderíamos normalmente ter pena ou desprezar. Aqui, todos são, de alguma forma, iguais. Aqueles da temida direita, como os industriais que são mortos, por exemplo, surpreendentemente se parecem conosco em seus gostos, desejos,

atividades e comportamento, à medida que o filme nos coloca em seus lugares, fazendo nossas as suas perdas.

Aceitar *El Perro Negro* como um trabalho de história é aceitar que a história pode incluir formas que reproduzem o passado sem tentar explicá-lo. Há elementos suficientes no filme para mostrar as grandes dicotomias culturais entre ricos e pobres, as cidades e as fazendas, religiosos e laicos, mas isso é a história como experiência e não como explicação. Aqui estão pessoas que sentavam em cafés, dançavam, davam à luz, participavam de comícios, estavam diante de igrejas em chamas, fugiam de bombas, se agrupavam em trincheiras e disparavam armas numa guerra que elas podem ou não ter compreendido, em cuja ideologia eles podem ter ou não acreditado, mas que as empurrou para essa época perigosa que agora observamos de longe. Para mim, esse filme é como um tira-gosto histórico, que fala mais claramente para aqueles que estudaram o período, e que nos leva a fazer um esforço para entender seus elementos díspares.

Originalmente publicado em *Cine-Lit VII: Essays on Hispanic Film and Fiction*. Guy H. Wood, Fernando Fabio Sánchez e Gina Herrmann (ed.). © Corvallis, Oregon: Cine-Lit Publications, 2012. Texto gentilmente cedido pelo autor e editores.

## O “Labirinto”: Uma Estratégia de Experimentação Sensível, um Cineasta dos Anônimos

KRISTIAN FEIGELSON<sup>1</sup>

A amnésia não é um objetivo, é um distúrbio. Com o passado erradicado, uma ameaça para a identidade, a história se tornou uma tarefa indispensável.

YOSEF YERUSHALMI (HARVARD, JUNHO DE 1970)

Nos últimos vinte anos, o cineasta húngaro Péter Forgács vem se dedicando ao meticuloso projeto de reconstituição de arquivos de filmes amadores de 9.5mm e 8mm. O objetivo do projeto é retrazar o itinerário de famílias húngaras e judaicas na Europa Central na década de 1930 e durante a ocupação nazista, de 1939 a 1942.

Em paralelo a um seminário sobre o cineasta na *Helsinki Film School* (em maio de 2005), o *Kiasma Museum of Modern Art* da Finlândia apresentou sua mais recente instalação multimídia itinerante, O projeto “Labirinto: O Êxodo do Danúbio”, originalmente criado no *Annenberg Center* da *University of Southern California* (Los Angeles) em torno do seu filme *O Êxodo do Danúbio* (1998), antes de abrir na galeria do *Getty Research Institute*, em 2002; ela foi exibida em seguida em Berkeley e na Europa (ver Feigelson: *Filmmaker of the anonymous*). Um cineasta e artista experimental muitas vezes negligenciado em seu próprio país, apesar dos prêmios de prestígio recebidos no exterior, Péter Forgács ainda é uma personalidade à parte na cena cultural europeia<sup>2</sup>, autor de *performances*, instalações e vídeos como *The Case of my*

---

1 Kristian Feigelson é professor de Cinema e Estudos da Universidade de Paris III, Sorbonne Nouvelle/IRCAV.

2 Nascido em 1950, Peter Forgács se define, acima de tudo, como um artesão e cineasta independente: “Na Hungria comunista, eu fui excluído da Academia de Belas Artes depois de 1971, acusado de ativismo no grupo Orphéo, de inspiração marxista (risos) no clima antissoviético do período. Atraído pela arte minimalista, eu me liguei às atividades marginalizadas e ao *underground*, com Gabor Bódy, Tibor Hajas e Miklós Erdély, em torno do *Squat Theater* de Budapeste. Desde 1978, o grupo musical minimalista GROUP 180 tem um impacto fundamental no meu trabalho. Ao contrário dos filmes de estúdio que eram controlados pela censura estatal, a música escapava do controle rigoroso. Vivíamos numa época de comprometimento e hipocrisia insuportáveis que beneficiavam a casta de cineastas próximos ao poder. Mas, esses anos, entre 1970 e 1980, foram, na verdade, um bom período de treinamento. Nosso grupo marginalizado se conheceu nos Estúdios Bela Balázs, que na época tinha liberdade suficiente para fazer filmes de vanguarda. Depois de 1982, eu comecei a colecionar filmes de família, simplesmente colocando anúncios em jornais. Eu sempre trabalhei com um espírito independente, mesmo que alguns dos meus filmes tenham sido coproduzidos pela televisão húngara. Nós éramos, naquele tempo (anos 1980), um pequeno time entusiasmado pela busca de imagens, procurando objetos incomuns, fotos ou filmes decompostos” (Feigelson, *Filmmaker of the anonymous*, p. 105).

*Room* (*A Szobám Esete*, 1992), *Two Nets* (*Két Fészek és Egy s Más*, 1992), e *Hungarian Totem* (*Magyar Totem*, 1993). Iniciada em 1988, sua série *Hungria Particular*, a partir de arquivos de filmes amadores, compreende um conjunto de doze filmes<sup>3</sup> que investigam a relação entre história e memória e inclui *A Família Bartos* (1988), *Dusi e Jenő* (1989), *E/Ou* (1989), *O Diário do Sr. N.* (1990), *Fotografado por László Dudas* (1991), *O Dicionário Burguês* (1992), *Anotações de uma Dama* (1992-94), *A Terra do Nada* (1996), *Queda Livre* (1996), *Class Lot* (1997), e *O Beijo de Kádár* (1997). Após essa coleção de 30 rolos de filme, que exumou 40 anos de história, veio *O Êxodo do Danúbio*, vencedor de prêmios na Semana de Cinema Húngaro e na Cracóvia em 1999, sobre a perseguição nazista na Europa Central. *El Perro Negro*, que recebeu em 2005 prêmio de melhor documentário no Tribeca Film Festival (Nova York), foi seguido por *Miss Universo 1929: Lisl Goldarbeiter, uma Rainha em Viena* (2006).

## O STATUS DAS IMAGENS

Por quase trinta anos, o trabalho de Forgács permanece original, exemplar e muitas vezes solitário, consistindo essencialmente na reelaboração – a partir de acervos de filmes – de questões relacionadas à memória nas sociedades europeias<sup>4</sup>. Utilizando a estratégia do projeto “Labirinto”, o cineasta pacientemente tece, de forma artesanal, os numerosos fios da memória cinematográfica. Em ambas dimensões, material e onírica, esse modelo heterogêneo e labiríntico se refere então, e acima de tudo, a uma lógica de apropriação no uso de materiais de apoio. Com base na exibição dos acervos de cineastas amadores, essa estrutura depende extensivamente de interações negociadas em todos os níveis dos objetivos do projeto<sup>5</sup>. Nesse sentido, o filme amador constitui um documento original, que ainda não devia nada, nesse momento, à tecnologia de produção em massa<sup>6</sup>.

3 Atualmente, a série *Hungria Particular* está em seu décimo quinto episódio. (N.T.)

4 Ver Boyle; Portuges; Nichols. O filme de Forgács *El Perro Negro*, sobre a Guerra Civil Espanhola, foi transmitido na França em novembro de 2006 no circuito *Art et Essai*. Para bibliografia e filmografia atual, consulte os sites Artportal ou Danube-Exodus.

5 Como foi definido por Michel Foucault em relação à prisão: “Um conjunto bem heterogêneo, composto por discursos, instituições, formas arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, orais e filantrópicas – em suma, palavras, mas também o que não é expresso em palavras. O próprio dispositivo é a rede que pode ser estabelecida entre esses elementos” (*Le jeu de Michel Foucault*, p. 299; tradução [para o inglês] do editor). Veja Blümlinger sobre essa perspectiva foucaultiana aplicada a instalações multimídia em um espaço museológico.

6 Desconectada de valores de culto promovidos pelas classes dominantes, a arte vai perder sua autonomia original na virada da década de 1930,

Essa forma de arquivo questiona um período que precede a era do vídeo ou da fotografia digital, permitindo que imagens originadas de mundos particulares do passado sejam reapropriadas pela reelaboração dos próprios materiais a partir dos quais elas foram criadas. Essas imagens de arquivo, recompostas e geralmente colorizadas em tons azuis e sépia, como referência ao cinema silencioso, são testemunhas de histórias individuais do passado, inscritas na História num sentido mais amplo. A maioria dos arquivos amadores particulares na Hungria remonta às décadas de 1920-30, em um contexto determinado por uma relação muito específica no que diz respeito às reproduções de imagem, quando a fotografia existia há menos de 80 anos e o cinema há pouco mais que 25 anos.

Forgács explica esse status particular da imagem como uma relação de provocação social<sup>7</sup>. A relação com a imagem se torna gradualmente domesticada na década de 1930, quando o ato de filmar envolvia um investimento social, além de financeiro. De fato, considerando o custo do filme, o cinema amador era considerado uma prática elitista reservada à burguesia, que filmava principalmente cenas do cotidiano como, por exemplo, uma sequência de três minutos de uma cerimônia de casamento. Para esses membros da família, o ato de registrar cenas de cinema amador está no cerne da intimidade de tal evento. O trabalho de Forgács se refere a uma micro história que reconstitui, através do processo de edição, acervos heterogêneos e fontes de grande diversidade. Um elemento tangível dessa intimidade é o tratamento de materiais de acervo que constituem memória familiar<sup>8</sup>, nos quais personagens sem voz interpretam a si mesmos por meio de expressões e gestos que são geralmente exagerados por causa da presença da câmera. A justaposição de tomadas, assim, fornece

marcada pela ascensão dos totalitarismos. Veja Benjamin: “A humanidade, que nos tempos de Homero era um objeto de contemplação dos deuses do Olimpo, é agora objeto de autocontemplação. [...] É isso que se passa com a estética da política praticada pelo nazismo. O comunismo responde politizando a arte” (*A Obra de Arte*).

7 “No começo, quase ninguém sorria para aquelas velhas fotos amareladas, nem nos acervos de filmes que eu exumei (citação de Feigelson, *Filmmaker of the anonymous*, p. 105).

8 Em contraste com o status dessas imagens de acervo: “Hoje o vídeo expandiu também para as classes trabalhadoras; não existem mais limitações na filmagem de um evento de família. Além disso, hoje emissores de televisão, como a MTV, misturam imagens feitas por amadores com as de profissionais. É como se nas nossas ‘sociedades de espetáculo’, estivéssemos de repente testemunhando um processo difundido de decomposição da cultura da imagem animada herdada do início do século XX – uma espécie de cultura do lixo semelhante ao fascismo consumidor de tipo Berlusconi. Qualquer relação à intimidade meio que desapareceu nas apresentações que paradoxalmente tem a tele-realidade” (citação de Feigelson, *Filmmaker of the anonymous*, p. 106; tradução [para o inglês] do editor).

a essa forma de diário íntimo uma espécie de elemento narrativo dramatúrgico.

Tomando o passado como seu objeto, esses documentos, dentro do prisma do discurso de Forgács, adquirem como que uma qualidade pedagógica, que reivindica questionar o futuro apesar da dificuldade, particularmente na Hungria atual, de escrever sobre a história do presente (ver Gradvolh e v. Klimo). Assim, esse cinema amador funciona como uma ferramenta que perpetua o patrimônio familiar, pois o status dessas imagens se refere aos últimos rastros de um passado que foi apagado – a memória impossível do Leste Europeu<sup>9</sup>. O projeto do cineasta se parece com o de um arqueólogo retrazando um itinerário em busca de verdade histórica, da verdade da identidade.

Através da visão específica de um cineasta que reedita cuidadosamente os arquivos, a figura do labirinto esculpe destinos individuais capturados na rede da história, moldada por uma memória geral coletiva. Imagens do passado, exumadas no presente, incorporam ou congelam uma forma de atemporalidade, para que a memória que elas reconstróem adquira um status que transcende o da história<sup>10</sup>. Esses diferentes materiais servem para questionar a própria definição de um acervo recontextualizado<sup>11</sup>. Nesse sentido, o cinema funciona no nível de um espaço público mais enfático, no qual destinos individuais e coletivos são combinados com o que é dito e o que é silenciado, com o visível e o invisível. Daí a necessidade de entender esse tipo de cinema como um “agente da personalização” que dá uma nova visibilidade à zona que fica entre filme histórico e testemunho; assim, as várias funções de imagens privadas na tela tornam-se legíveis dentro da estrutura de um novo sistema visual criado entre os monitores de vídeo instalados no espaço do museu.

As imagens íntimas reavivam o espaço da privacidade dentro do espaço público, ao passo que a meditação do cineasta ao fundo, frequentemente na forma de vozes em *off* ou de textos comentados, mantém uma conexão que é ao mesmo tempo íntima e artística, constituindo uma trama histórica mais ampla dentro do contexto de uma reescritura

<sup>9</sup> Em referência aqui aos limites do despertar de sociedades civis, distinguindo diferentes tipologias de memórias – apagadas, manipuladas ou disputadas (ver Brossat, et al).

<sup>10</sup> Ver Hartog, especialmente o capítulo 5, *Le témoin et l'historien*, pp.191-214.

<sup>11</sup> Que presume questionar a gênese dessas imagens que provavelmente existiam antes. Mas antes de quê? Elas não dependem exclusivamente de filmes compilados, no sentido que Leyda entendia quando propôs várias formas de categorização (*archive film, found footage, chronicle montage*), ou na abordagem semiopragmática de espectadores da era do cinema silencioso (ver Odin, *La question de l'amateur*).

visual da história, como uma mensagem coletiva (ver Odin, “*La Famille...*”). Assim, esse sistema possibilita ao cineasta dispor de uma série de operações em escalas, de vários olhares que permitem um ajuste de pontos de vista.

## O ÊXODO DO DANÚBIO

O projeto museológico e multimídia *O Êxodo do Danúbio* reconstitui o itinerário de membros de família que sobreviveram ao Holocausto, filmado em 1939 pelo Capitão Nándor Andrásovits, um cineasta amador. Depois de estudar ciências políticas e entrar na Academia Naval, ele registrou o itinerário de seus personagens de 1939 a 1940. Afastado da marinha pelo regime comunista em 1948, o capitão desapareceu em 1953. Forgács posiciona o cineasta-capitão como uma figura crucial dos acontecimentos durante essa viagem de 2.700 quilômetros no Danúbio<sup>12</sup>, um elemento-chave que autoriza a reconstrução de uma narrativa que fica ainda mais explícita na exposição no museu, renunciando as catástrofes do século xx: o dia 12 de março de 1938 marca o *Anschluss* em Viena, seguido da entrada dos alemães em Praga, em 15 de março de 1939 (com imagens documentadas), enquanto que 608 judeus ortodoxos eslovacos negociam sua partida de Bratislava para escapar de Dachau. Ao final de uma extraordinária jornada épica pelo Mar Negro e pelo Mediterrâneo, o navio aporta em Haifa, Palestina, em 17 de setembro de 1939.

A história da Bessarábia narra o êxodo forçado de 93 mil alemães repatriados do território da Rússia/Romênia depois do pacto entre Hitler e Stálin. Desencantados e traídos pela “promessa do Paraíso”, a maioria foi mandada de volta depois de 1942 para a frente russa ou deportada para a Polônia. Nessa viagem de ida e volta de proporções bíblicas, o navio fantasma *Érzsébet Királyné*, requisitado para transportar esses diferentes grupos étnicos, torna-se o rastro vivo do olhar de uma câmera amadora. Pontuado por uma trilha (composta por Tibor Szemző) que evita todos os vestígios de fala, o filme revela o paradoxo desses mundos paralelos e oferece aos sobreviventes a chance de redescobrir traços de seu passado.

A instalação “Labirinto”, apresentada em vários museus de arte moderna como complemento das exposições do filme, autoriza o trabalho de memória de maneira interativa através do uso de consoles multimídia. Assim, é

<sup>12</sup> Um documentário de outro tipo, de Dietmar Schuz, resgatou em 2005 para a ZDF a trajetória da embarcação *Saint Louis* em 13 de maio de 1939, com 937 judeus em direção a Cuba, enquanto aguardavam aportar nos Estados Unidos. No final, com as cotas americanas de imigração e a entrada do país na Guerra, o *Saint Louis* foi forçado a retornar para a Europa, onde vários passageiros foram deportados para campos de concentração.

concedida ao público e aos sobreviventes entrevistados em Israel, nos EUA e na Alemanha, a oportunidade de reviver esses acontecimentos sessenta anos depois do próprio acontecimento com uma autêntica força de convicção; ao colocar em perspectiva nossa própria visão da história, essas comunidades podem hoje reivindicar cada uma a sua. A travessia da Eslováquia para a antiga Iugoslávia, revisitada graças a essa estratégia cinematográfica, leva os participantes de volta à atmosfera particularmente trágica dos acontecimentos à luz da história recente da Europa Central. Os destinos assimétricos das duas comunidades perseguidas (judaica e germânica) são colocados em primeiro plano em dois estágios, desvelando um episódio desconhecido da Segunda Guerra Mundial. Como um explorador desse passado e como um cineasta contemporâneo, Forgács sugere os compromissos que foram feitos às custas de milhares de personagens anônimos, destinados à lata de lixo da história oficial, traídos e abandonados pelo mundo.

A história deles reverbera, dentro de certos limites, a situação da antiga Iugoslávia, onde a Europa recentemente testemunhou novos genocídios<sup>13</sup>. Mas, além da História num sentido amplo, a estratégia do projeto “Labirinto” sustenta uma relação mais privilegiada com a intimidade, reativando percepções visuais e sensoriais dos sobreviventes que são entrevistados. Seus testemunhos revelam discrepâncias e sequelas traumáticas cujos aspectos trágicos não estão nas imagens, já que os acontecimentos se situam *a posteriori* no escopo da história. Assim, nos resta reinterpretar a totalidade das imagens à luz do presente. Pois o olhar de Forgács não se limita somente a uma única postura historicizante, mas, antes, pode-se dizer, ele constitui uma abordagem ética. Essas imagens e testemunhos, feitos em um espaço público, inferem uma postura mais universal, através da qual, à luz das catástrofes do século XX, cada um de nós é capaz de se identificar com um membro de uma das famílias, enquanto elas estão sendo filmadas. Tal estratégia oferece um tipo de restituição para uma camada oculta da história, representada aqui pelo espectador-testemunha.

Desse modo, a história funciona como um dispositivo museológico mais amplo, que transcende a estrutura limitada do filme, a fim de mostrar, através da circulação dos acervos, o mundo como ele pode ter sido percebido

13 Citação de Feigelson, *Filmmaker of the anonymous*: “Na série *Hungria Particular*, a distância dos acontecimentos reproduz nosso olhar após o fato. Mas o perigo seria, no entanto, não se sentir interessado ou implicado. Um filme pode nos estimular a querer saber o que estamos fazendo com isso, a história no presente. Não é apenas sobre ‘História’, mas sobre a ‘história de cada um’ ou ‘nossa história’” (p.107, tradução [para o inglês] do editor).

por esses protagonistas – o próprio Forgács, o capitão-cineasta amador, os atores involuntários dessa partida, os sobreviventes, os visitantes do museu, e assim por diante. *O Êxodo do Danúbio* funciona como uma estratégia de memória interativa, induzindo uma circulação mais ampla de representações diversificadas. Por sua vez, o filme recomposto atua como uma síntese da história em progresso, acenando para as ansiedades adiante e renunciando, em 1939, o que o Shoah iria se tornar. Ao abranger essa realidade, ele impõe ao mesmo tempo uma escritura particular da história.

### ESCREVENDO A HISTÓRIA

A câmera do cineasta amador deslocou a brecha convencional entre a escritura e a visualidade. Todos os acontecimentos captados no estrato fílmico fazem parte de um diário recomposto, que confronta a história particular da tela com a história pública. Em contrapartida, essa é, na verdade, a história vista por baixo, uma história que reflete o que pode ser considerado como a “impossibilidade da memória” no Leste Europeu, ou melhor, uma forma não-oficial de reescrever a história, colocando questões contemporâneas num contexto do passado. A história dos historiadores, ou melhor, uma tradição histórica em particular, é raramente uma história vista por baixo, a fim de evitar o rastreamento do cotidiano dessas almas anônimas. Com efeito, sob esta perspectiva em relação à história oficial, a autobiografia se tornou um gênero dominante como modo de representação no cinema comunista da Europa Central<sup>14</sup>. Nesse contexto, a estratégia de recomposição de Forgács lhe permite reintroduzir o elemento cotidiano que falta na história oficial. Traços do passado são reproduzidos numa “montagem mais dialética”, que contribui para a reformulação da história revisitada pelo cineasta por meio de dispositivos fílmicos, tais quais cortes, seleção e edição. Cada fragmento contribui com novos elementos<sup>15</sup> dos acervos particulares à medida que o diretor coloca em primeiro plano momentos-chave do dia a dia – apesar do clima ansioso da época –, como eles foram vivenciados à

14 Para um exemplo húngaro no cinema, ver Feigelson, *Du Journal intime*; para um exemplo soviético, ver Garros.

15 Ver a análise de Lindeperg em conexão com um filme no qual “Os usos de *Noite e Neblina* são legíveis não apenas como traços escritos, mas também no próprio material do curta, em virtude da forma como ele foi distribuído em alguns países: tomadas truncadas, frases musicais apagadas, traduções intencionalmente falsificadas, distorções entre imagem e som, formação de correspondências nunca antes vistas. Releituras de *Noite e Neblina* são expressas no uso de seus fragmentos” (p. 11; tradução [para o inglês] do editor).

bordo do navio de Andrásovics, das danças aos casamentos, passando por refeições.

Pode parecer que tal invasão da vida cotidiana impediria o cineasta de apresentar uma mensagem verdadeira sobre os acontecimentos em questão, pois, a banalidade dessas situações cria uma tal espécie de dicotomia entre vida privada e pública em *O Êxodo do Danúbio* que ameaça descolar sua relação com a história. As repercussões da amnésia familiar nos vídeos em exposição no museu às vezes apagam os aspectos negativos do cotidiano ou os ofuscam à medida que eles são reproduzidos em um registro diferente. Então, como alguém pode ilustrar na tela uma história mais narrativizada desses personagens que são, hoje, frequentemente atores anônimos de uma história que os esmagou? A justaposição de destinos quase simétricos dessas comunidades judaicas e alemãs procura apagar as suas diferenças, resultando numa realidade menos restritiva geralmente idealizada por parte dos vencedores na estrutura cinematográfica da história tragicamente tumultuada da Europa de 1939-40.

A reconstituição dessas imagens em um filme contemporâneo faz de Forgács o fiador, mediador ou provedor de uma nova forma de história húngara, que de outra forma não poderia ser escrita. Esse projeto bem específico permanece aberto a múltiplas interpretações<sup>16</sup>, em contraposição a muitos documentários sobre a Segunda Guerra Mundial – que são normalmente fechados dentro de um único objeto. Aqui, é mais uma tentativa de conceder uma medida de flexibilidade à temporalidade face às tragédias narradas<sup>17</sup>. Se realmente a história pode ser manipulada, escrita e inscrita após o fato (e especialmente durante o período comunista do qual a Europa Central só agora começa a emergir), a história menor desses protagonistas anônimos abre novas perspectivas. Mas ela também se torna um ponto de tensão que esses filmes incorporam como uma herança mais ou menos ficcional de uma história que nunca pode ser totalmente reivindicada<sup>18</sup>. O processo

**16** Referência a uma citação do filósofo Ludwig Wittgenstein, na qual “tudo que pode ser descrito é outro”; trecho de um filme anterior de Forgács inspirado no *Tractatus de Wittgenstein*, em 1992. Ou, como Sylvie Rollet escreveu sobre o trabalho do cineasta Bela Tarr, para quem numa história comum uma forma inexaurível assume um aspecto atemporal: “Uma imagem que nasce das profundezas da memória do século. A história não se repete; ela gagueja... A espiral do tempo histórico é infinita” (pp. 101-3; tradução [para o inglês] do editor).

**17** Sobre a questão do antisemitismo na Hungria, ver a obra de Braham: *Politics of Genocide*.

**18** Como explica Peter Forgács: “O passado foi destruído e reescrito à moda Orwelliana; o passado já é sempre uma história reescrita: é uma

integrado de Forgács destrói imagens que inferem discontinuidades discursivas<sup>19</sup>: a estética das tomadas do Capitão Andrásovits; arquivos comuns dos passageiros retratados em atividades diárias; novos relatos do tempo; as palavras das testemunhas gravadas após o fato. Nesse contexto, associado a uma historiografia especificamente húngara, o status da história visual proposta por Forgács assume uma forma essencial, alternativa, no contexto do dispositivo que estou discutindo aqui, entre outras coisas, ao interpolar a questão das fronteiras. *O Êxodo do Danúbio* transcende os debates sobre fronteiras tão cruciais para o antigo Império Austro-Húngaro desde a separação do Tratado de Trianon (1920), remontando às revoluções e contrarrevoluções que sucessivamente delimitaram essas sociedades no século xx<sup>20</sup>. Desde 1989 e a queda do Muro de Berlim, a sociedade húngara foi, de uma maneira geral, incapaz de propor uma análise clara do Holocausto. Os vários governos, tanto de esquerda quanto de direita, que chegaram ao poder fugiram da questão, na maior parte das vezes, a fim de reforçar uma perspectiva nacionalista da história, num contexto em que a história profissional permanece num estado mais ou menos amnésico, abrindo, assim, o campo para todo tipo de revisionismo<sup>21</sup>.

No contexto desses debates, judeus foram considerados elementos subversivos em teses e leis legitimizadas em 1938, quando um governo abertamente fascista colaborava com a Alemanha nazista. Finalmente, durante a era comunista, a questão do Shoah foi novamente evitada em favor de ideias que postulavam a Hungria como vítima de um destino fora de seu controle, sem verdadeiramente designar os responsáveis pela deportação massiva de 600 mil judeus e pelo extermínio dessa comunidade húngara nos campos de concentração de Auschwitz. O pacto entre Hitler e Horthy de 18 de março de 1944 aprovou esse extermínio em massa, no qual, em 6 de junho de 1944, data do desembarque dos Aliados, um último comboio com 12 mil judeus da Transilvânia foi deportado para Auschwitz, concluindo,

crise de identidade comum na Europa Central” (citado por Feigelson, *Filmmaker of the anonymous*, p. 108; tradução [para o inglês] do editor).

**19** Como sugere Walter Benjamin, “a continuidade da história pertence aos opressores; a história dos oprimidos revela a descontinuidade” (*Paralipomènes et variétés des theses*, p. 38; tradução [para o inglês] do editor). Veja também o artigo esclarecedor de Felman sobre esse assunto.

**20** Sobre história húngara desse período, veja Gradvolh.

**21** Veja Karsai. A partir de 1948, com os comunistas stalinistas no poder, o revisionismo em vigor mais uma vez levantou o status das minorias judaicas e germânicas na Europa Central. Nesse sentido, então, as questões reiteradas por Forgács meio século depois estão longe de ser em vão; numa sociedade civil amnésica, elas trazem para a superfície os riscos de debates muito mais profundos e traumáticos sobre a “nacionalização da história” e seu sequestro.

assim, o processo de tornar a Hungria *Juden rein*. A partir de 1948, com o comunismo de Stálin no poder, o revisionismo então em vigor levantou mais uma vez a questão do status das minorias judaicas e alemãs na Europa Central. Assim, essas questões levantadas por Forgács meio século depois não surgem em vão; ao contrário, elas chamam a atenção de uma sociedade civil amnésica para os riscos de debates muito mais profundos e traumáticos em torno da “nacionalização da história” e seu confisco. Existem paralelos entre o destino dessas comunidades no período de 1938 e 1944 com a instrumentalização do Holocausto – que não foi mencionado até 1956 – durante o período stalinista controlado pelos soviéticos – e depois removido em favor de um foco antissoviético relacionado a 1956, antes de ser retomado mais cautelosamente depois de 1962, durante o “Degelo”. Era uma questão da “responsabilidade nacional” diante da história<sup>22</sup>. Talvez seja possível fazer tal abordagem da história numa perspectiva externa<sup>23</sup>.

Depois de 1989, essas questões ainda são constrangedoras, se não um tabu, numa sociedade traumatizada como a húngara. Como, de fato, pode se assumir responsabilidade política ou coletiva por uma questão tão importante que interfere diretamente com a questão da identidade e da assimilação? Ser “Magyar” e judeu praticante dependia de uma forte identidade no Império Austro-Húngaro, quando um grande número de judeus participava da modernização da nação, a partir de 1848<sup>24</sup>. Ser judeu na Europa pressupõe, nesse sentido, uma multiplicidade de pertencimentos entre exílio e cidadania<sup>25</sup>. O contexto político húngaro da década de 1990 retomou a estratégia do bode expiatório, com o objetivo de renacionalizar a história sob o disfarce de purificação revisionista (veja Braham: “Offensive...”).

Tal política permite mais uma vez a distinção entre “bons” e “maus” húngaros, justificando a seu modo o período negro da era de Horthy. As responsabilidades do genocídio são novamente centradas nos alemães, e uma série de obstáculos administrativos é estabelecida para aqueles que procuram acesso aos arquivos do Holocausto;

22 Em um diferente contexto, ver Vidal-Naquet.

23 O historiador americano Paxton provocou um choque saudável dentro da sociedade francesa após o lançamento do documentário de Marcel Ophüls *A Dor e a Piedade (Le Chagrin et la Pitié, 1969)*, seguido do longa-metragem de Louis Malle, *Lacombe Lucien (1974)*, sobre o colaboracionismo.

24 A análise de Suleiman de *Sunshine – O Despertar de um Século (A Napfény íze, 1999)*, dirigido por István Szabó, resgatando o itinerário de quatro gerações de judeus na história, gerou polêmica no espaço público húngaro em seu lançamento.

25 Ver Bimbau, no sentido em que o antissemitismo católico na Europa da década de 1930 contribuiu para reforçar essas fortes tendências.

reparações financeiras aos sobreviventes são então restritas. Uma série de projetos, incluindo uma exposição polêmica sobre Auschwitz, que promove o ponto de vista revisionista, é promovida sob a égide do Ministério do Patrimônio Cultural a fim de minimizar o papel de Horthy e a Cruz de Flechas, a milícia fascista do período<sup>26</sup>.

Determinados historiadores aprovados são chamados para atuar como fiadores dessas representações. Colocar em perspectiva o escopo do Holocausto na Hungria também permite liberar a era comunista, quando comparada com o período nazista. A mídia focaliza a origem judaica de alguns líderes bolcheviques da efêmera República dos Conselhos em 1919, assim como de stalinistas pós-guerra, tais quais Rakosy e Rosenfeld<sup>27</sup>. Em outros lugares, Auschwitz é descrito como um modelo que antecipa o Gulag soviético, enquanto em Budapeste o Museu Casa do Terror mixa os gêneros ao incluir ambos. É nesse contexto que emerge, no final da década de 1990, o projeto *O Êxodo do Danúbio*, de Péter Forgács; suas fontes assumem um significado totalmente diferente na medida em que os acervos amadores de cinema silencioso adquiriram desde então uma voz, reinserindo os aspectos menos visíveis de uma história irreconhecível. Assim, o discurso do mecanismo do “Labirinto” assume uma dimensão mais ética que política, ressaltando essa história a fim de afetar, dentro dos termos do debate, um grupo de atores na arena pública húngara e questionar as responsabilidades europeias por esse genocídio<sup>28</sup>.

São muitas as interações postuladas por Forgács, ultrapassando – dentro da estrutura de *O Êxodo do Danúbio* – a própria questão do Judaísmo, para colocar, mais fundamentalmente, a questão das vítimas e das conexões entre essas comunidades minoritárias com um destino que os levou a diferentes resultados num processo inverso de extinção. O intervalo de um único ano, entre 1939 e 1940, no Danúbio, no coração da Europa Central, serve aqui como um local metafórico de encontros imaginários.

26 Ver Braham (“Offensive contre l’histoire”) citando o escritor Sándor Csóori em 1998: “A comunidade liberal de judeus húngaros queria assimilar os Magyars em sua maneira de ser e pensar” (p. 129; tradução para o inglês do editor). Em 3 de julho de 1994, no Congresso Mundial do Judaísmo, o ex-ministro Gyula Horn apresentou sua visão pessoal ao defender a ideia de confrontar o passado e oferecer um pedido de desculpas. Um documentário, *Blanchir la Milice*, foi produzido e transmitido na emissora de televisão pública Duna TV em 6 de dezembro de 1998.

27 Em 1989, o Partido Comunista Húngaro tinha cerca de 800 mil afiliados. Judeus haviam sido substancialmente eliminados depois das campanhas anticosmopolitanas da década de 1950 e depois pelo antissionismo de 1967.

28 Uma questão que já foi revisitada em filmes de ficção, tal como em *Bem-vindo à Viena (Wohin und Zurück; dir. Axel Corti, 1986)*.

Forgács reinveste esses significados na perspectiva mais distante ou espiritual de uma “terra prometida”<sup>29</sup>.

### A ERA DAS TESTEMUNHAS

Do filme à instalação multimídia, o foco de *O Êxodo do Danúbio* é não apenas uma tentativa de acumular narrativas de vida, na qual é provável que comunidades de indivíduos entrem em contato umas com as outras através da contingência de acontecimentos em momentos históricos diferenciados. Nessa contribuição específica, bem diferente do gênero documental, o cineasta inclui a tendência de colecionar memórias em imagens, nas quais o impacto da experiência autobiográfica é provavelmente reavaliado em relação ao peso da história<sup>30</sup>. Essa releitura fundamental da história europeia, de um momento tão crucial como os verões de 1939-40, através de filmes de família que relembram cenas cotidianas a bordo de um navio, é obviamente muito diferente de uma releitura da chamada “história nacional” realizada depois do fato, num contexto que ainda tem inflexões ideológicas.

Em relação ao trauma trágico causado sucessivamente pelo nazismo e pelo stalinismo, Forgács procura colocar seriamente em questão os códigos culturalmente aceitáveis, levantando indiretamente duas questões essenciais: a distorção ou a relação entre “memória coletiva” e o “status da autobiografia” no projeto como um todo. Que contribuição esse tipo de mecanismo oferece para uma verdadeira reescritura da história? O cinema da Europa Central na tradição documental perpetuada pelo estúdio Béla Balázs na década de 1980 ainda é a forma reinventada de reescrever uma história que de outra maneira seria impossível (ver Jeancolas).

Aqui se trata mais de um processo de colagem, realçado por uma interação entre voz e música numa rede espaço-temporal dos espaços acolhedores de sítios museológicos. Esse processo integra forma e conteúdo mixando o espaço público com a vida privada, e criando um encontro entre elementos da história e da memória. Como um processo em eterna tensão, ele favorece uma desconstrução desses elementos, relacionando continuamente as testemunhas às suas próprias imagens no filme. Como um processo reflexivo, também oferece um paradigma poético de um desenraizamento profundo através de um itinerário sem fronteiras ao mesmo tempo que revela um sentimento de nostalgia em relação a essas raízes. Na era das testemunhas,

29 “Minha construção recontextualizada está mais perto de um sonho em seu processo de reestruturação que de uma ilustração dessas vidas” (citado em Feigelson, *Filmmaker of the anonymous*, p. 108).

30 Em relação à questão de testemunho solicitado, ver Pollak e Heinich; ver também Wievorka.

o mecanismo questiona a história dos profissionais que ignoraram esse nível de registro histórico, discutindo, ao mesmo tempo, no espaço contemporâneo dos museus, novas formas de estetizar o terror que surgiram no mundo inteiro em vários museus do Holocausto ou fundações (ver Sorlin; Walter). Ainda mais importante, esse mecanismo ou estratégia questiona a história em busca da verdade e ao mesmo tempo o status da memória à procura da fidelidade ao situar o filme ao longo do eixo da credibilidade.

Nesse sentido, então, ele levanta a questão da recepção no espaço público que é, se não hostil, no mínimo indiferente. Ecoando a premonição de Walter Benjamin, o cineasta capturado nesse labirinto reduz sua narrativa ao silêncio ou à experiência traumática de sucessivas gerações: “Com a Primeira Guerra Mundial, nós assistimos a uma evolução, um processo que desde aquela época não parou de acelerar...; os combatentes retornaram mudos das frentes de guerra, não mais ricos, porém mais pobres em termos de experiências comunicáveis.”<sup>31</sup> Como uma portadora de símbolos, a tautologia narrativa do mecanismo se refere à comunidade reconstituída. Aqueles que testemunham a instalação, provavelmente perderam o fio de sua história em benefício dessa reconstituição de memória, que às vezes extravasa para situações anedóticas. Reduzida ao nível de afresco histórico, essa história tem muito em comum com a experiência compartilhada. A guerra representou uma ruptura narrativa; assim, a passagem do silêncio (acervos) ao som (multimídia) que transfere a fala dos sobreviventes para as imagens se refere à afasia típica do trauma, evocada por Walter Benjamin (além do arquivo) – uma história da qual seus atores retornam mudos.

Na arte de provocar a recordação dessa história, de confrontar a relação dupla entre filme silencioso e indivíduo mudo, Forgács reconstitui suas características. A imagem, assim, se torna um indicador, enquanto a voz traz de volta uma memória viva. Nesse mecanismo, as vozes das testemunhas foram gradualmente transmutadas em novas fontes da história. O status testemunhal do mecanismo parece ser primordial – ouvir e mostrar testemunhas lembrando a singularidade de suas próprias jornadas frente à tripla

31 Sobre o status de uma linguagem que é difícil de comunicar hoje em dia, ver também o discurso de aceitação do Prêmio Nobel de Literatura por Imre Kertész (Estocolmo, 10 de dezembro de 2002): “Para o meu horror, eu me dei conta de que dez anos depois de eu ter voltado de campos de concentração nazistas, e ainda a meio caminho do horrível feitiço do terror stalinista, tudo que restava de toda a experiência eram umas poucas impressões confusas e poucas anedotas. Como se aquilo nem tivesse acontecido comigo, como as pessoas costumam dizer... Mas o herói do meu romance não vive seu próprio tempo em campos de concentração, pois nem seu tempo ou sua língua, nem mesmo sua própria pessoa, é realmente dele. Ele não se lembra; ele existe.”

limitação da história da Europa Central; uma história apropriada pelo poder numa matriz que é ao mesmo tempo revisionista e ancorada num certo tipo de positivismo; uma história identificada especialmente com o discurso dos conquistadores; e a limitação do crescente silêncio daqueles que foram perseguidos nos relatos históricos oficiais. A imagem restaura a fala com base num silêncio geracional. Como uma travessia fugitiva pelo Danúbio, esse mecanismo – na forma de testemunhos – organiza um trânsito final entre memória e história.

Publicado no site: <http://www.forgacspeter.hu/english>.  
Traduzido do francês para o inglês por Catherine Portuges  
© Kristian Feigelson, 2008

#### BIBLIOGRAFIA

BENJAMIN, Walter. “Paralipomènes et variétés des thèses sur le concept d’histoire”. *Écrit Français*. Paris: Gallimard, 1991, pp. 348-9.  
\_\_\_\_\_. “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction.” Em: *Illuminations*. Introdução e edição de Hannah Arendt. Trad. Harry Zohn. NY: Schocken 1977, pp. 217-51.

BIRNBAUM, Pierre. *Géographie de l’espoir*. Paris: Gallimard, 2004.

BLÜMLINGER, Christa. “Harun Farocki: l’Art du possible.” *Trafic* 43 (Autumn 2002), pp. 28-36.

BOURDIEU, Pierre; Luc Boltanski. *Un art moyen: essais sur les usages sociaux de la Photographie*. Paris: Édition Minuit, 1965.

BOYLE, Deidre. “Meanwhile Somewhere.” *Millenium Film Journal* 37 (Fall 2001), pp. 53-66.

BRAHAM, Randolph. “Offensive contre l’histoire.” *Les Temps Modernes* 606 (November-December 1999), pp. 123-41.  
\_\_\_\_\_. *Politics of Genocide: the Holocaust in Hungary*. NY: Columbia UP, 1994.

BROSSAT, Alain; Sonia Combe; Jean-Yves Potel; Jean-Charles Szurek (eds). *A l’Est la mémoire Retrouvée*. Paris: La Découverte, 1990.  
Feigelson, Kristian. “Du Journal intime à l’écran-souvenir chez Márta Mészáros.” *Théorème 7*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2003, pp. 98-107.

\_\_\_\_\_. “Filmmaker of the anonymous: Interview with Péter Forgács.” *Hongrie Cinéma et histoire. Positif* 542 (April 2006), pp. 104-8.

FELMAN, Shoshana. “Silence de Walter Benjamin.” *Les Temps Modernes* 606 (November/December 1999), pp. 1-46.  
Ferro, Marc. *Les individus face aux crises du xx siècle: l’histoire anonyme*. Paris: Odile Jacob, 2005.

FOUCAULT, Michel. “Le jeu de Michel Foucault.” *Ornecar* 10 (1977). Reimpresso em *Dits et Ecrits, 1954-1988* (ed. Daniel Defert; Francois Ewald), v. 3:1976-1979. Paris: Gallimard, 1994.  
\_\_\_\_\_. *Surveiller et Punir*. Paris: Gallimard, 1975.

GARROS, Véronique. “L’État en proie au singulier. Journaux personnels et discours autoritaires dans les années 1930.” *Mouvement social* 196 (July-September 2001), pp. 137-54.

GRADVOLH, Paul; Arpad v. Klimo. “Représentations et usages de l’histoire.” *Théorème 7*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2003, pp. 10-23.

HARTOG, François. *Evidence de l’histoire: ce que voient les historiens*. Paris: EHESS, 2005.  
Jeancolas, Jean-Pierre. *L’œil hongrois*. Budapest: Magyar Filmunió, 2001.

KARSAI, László. “A Shoah a magyar Sajtóban 1989-1991” (“The Shoah in the Hungarian Press, 1989-1991”). Em: *Zsidóság, identitás, történelem (Judaism, Identity and History)*. (ed.) Maria Kovács; Yitzak M Kashiti; Ferenc Erős. Budapest: T Twins, 1992, pp. 68-9.  
Leyda, Jay. *Film Begets Films: A Study of Compilation*. NY: Hill and Wang, 1964.

LINDEPERG, Sylvie. *Nuit et brouillard, un film dans l’histoire*. Paris: Odile Jacob, 2007.

NICHOLS, Bill. “The memory of Loss.” *Film Quarterly* 56.4 (Summer 2003), pp. 2-12.

ODIN, Roger. “La Famille Bartos de Péter Forgács ou comment rendre l’histoire sensible.” *Cinéma hongrois: le temps et l’histoire*. (ed.) Kristian Feigelson. *Théorème 7*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2003, pp. 192-207.

\_\_\_\_\_. “La question de l’amateur dans trois espaces de réalisation et de diffusion.” *Le cinéma en amateur. Communication* 68. Paris: Seuil, 1999, pp. 47-83.

PAXTON, Robert. *La France de Vichy 1940-1944*. Paris: Seuil, 1973.

POLLAK, Michael; Nathalie Heinich. “Le temoignage.” *Actes de la recherche en Sciences Sociales* 62-63 (1986), pp. 6-7.

PORTUGES, Catherine. “Home Movies, Found Images and Amateur films as Witness to History: Péter Forgács’ Private Hungary.” *The Moving Image* 1-2 (Fall 2001), pp. 107-24.

REVEL, Jacques (ed.) *Jeux d’échelles. La microanalyse à l’expérience*. Paris: EHESS and Gallimard, 1996.

ROLLET, Sylvie. “Hongrie, cinema et Histoire – Bela Tarr ou le temps inhabitable.” *Positif* 542 (April 2006), pp. 101-3.

SORLIN, Pierre. “La Shoah: une representation impossible.” Em: *Les institutions de l’image*. (ed.) Jean-Pierre Bertin Maghit; Béatrice Fleury Vilatte. Paris: EHESS, 2001, pp. 179-85.

SULEIMAN, Susan. “Sunshine et les juifs de Hongrie.” *Théorème 7*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2003, pp. 132-47.

VIDAL-NAQUET, Pierre. “Le défi de la Shoah à l’histoire.” *Les Temps Modernes* 507 (October 1988), pp. 62-74.

WALTER, Jacques. “Les Archives de l’hisotire audiovisuelle de l’histoire de la Shoah.” Em: *Les institutions de l’image*. (ed.) Jean-Pierre Bertin Maghit; Béatrice Fleury Vilatte. Paris: EHESS, 2001, pp. 187-200.

WIEVORKA, Annette. *The Era of the Witness. (L’Ère du Témoin)*. Paris: Plon, 1998.

## Discursos Históricos do Inimaginável: O Turbilhão de Péter Forgács

MICHAEL RENOV<sup>1</sup>

A *National Foundation for Jewish Culture* promoveu recentemente o “Primeiro Congresso de Festivais Americanos de Cinema Judaico”, junto à 20ª edição do *San Francisco Jewish Film Festival*, o primeiro festival de cinema judaico nos Estados Unidos. Uma das conferências, intitulada “O Filme sobre o Holocausto como Gênero Cinematográfico”, pretendia lidar com o fato, às vezes incômodo, de que o Holocausto continua sendo fonte e tema de inúmeros documentários realizados por cineastas judeus. Esse retorno obsessivo ao Shoah, passadas muitas gerações após o acontecimento, é apresentado por alguns como um investimento excessivo na vitimização dos judeus, uma relutância em avançar para assuntos mais contemporâneos e fortalecedores. Qual é a origem do fascínio pelo Holocausto para os cineastas judeus? O Shoah se tornou simplesmente um modelo para o sofrimento dos judeus ou a exploração do tópico por documentaristas, e leva continuamente cineastas e estudiosos a ter novas percepções historiográficas e filosóficas, assim como acontece com os historiadores? E, mesmo dando a devida importância às obras de Alain Resnais, Marcel Ophuls e Claude Lanzmann, existem ainda novas lições a ser aprendidas? Não estaríamos sofrendo de um esgotamento do Holocausto? Essas são algumas questões que suscitaram este artigo.

A intransigência da memória do Holocausto é abordada brilhantemente por James E. Young em seu livro *Writing and Rewriting the Holocaust: Narrative and the Consequences of Interpretation*, no qual ele narra exaustivamente até que ponto o Holocausto se tornou uma lente através da qual a experiência judaica da segunda metade do século xx foi focalizada. A representação histórica por vezes abriu caminho para a descrição arquetípica; de fato, o “Judeu do Holocausto” se tornou uma figura familiar até mesmo em textos não-judaicos, como evidenciado nas aclamadas obras de John Berryman, Anne Sexton e Sylvia Plath, todos eles suicidas. Não há nada mais notável em relação ao poder do Holocausto como tropo do que o surgimento recente do termo “Holocausto Armênio”, para se referir ao genocídio de um milhão e meio de armênios pelos turcos entre 1925 e 1923, um evento ocorrido décadas

1 Michael Renov é professor de Estudos Críticos e vice-reitor da Escola de Artes Cinemáticas da University of Southern California. Editor de *Theorizing Documentary* (Routledge, 1993), coeditor da série *Visible Evidence e Cinema's Alchemist: The Films of Péter Forgács* (University of Minnesota Press, 2011)

antes da construção dos campos de concentração nazistas. A palavra “holocausto”, que só passou a ser utilizada para se referir ao assassinato de judeus europeus no final da década de 1950, é assim aplicada retroativamente ao contexto armênio para indicar a enormidade do crime.

Ainda que o Holocausto tenha se tornado um vocábulo obsessivamente invocado (Hayden White, por exemplo, chamou o Holocausto de “evento ‘modernista’ paradigmático da história da Europa ocidental”), os termos de sua representação continuam a ser examinados com um rigor sem paralelos. Há muito em jogo para o testemunho do Holocausto (é só lembrar as alegações daqueles que negam o Holocausto); é desejável uma transcrição direta da experiência em que o escriba minimamente funciona como um agente neutro, “um instrumento dos acontecimentos”. Mas a noção de que o texto (literário ou cinematográfico) é capaz de produzir uma versão pura e normativa dos eventos ignora a crítica radical à mimese proposta por Robert Scholes, entre outros: “É porque a realidade não pode ser registrada que o realismo está morto. Todo texto, toda composição, é uma construção. Nós não imitamos o mundo, nós construímos versões dele. Não existe *mimesis*, apenas *poiesis*.” O Holocausto como gênero de documentário é um foco particularmente intenso para debates em torno do status ontológico do discurso do documentário. Neste artigo, eu quero sugerir que o filme *O Turbilhão*, de Péter Forgács, sobre uma família holandesa judaica destruída durante o Shoah, é também um filme sobre a própria representação histórica e sobre os limites entre transcrição testemunhal e construção estética. Forgács, como veremos, é ao mesmo tempo escriba, testemunha e poeta. Mas, primeiramente, há muito o que dizer sobre o campo discursivo no qual *O Turbilhão* está situado.

Na tradição judaica, o escriba é visto como um guardião sagrado. Um conto talmúdico relembra a advertência do rabino Ishmael ao escriba bíblico: “Tome cuidado. Se você omitir ou acrescentar uma única palavra, você pode destruir o mundo.” Na era pós-Holocausto, há uma grande quantidade de debates em torno da ética da descrição. Existem argumentos memoráveis sobre por que a metáfora e, de fato, todos os esforços destinados à representação são uma afronta à materialidade do terror do Holocausto. Em seu livro *A Double Dying: Reflections on Holocaust Literature*, Alvin Rosenfeld argumenta de forma sucinta: “Não existem metáforas para Auschwitz, assim como Auschwitz não é metáfora para nada mais... Por quê? Porque as chamas eram chamas verdadeiras, as cinzas apenas cinzas, a fumaça sempre e somente fumaça... as queimadas não se prestam à metáfora, semelhança ou símbolo – elas não se parecem nem podem ser associadas a nada

mais. Elas só podem ‘ser’ ou ‘significar’ o que elas foram de fato: a morte dos judeus”.

Ainda assim, a necessidade de testemunhos do sofrimento e da perda de vidas se sobrepôs repetidamente a essas objeções; é, para muitos sobreviventes, uma compulsão. Vejam as palavras de Primo Levi em seu prefácio para *Survival in Auschwitz*: “A necessidade de contar nossa história para ‘o resto’, de fazer ‘o resto’ participar, assumiu para nós, antes da nossa libertação e depois, o caráter de um impulso imediato e violento, a ponto de competir com nossas outras necessidades elementares. O livro foi escrito para satisfazer essa necessidade: primeiramente e, sobretudo, como uma libertação interior”. Mas, a experiência traumática é tipicamente inacessível, está enterrada bem no fundo da psique; a recuperação da memória e o relato são processos terapêuticos complexos. No ato de testemunhar, o sobrevivente, quando confiável, adota um estilo que pode ser denominado como “realismo documental”. Mas, Young argumenta que pode ser “criticamente irresponsável” insistir que a narrativa do Holocausto na primeira pessoa na verdade estabelece a prova documental à qual ela aspira. É mérito de Forgács, historiador fílmico e facilitador testemunhal, prover uma estrutura contextual na qual uma alegação probatória pode ser feita para um discurso de um sobrevivente em particular.

Há muita polêmica em torno do status ontológico e ético dos relatos do Holocausto: são eles história, memória, arte, terapia, ou até mesmo panfletos políticos? Elie Wiesel, um dos mais conhecidos prestadores de testemunho e romancista, escreveu, reverberando o pronunciamento atávico de Adorno – “Escrever poesia depois de Auschwitz é uma barbárie.” – sobre a impossibilidade da literatura do Holocausto: “Não existe tal coisa como uma literatura do Holocausto, nem pode existir. A própria expressão é uma contradição em termos. Auschwitz anula qualquer forma de literatura, à medida que ele desafia todos os sistemas, todas as doutrinas.” No entanto, Wiesel também falou sobre o aspecto inviolável presente na necessidade de lembrar: “Para mim, escrever é um *matzeva*, uma lápide invisível, erguida em memória aos mortos que não foram enterrados.”

Como entender a incompatibilidade aparente das afirmações de Wiesel? Por um lado, nenhuma literatura – nenhum cânone estético, nenhuma hierarquia de gosto, nenhuma busca por transformações genéricas, em suma: nenhum prazer extraído da dor –, por outro lado, a necessidade desesperada de tornar memorável a perda. Eric L. Santner argumentou que é no processo de narrar o Holocausto, no impulso de “contar a história” que está o perigo do “fetichismo narrativo”, e que, de acordo com seu ponto de vista, é “uma estratégia de desfazer, na fantasia, a necessidade do luto, simulando um caráter intacto, ao situar, de forma típica, o local e a origem

da perda em outro lugar.” O ato narrativo, sob esse ponto de vista, representa uma inabilidade ou recusa de chorar a morte, deslocando a perda ou o choque traumático para o nível da representação. Em outras palavras, a narrativa tira o ferrão da história. O ponto de vista de Santner repercute muitas das críticas tecidas contra *A Lista de Schindler* e *A Vida é Bela*, filmes que provocaram debates calorosos, vários textos de conferências e até mesmo livros, meio século depois dos eventos que eles descrevem.

Tão fortes quanto as imposições contra a estetização ou o “enfraquecimento” do Holocausto são os apelos para prestar testemunho. Alguns críticos encontram apoio bíblico para a urgência testemunhal que observamos. James Young cita Leviticus 5:1: “E ele é uma testemunha, seja porque viu ou porque soube; se ele não se pronunciar, isso o levará a sua iniquidade.” O fardo de compartilhar o conhecimento da catástrofe vem perseguindo toda uma geração de testemunhas e sobreviventes, persistindo pelas gerações seguintes, entre os filhos e netos dos sobreviventes que lembram, recitam e ensinam seu testemunho ou a sua impossibilidade. É aqui que encontramos a predileção da tradição do documentário pelas gravações e ampliações do ato testemunhal. Desde *Noite e Neblina*, produzido em 1955 no décimo aniversário da libertação dos campos, foi realizada uma tremenda quantidade e variedade de filmes não-ficcionais sobre alguma face da Shoah. Será que o documentário – há muito alinhado (erroneamente, na minha opinião) com a verdade mais do que com a beleza – é considerado imune à ameaça da estetização do terror? Talvez a preocupação com a fetichização narrativa seja igualmente aliviada pelo uso de modalidades não-ficcionais menos identificadas com a narrativa de histórias. Uma linha bastante significativa de produção de mídia não-ficcional tem sido a gravação em vídeo e o arquivamento de testemunhos de sobreviventes, como no *Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies*, da Yale University, e a *Survivors of the Shoah Visual History Foundation*, fundada por Steven Spielberg, que gravou mais de 50 mil testemunhos não-editados.

Entretanto, não se pode presumir que qualquer relato discursivo da história seja desprovido de arte ou de narrativa. Joris Ivens escreveu sobre seus esforços consistentes para desestetizar as condições terríveis dos grevistas em *Misery in Borinage*, em 1932: “Nosso objetivo era evitar efeitos fotográficos interessantes que pudessem distrair o público das verdades desagradáveis que estávamos mostrando.” Em *Claiming the Real*, Brian Winston argumenta vigorosamente que o documentário é praticamente incapaz de evitar a narrativa, pois ela é um requerimento essencial para a compreensão humana; outros modelos de organização de material não-ficcional, na

opinião de Winston, funcionam melhor na cabeça do que na tela. Certamente, há muito que os documentários se esforçam para “fabular” seus temas: *Allekorialak/Nanook*, sobre os grevistas batalhadores de Harlan County, até mesmo sobre a família Louds de Santa Bárbara. Definitivamente, o documentário oferece pouco refúgio para a crítica antiestética, antinarrativa.

Alguns alegam que a própria historiografia (a prática disciplinadamente patrulhada de escrever a história) está longe de ser imune a determinações estéticas e narrativas. Em seus artigos altamente influentes, “O Discurso da História” e “O Efeito de Real”, Roland Barthes pergunta: “Existe de fato alguma diferença específica entre narrativa factual e imaginária, alguma característica linguística através da qual poderíamos distinguir, por um lado, o modo apropriado de relação com eventos históricos...e por outro lado, o modo apropriado de um épico, romance ou drama?” Para a consternação de muitos historiadores desde então, Barthes argumenta que o discurso histórico não é de fato linguisticamente distinguível de outras formas narrativas. Os comentários de Barthes têm relevância particularmente para os que estudam ou fazem documentário, pois, em sua opinião, os oradores de uma história “objetiva” têm que fundamentar seus trabalhos em uma “ilusão referencial” com a qual uma sucessão de técnicas e instituições vem tentando autenticar o “real” como se ele fosse autossuficiente, ou “suficientemente forte para ocultar qualquer noção de ‘função,’” como se o ter-estado-ali do documento (ou, para documentaristas, a imagem) fosse uma garantia absoluta e suficiente. Essa é a posição de uma corrente de estudiosos do documentário, entre eles Noel Carroll, que celebra a habilidade do documentário de produzir conhecimento objetivo e certificável.

Por sua vez, Hayden White cunhou o termo “ficções de representações factuais”, com o qual ele pretende ressaltar até que ponto os discursos do historiador e do escritor imaginativo “se sobrepõem, se assemelham e se correspondem um com o outro”. De forma ultrajante para muitos historiadores profissionais, White atacou o racionalismo de um método histórico iniciado no século XIX que colocava a história como uma ciência realística por excelência. Dessa maneira, a história poderia se tornar o estudo do real em contraposição ao meramente imaginável.

A tradição do documentário, ao tentar se diferenciar do filme de ficção, seu outro hegemônico, herdou esse dualismo presumido entre o real e o imaginário. Creio que a prática fílmica de Peter Forgács, e aqui vou me limitar à sua obra de 1997, *O Turbilhão*, ativamente desconstrói a divisão institucionalizada entre o real e o imaginável ao produzir discursos históricos do inimaginável. Com base em fontes das

profundezas dos acervos do mundo e, sobretudo, de filmes amadores recuperados, Forgács permite que o espectador tenha acesso a mundos desconhecidos e inesperados.

Vale a pena descrever, brevemente, os métodos de trabalho de Forgács. Desde o início da década de 1980, esse artista visual radicado em Budapeste reúne filmes amadores e domésticos de várias fontes. A percepção original de Forgács era que grande parte da experiência húngara sob o comunismo era inacessível através dos relatos oficiais (como a visão “sovietizada” da história de “cima para baixo”). Seria muito melhor aproximar-se de uma compreensão da vida social na Hungria e em outras partes, durante e depois da Guerra, por meio de filmes amadores que descreviam os rituais da vida cotidiana, a banalidade das cenas de rua, reuniões de família e eventos dos ciclos de vida. Assim começou a obsessiva busca de imagens de Forgács. Os filmes realizados por anônimos, imagens de acervo e filmes caseiros que ele coleciona são o material bruto para suas escavações do passado.

Mas seria incorreto imaginar que Forgács é mais um historiador que um artista. Sua extensa filmografia (ele produziu quase 30 filmes) é rigorosamente fiel a determinados princípios estruturais e estéticos. Os filmes quase não têm cenas filmadas por Forgács, mas consistem em materiais de arquivo meticulosamente editados, de fato reorquestrados, que podem ser temporalmente manipulados ou mesmo tonalizados. Dessa forma, Forgács indica seu desinteresse por um resgate imaculado do passado. Ele trabalhou em colaboração, em todos os filmes, com o conhecido compositor húngaro Tibor Szemző, cujas partituras extraordinárias colocam a trilha sonora em pé de igualdade com os visuais. São filmes para serem ouvidos tanto quanto vistos; o encontro com a história acontece por meio de imagens degradadas, mas, também através dos assombrosos arranjos instrumentais e vocais. Dessa forma, os filmes de Forgács emergem mais como veículos de meditação do que como documentos autoritários de um tempo passado.

Pode-se dizer que Forgács é o criador de filmes de compilação, um tipo de filme mal-compreendido; ele é um editor *master*. Em *O Turbilhão*, as imagens resgatadas são imbuídas de ressonâncias históricas excepcionais através de uma exposição formidável de decupagem: os filmes encontrados são mostrados em velocidades variadas e com frequentes congelamentos de quadros, que captam gestos e olhares, suspendendo a inexorabilidade do tempo; os fraseados instrumentais e de coro de Szemző, com grande carga afetiva, impõem um tom inconstante; a superimposição de textos gráficos ou de *voice-overs* explicitamente citando leis, decretos públicos e discursos políticos do período, fornecem um cronograma progressivo e uma matriz histórica precisa.

De modo angustiante, nós (o público) sabemos mais do que aqueles que fizeram as imagens. Nós antecipamos os fatos aterrorizados, enquanto assistimos a uma família judaica holandesa, os Peerebooms, embarcar para um feriado em Paris, um dia antes de Hitler invadir a Polônia. Nós nos emocionamos com o espetáculo de veneração na sinagoga Rapenberg, em Amsterdã, um *tableaux* de 1000 anos de vida judaica na Europa que logo seria destruída. E nos comovemos com a visão da família (nosso cineasta Max Peereboom, a esposa Annie e sua madrasta, além de seus dois filhos pequenos), sentada à mesa, costurando e fazendo as malas, cuidando dos últimos preparativos na noite antes de sua deportação para Auschwitz. Enquanto assistimos, uma voz feminina enumera uma lista de artigos pessoais que serão permitidos para cada deportado: uma caneca, uma colher, um traje de trabalho, um par de botas de trabalho, duas camisas, um pulôver, dois pares de roupas de baixo, dois pares de meias, duas cobertas, um guardanapo, uma toalha e artigos de higiene pessoal. Nessa entonação dos detalhes do dia a dia, Forgács nos coloca face a face com a banalidade do mal de Arendt. A Convocação do Escritório de Migração Judaica, com suas promessas de deslocamento para campos de trabalho, é um estratagema retórico para aplacar o ânimo daqueles que estão sendo mobilizados para a Solução Final. A alegre determinação dos Peerebooms nessas últimas imagens atesta o sucesso da tática.

Essa última cena (e ela é, para judeus contemporâneos, verdadeiramente uma cena primordial) é a que melhor ilustra a realização de Forgács. Na marca dos 57 minutos, quase uma hora depois de um crescente investimento emocional (nós somos, no final das contas, convidados dos casamentos, passeios em família e primeiros passos do bebê dos Peereboom), estamos a par das sensações dos últimos momentos da vida de uma família judaica na Europa. Um espetáculo histórico que é ao mesmo tempo geral e particular. O crítico marxista húngaro Georg Lukács uma vez escreveu que “a meta de toda a grande arte é fornecer um retrato da realidade na qual a contradição entre aparência e realidade, o particular e o geral, o imediato e o conceitual... está tão bem resolvida que os dois convergem numa integridade espontânea”. *O Turbilhão* se aproxima dessa meta, evocando o destino de 120 mil judeus holandeses assassinados através da descrição visual, detalhada ao extremo, de uma única família. A câmera de Max Peereboom registra sua esposa, sua sogra, sua filha, e nada mais; essas imagens são limitadas por um conhecimento por demais imperfeito dos eventos que estão prestes a acontecer. Mas Forgács preparou o terreno para um salto metonímico em direção à história mundial, ampliando astuciosamente, ao longo do caminho, o cenário histórico, através da contraposição do material dos

Peereboom às cenas de casamento da Princesa Juliana, filmes de desconhecidos de um Acampamento da Juventude do Nacional-Socialismo e de um acampamento de treinamento nazista holandês em Terborg. Finalmente, e com frequência crescente, Forgács entrelaça filmes de família de uma segunda família, a de Artur Seyss-Inquart, um ministro austríaco do partido nazista, designado como Comissário do Reich para a Ocupação dos Territórios Holandeses.

Ao final da década de 1930, Seyss-Inquart é, como Jozeph Peereboom – o *pater familias* e editor de um jornal judaico holandês, o *Nieuw Israelietisch Weekblad* –, um homem bem-sucedido, um pai orgulhoso e um avô coruja. Observamos cenas dos dois brincando com suas respectivas famílias; as características dos filmes de família – os acenos, os sorrisos, os saltos em direção à câmera de braços dados, as ostentações da prole – são praticamente idênticas. Mas essa construção paralela está também em rota de colisão uma com a outra. Num curto espaço de tempo, os decretos de Seyss-Inquart limitam a participação de judeus na vida pública holandesa; negam seu acesso a espaços ou instituições públicas; desapropriam suas fortunas; aterrorizam e prendem indivíduos em batidas noturnas; evacuam e reinstalam famílias judaicas de toda a Holanda em um gueto em Amsterdã e, finalmente, os deportam para campos de concentração em toda a Europa. (Os destinos dos primogênitos das famílias Seyss-Inquart e Peereboom divergem dramaticamente, antes de convergir novamente na morte prematura de ambos; Seyss-Inquart será executado após o Julgamento de Nüremberg). Em um determinado momento, podemos assistir Seyss-Inquart jogando animadamente uma partida de tênis com o carrasco Heinrich Himmler, precisamente o homem que alardeou que conseguiria exterminar os judeus, “uma página que nunca seria escrita na história.”

É dessa forma que Forgács consegue construir os Peerebooms do ponto de vista do geral e do particular, e como agentes de um drama histórico fatal, da forma prescrita por Lukács em seu influente ensaio “Narrar ou Descrever?”. Lukács teve o cuidado de comparar as táticas representacionais de escritores naturalistas como Flaubert e Zola, que se faziam gloriosos por suas descrições meticolosas, com a amplitude épica dos mestres da narração como Scott, Balzac e Tolstói. Nos grandes romances do último grupo, “nós vivenciamos acontecimentos que são inerentemente significativos, por causa do envolvimento direto dos personagens nos acontecimentos e por causa do significado social geral que emerge das vidas dos personagens enquanto elas vão se desenrolando. Nós somos o público dos eventos nos quais os personagens tomam parte ativa. Nós mesmos vivenciamos esses eventos.” Não mais

recipientes passivos dos fatos da aniquilação, nos filmes de Forgács nós somos conduzidos para o olho do furacão, somos expostos a um pouco do que parecia ser a vida para aqueles que foram aprisionados, e somos pressionados a compartilhar os últimos momentos de uma família judaica holandesa entre as dezenas de milhares que foram enviadas à morte.

Eu diria que o trabalho de Forgács representa uma intervenção radical no filme de Holocausto como gênero cinematográfico; ele também coloca um desafio para a historiografia canônica. Hayden White alega que a tendência racionalista da história como disciplina e instituição exigiu um preço aos praticantes que tendiam a reprimir tanto o aparato conceitual de seu discurso quanto o momento poético de seus textos. Eu faria afirmações semelhantes a respeito do documentário que surgiu nos últimos quarenta anos. Primeiramente, através do surgimento do cinema direto, e depois, através da evolução dos filmes históricos baseados em entrevistas (filmes, em suma, dos modos observacionais e interativos), o que eu chamei em outro lugar de *funções analíticas e expressivas do documentário* permaneceram, em sua maior parte, subdesenvolvidas. O trabalho de Forgács, que deve muito a uma tendência que Peter Wollen há muito identificou com a vanguarda europeia (Straub, Godard, Kluge), em vez da norte-americana, dedica-se tanto à inovação formal quanto ao rigor analítico. É como Wollen descreve em seu influente artigo “*The Two Avant-Gardes*”.

De certa de certa forma, o trabalho de Godard volta ao ponto original de ruptura em que a vanguarda moderna começou – nem realista ou expressionista de um lado, nem abstrata do outro. Da mesma forma, *Demoiselles d'Avignon* não é nem realista, nem expressionista ou abstrato. Ele desloca o significante do significado, afirmando – como deve tal deslocamento – a primazia do primeiro sem, de forma alguma, dissolver o segundo.

*O Turbilhão* aborda um recorte perigoso do passado da Europa sem tentar encapsulá-la. Sua evocação de uma história irrevogável (a morte de uma família) não oferece nem explicação nem escape. No entanto, significados históricos se acumulam. A significação é deslocada, mas não é dissolvida.

Através de sua prática, Forgács mostra uma preocupação ativa pelo que White chamou de *aparato conceitual* (funcionando como um historiador reflexivo profundamente consciente de seus métodos) e pela expressividade do conjunto de elementos visuais e acústicos. Além disso, é uma prática poética colaborativa, dado o papel crucial do compositor Tibor Szemző, sobre o qual muito mais merece ser dito. No entanto, vou concluir ressaltando a dupla fidelidade de Forgács com a responsabilidade histórica (sua função como testemunha/escriva) e com

a poética. Seu trabalho está melhor situado em relação a um grupo de práticas artísticas aliadas que estão se desenvolvendo na Europa desde a década de 1970: teatro e *performance* de vanguarda, música minimalista e cinema experimental.

Em *O Turbilhão*, Forgács concretizou uma metáfora de um desastre natural massacrante, nos quais os protagonistas do filme foram emaranhados. O trabalho do filme consiste em mostrar que esses acontecimentos catastróficos foram, ao contrário, totalmente provocados pelo homem. O filme abre com imagens granuladas de grandes ondas arrebatando sobre o dique. Simultaneamente atraída e repelida pela violência da arrebatada, uma alegre multidão corre pra frente e pra trás do perigo, se arriscando contra o mar. Essa é a versão aquática do tão falado “redemoinho da história”, pelo qual o mundo judeu será em breve capturado. Mas são as inovações de Forgács na temporalidade do filme que mais destacam seu empenho para materializar/concretizar a metáfora do turbilhão. Através do rigor de sua conceituação e da edição de tantas camadas profundas de elementos audiovisuais, Forgács cria o que ele chamou de “redemoinhos do tempo”. Os Peerebooms fictícios são alcançados em irresistíveis sobreposições temporais, *loopings* e justaposições, assim como a história alcançou os Peerebooms de carne e osso em sua espiral.

Em um novo século, o Holocausto ainda é aparentemente uma fonte inexaurível de memória traumática, investimento psíquico, projeção, reinterpretação histórica e discussões calorosas. Em seu livro monumental *Zakhor: Jewish History and Jewish Memory*, Yosef Hayim Yerushalmi mostrou como, desde a destruição do Segundo Templo no ano 70 d.C. até o século XIX, o povo judeu consistentemente optou pelo mito em lugar da história. Isso foi, em termos, uma bênção. Os mitos foram um instrumento de sobrevivência ao longo de séculos de dispersão da Diáspora; em outros momentos, Yerushalmi argumenta, inclusive à beira do Shoah, que esses mitos tragicamente dificultaram a sobrevivência. Neste momento, ele escreve: “a responsabilidade de construir uma ponte para seu povo ainda é do historiador”. O trabalho de Péter Forgács constrói essa ponte. *O Turbilhão*, particularmente, funciona tanto quanto como um ato autocrítico de interpretação histórica como uma obra de arte formalmente inovadora cujos poderes afetivos geram compreensão e empatia. Nele, o arquétipo é deslocado pelo testemunho, a metáfora é atualizada e o inimaginável ingressa na história.

Publicado originalmente em: “Historical Discourses of the Unimaginable: The Maelstrom.” Em *Alchemist: The Films of Péter Forgács*. Editado por Bill Nichols e Michael Renov (University of Minnesota Press, 2011), pp. 85-95.  
© 2011 Regents of the University of Minnesota



## Como fazer da história algo perceptível<sup>1</sup>

*A Família Bartos e a série Hungria Particular*

ROGER ODIN<sup>2</sup>

Com *A Família Bartos* (1988), Péter Forgács inaugurou uma série de filmes dedicados à história da Hungria. Todos esses filmes se ocupam da tradição da montagem ou do filme de arquivo<sup>3</sup>, também conhecido como filme de *found footage*<sup>4</sup>. Mais precisamente, eles pertencem a uma corrente particular dessa tradição: compilações baseadas em filmes de família. Essa corrente inclui diferentes estilos de produção, que podem ser agrupados, por assim dizer, em quatro vastas categorias: filmes com tendência psicológica (diários íntimos, cartas, autobiografias), que utilizam filmes de família para aumentar o sentimento de experiência vivida<sup>5</sup>; montagens feitas com o propósito de serem espetaculares, cômicas ou dramáticas (como as séries de acidentes no Real TV<sup>6</sup>); produções experimentais e artísticas (filmes, vídeos, instalações)<sup>7</sup> e filmes documentários<sup>8</sup>. Os filmes de Forgács existem na interseção destas duas últimas categorias: Forgács é um artista de vanguarda – ele já dirigiu *performances*, instalações e vídeos como *The Case of My Room* (1992), *Two Nests*

1 Traduzido por Bill Nichols do francês para o inglês com a assistência de Claudia Leger (N.T.).

2 Roger Odin é teórico da Comunicação, chefe do Instituto de Pesquisa de Filme Audiovisual da Universidade de Paris III/ Sorbonne Nouvelle entre 1983 e 2004. Autor de “Le Film de Famille” (Ed. Méridiens Klincksick, 1995)

3 Em *Films Beget Films: A Study of the Compilation Film* (Nova York: Hill and Wang, 1964, não traduzido no Brasil), Jay Leyda examina os diferentes tipos desses filmes: filme de arquivo, documentário de filme de arquivo, filme de montagem, filme crônica de montagem, filme de filmagens guardadas, filme biblioteca, filme de *found footage*, etc.

4 Não existe uma tradução própria para o termo *found footage* no Brasil; utiliza-se o termo “filmes de arquivo” para se referir a essa produção (N.T.).

5 Um exemplo deste tipo de produção é *A Song of Air* (1987) do australiano Merilee Benet. Uma análise desse filme pode ser encontrada em “Roger Odin: Le film de famille dans l’institution familiale”, em *Le film de famille, usage privé, usage public*, ed. Roger Odin (Paris: Méridiens Klincksick, 1995), pp. 37-9.

6 No Brasil, a referência mais próxima são as videocassetadas do Programa do Faustão, da Rede Globo, e o antigo quadro Isto é Incrível, do extinto Show de Calouros, do Programa Sílvio Santos, no SBT (N.T.).

7 Filmes de família eram projetados ou exibidos (tiras de filme eram penduradas no teto) no eminente espaço para arte contemporânea, a Fundação Cartier, no contexto das “Soirées Nomades”, em abril de 1996.

8 Ver, por exemplo, as séries europeias *La Guerre Filmée par ceux qui l’ont fait* or *La Guerre filmée en couleur*. Algumas produções compilam documentários sobre a história vista por amadores e documentários sobre a história do cinema amador. Ver, por exemplo, as séries *La vie filmée des Français*, de Jean Baronnet, em 1975.

(1992), *Hungarian Totem* (1993) e *The Visit* (1999) – que também dedicou parte de seu trabalho a filmar registros documentais. Veremos o que surge desta interseção.

No lugar de cobrir a totalidade de filmes que constitui a série *Hungria Particular*, escolhi analisar o primeiro filme do grupo, *A Família Bartos*, no qual Forgács estabelece os princípios por trás do uso que faz do filme de família como documento.

O uso de filmes de família como documento é, sem sombra de dúvida, o fator que contribui mais significativamente para a legitimação deste gênero desprezado. Atualmente, esse fenômeno alcança uma extensão incrível: inúmeros documentários fazem uso de filmes de família, particularmente na televisão<sup>9</sup>. A partir da iniciativa de André Huet, criador e diretor do primeiro programa diário desse tipo de filme baseado em filmes de família (na RTBF<sup>10</sup>), uma associação internacional (Inédits) foi criada reunindo todos (diretores, pesquisadores, arquivistas) com um interesse na questão particular dos filmes de família como documentos<sup>11</sup>. Como prova adicional da importância desse assunto, a Federação Internacional de Arquivo de Filmes (FIAF) introduziu o assunto do filme amador como documento em duas de suas conferências (em 1984 e 1988) e dedicou uma edição de seu periódico a esse tópico<sup>12</sup>. Em quase todos os lugares do mundo, arquivos de filme estão abrindo coleções de cinema amador, até mesmo se especializando na preservação destes filmes<sup>13</sup>. O próprio Forgács criou a Fundação da Fotografia e do Filme Particular em Budapeste, em 1983.

A criação deste tipo de arquivo acontece na maioria das vezes em lugares onde questões a respeito da identidade nacional prevalecem (Bretanha, a região basca da Espanha,

9 A Association Inédits editou um catálogo de produções para televisão com uso de filmes amadores: *Les Inédits à la télévision* (Paris: Inédit, 1993).

10 Sigla de Radio Télévision Belge Francophone, televisão pública da Bélgica (N.T.).

11 Essa associação também editou um livro, *Rencontre autour des inédits: Jubilee Book: Essays on Amateur Film* (Belgium: AEI, 1997).

12 Ver dossiê “The Amateur Film/Le cinéma amateur”, em *Journal of Film Preservation* 25, n. 53 (Novembro, 1996), pp. 31-59.

13 Por exemplo, Le Forum des Images em Paris, Cinematheques of Brittany and of Monaco, Basque Cinematheque, Andalusian Cinematheque, Ethnographic Museum of Conches na Suíça, Northwest Film Archive em Manchester, Scottish Film Council em Glasgow, Small Film Museum na Holanda, entre outros. Um sinal de reconhecimento desta questão no reino do cinema: *Cahiers du Cinéma*, em sua edição especial (“Nas fronteiras do cinema”, maio de 2000), trouxe comentários de dois conservadores de arquivo: Vincent Vatricam, da Cinemateca de Mônaco, e André Colleu, da Cinemateca da Bretanha. Sobre a questão dos arquivos de filme amador, ver L. Allard, “Du film de famille à l’archive audiovisuelle privée”, em *Médiascope*, n.7, pp. 132-38; e François Porcile, “Récupérations restitution: la chasse aux archives privées”, em *Images Documentaires*, n. 28, (1997), pp. 9-13.

Escócia, etc.). Esse é, precisamente, o caso da Hungria, uma nação confrontada com a questão de sua existência no coração de um império e sujeita a múltiplas ocupações durante vários anos. Sem dúvida, a escolha de Forgács de falar da história da Hungria através da reedição de filmes amadores está relacionada a essa situação: se aquilo que Pierre Nora diz for verdade, que “existem lugares para a memória porque não existe mais um contexto social para a memória”<sup>14</sup>, é compreensível que viver em um país com recordações de partir o coração, como a Hungria, possa levar um diretor interessado em investigar a vida da sua nação a voltar-se para os filmes amadores como lugares de memória, de maneira a transformá-los em história.

Permanece a questão de o filme amador ser um lugar específico para a memória, um lugar para a memória particular do qual estamos deslocados. Dessa maneira, Forgács se concentra em nos fornecer elementos que brevemente permitem nos localizar em relação à família Bartos. A primeira vez em que somos situados acontece em um longo plano (a família está brincando com o cachorro em um jardim) durante o qual um comentário em voz *off* (feito pelo próprio Forgács) nos apresenta os diferentes membros da família: “o chefe da família” (enquadrado no centro do plano, o mais velho dos Bartos aparece se exercitando com um par de molas retorcidas, as quais ele passa ao membro familiar mais novo, Ottó), e “ao lado dele, a mãe... e ali, os dois irmãos, Ödön e Ottó”; “Zoltán está por trás da câmera”. Então, após um breve interlúdio (sempre no jardim, onde Ödön tira a mãe para dançar várias vezes), observamos uma série de planos em *close* individuais. Esses planos colocam em movimento uma estrutura de apresentação em três partes. No nível do comentário, declarações dêiticas introduzem cada um dos membros da família: “o chefe da família, Ármin Bartos”, “sua esposa”, “e aqui está Zoltán, o mais velho dos filhos; durante trinta anos ele realizou mais de cinco horas de filmagem”, “Ödön, o segundo mais velho” (um rapaz robusto que posa ao lado do cavalo), e “esse é Ottó, o menor dos três”. No nível das imagens filmadas por Zoltán Bartos, seguindo uma característica recorrente nos filmes de família, os personagens olham diretamente para a câmera, o que quer dizer, em direção a nós<sup>15</sup>. Alguns deles nos interpelam diretamente: Armin e

14 Pierre Nora, “Entre mémoire et histoire”, em *Les lieux de mémoire*, ed. P. Nora (Paris: Gallimard, 1984), xvii. [*Realms of Memory: Rethinking the French Past*, 3 vols, trans. Arthur Goldhammer (New York: Columbia University Press, 1966)].

15 O olhar da câmera, observa Christian Metz, “introduz uma inversão que tira a inocência do aparato cinematográfico”, em *L’énonciation impersonnelle ou le site du film* (Paris: Méridiens Klincksieck, 1991), p. 40.

Zoltán nos cumprimentam tirando o chapéu, e o pequeno Ottó manda vários beijos com as mãos. Enfim, cada um dos planos termina com uma intervenção direta do enunciador: um *frame* congelado da imagem (*freeze-frame*). Com isso, Forgács quer nos apontar que esses atores sociais estão olhando para nós (i.e., eles nos dizem respeito).

Mas de que maneira esses indivíduos, de fato, nos dizem respeito? Por que a família Bartos seria do nosso interesse? Será que as imagens de uma única família podem se constituir em um corpus de valor? Não seria o caso de pensar que elas constituem uma amostra limitada? O que elas nos ensinam que pode ser generalizado? E será uma família um *locus* favorável para refletir e proporcionar reflexão sobre a história da Hungria? Pode-se reconhecer aqui as questões clássicas da micro história<sup>16</sup>, um gênero no qual esse filme se inscreve: “O épico da família Bartos é um espelho da história privada, a saga de uma família húngara”. Também se conhece a resposta elaborada por teóricos da micro história: a mudança de escala introduz como evidência elementos que passam despercebidos no nível da macro história, seja ao nos permitir ver coisas novas ou por nos permitir ver as coisas de forma diferente. Mas o que são essas coisas que Forgács quer que nós descubramos?

Desde o princípio, a sequência introdutória do filme propõe um ponto de partida: “O mundo como visto por Zoltán Bartos”<sup>17</sup>. Vamos comentar brevemente sobre essa declaração programática. Não apenas mostra respeito pelo realizador amador, contrastando fortemente com filmes de montagem nos quais se procede a uma vívida mistura de imagens provindas de diferentes fontes sem referência a seu criador, mas também marca o desejo de fazer do processo de mediação o assunto principal do filme. Inesperadamente, o funcionamento habitual da referência cinematográfica é modificado: no lugar da realidade presente, essas são representações que se tornam disponíveis para nós, representações atribuídas a um assunto.

Os filmes de Zoltán Bartos mostram o desejo de seu realizador de apresentar o seu mundo. Mesmo que retenham algumas características, esses filmes lembram menos os filmes de família tradicionais – realizados sem premeditação<sup>18</sup>, filmados e projetados rusticamente, e sem montagem

16 Esses são os tipos de questões colocadas por Jacques Revel no prefácio do livro de Giovanni Levi, *Le Pouvoir au village: Histoire d'un exorciste dans le Piémont du xvi siècle* (Einaudi, 1985; trad. francês. Paris: Gallimard, 1989). Sobre micro história, ver, entre outros, Jacques Revel ed., *Jeux d'échelles: La microanalyse à l'expérience* (Paris: EHESS, Gallimard-Seuil, 1996).

17 Mais adiante, o comentário insiste: “É o registro de Zoltán Bartos que constitui o épico que segue”.

18 Em *L'Intentionnalité: Essai de philosophie des états mentaux* (Paris: Minuit, 1985) [*Intentionality: An Essay in the Philosophy of Mind* (Cambridge:

– que uma filmagem amadora<sup>19</sup>, no sentido de que carregam um desejo genuíno de fazer cinema. Algumas sequências são visivelmente orquestradas; outras [cenas] se desenrolam como pequenos roteiros, ou são muito bem encenadas para a câmera. Títulos introduzem as sequências ou lugares, e datam aquilo que está filmado. Em alguns momentos, não estamos longe do testemunho ou do documento. Percebe-se que Zoltán Bartos se interessou nas mudanças que afetavam o mundo em que ele vivia, e que ele utilizou o cinema para preservar seus traços. Compreendemos que Forgács foi encantado por estes filmes, e que gostaria de torná-los disponíveis para que pudéssemos descobri-los.

“Nós veremos”, Forgács nos convida a explorar com ele, “o mundo como visto por Zoltán Bartos”. Ao mesmo tempo, um contraste é proposto para uma leitura reflexiva em dois níveis de enunciação: [primeiro] a intervenção de Forgács funciona como metacomentário em relação ao discurso de Zoltán Bartos sobre o seu mundo. De uma certa maneira, pode-se dizer que Forgács atinge uma análise semiológica poética, através de seus próprios filmes, dos filmes de Bartos. Seria conveniente estudar como Forgács trabalha com os filmes de Bartos de maneira a trazer para a superfície os significados profundos, os sentidos escondidos (i.e., o que o filme diz para além da intenção explícita do realizador): isso inclui não apenas os sentidos social e histórico, mas também, algumas vezes, a verdade íntima de indivíduos. Segundo, Forgács especifica dois pontos para o qual quer chamar nossa atenção: por um lado, a descrição da vida privada de uma família burguesa (“Iremos ver alguns extratos da vida agitada de uma família burguesa”), e por outro, a relação entre história e vida privada (“da Depressão à morte de Stálin, passando pela Segunda Guerra Mundial”). Serão a esses dois pontos que irei me ater nas seções seguintes.

### A VIDA DE UMA FAMÍLIA BURGUESA NA BUDAPESTE DOS ANOS 1930

O mundo visto por Zoltán Bartos é, acima de tudo, sua família. Ao multiplicar, não apenas no começo do filme (como já vimos), mas também através do filme, indicações do status familiar de cada um dos indivíduos, e ao dar a

---

Cambridge University Press, 1983) - trans.], John R. Searle distingue entre “intenção prioritária” e “intenção em ação”. Nos filmes de família, encontramos “intenções em ação”; o realizador das filmagens da família não diz a si mesmo “vou contar tal ou tal história” (se alguma história há, são aquelas que a própria família trata de oferecer a ele: um casamento, uma comunhão, uma refeição da família, etc.). Ele apenas filma.

<sup>19</sup> Sobre essa distinção entre cinema de família e cinema amador, ver Roger Odin, “La question de l’amateur”, em *Communications*, n. 68 (1999), pp. 47-90.

essas sinalizações uma forma implacável (a combinação redundante de comentário e legenda), Forgács faz com que consigamos experimentar quase fisicamente o peso (a pressão) da estrutura da família burguesa. Mais que isso, é essa estrutura que informa o filme inteiro através dos títulos capitais que estabelecem os personagens mais importantes: “o pai e os três filhos”, “o pai”, “os irmãos, Zoltán, Ödön e Ottó”, “Ödön”, “Klára Varsányi, a segunda esposa de Ámin Bartos”, “Ottó”, e por aí segue. A forma como Forgács apresenta os diferentes membros da família Bartos tem como objetivo nos alertar para a natureza hierárquica da família burguesa. Primeiro é o pai, “o chefe de família”, depois os três filhos, Zoltán, Ödön e Ottó (um plano nos permite vê-los andando juntos em nossa direção). As mulheres, por outro lado, são afastadas de alguma maneira. Na sequência de abertura, a mãe aparece quase ao fundo, e quando ela é a imagem do *close*, é de forma muito breve, em um plano que parece que foi filmado apressadamente; ela é a única que não parece posar propositalmente para a câmera como os homens. Além disso, nos comentários e nas legendas, as mulheres nunca são apresentadas por quem elas são, mas sempre em relação aos homens: a mãe, a esposa, a segunda esposa, a noiva, e por aí vai.

No entanto, o filme observa que um burguês não podia viver sem uma esposa. Assim que sua mulher morre, o burguês irá se casar sem demora: “Mas oito meses depois da morte súbita da Sra. Ámin Bartos”, nos diz o narrador, “Ámin casa-se com Klára”. Mais adiante, o comentário novamente observa que “o mais velho dos Bartos casou-se novamente, uma terceira vez, depois da guerra”. O filme também aponta que casamentos são feitos dentro de um círculo de conhecidos, mesmo que isso signifique que o status social de um deles seja alterado (Klára foi casada com um empregado de Bartos, Devi, de quem se divorciou) ou que seja o caso de substituir um amigo (Zoltán irá se casar com Klári Sugár, a esposa de seu amigo, que morreu durante a guerra). O essencial é estar casado: ao final do filme, descobre-se que Ottó, o irmão mais novo, “casou-se depois da guerra”.

A parte dedicada a Ottó nos faz testemunhar o que poderia ser chamado de “construção de um burguês”. O filme registra o desenvolvimento de Ottó, do seu nascimento até sua entrada na força de trabalho na forma de “episódios”: uma sucessão de estágios separados por elipses temporais. A estrutura computável (uma sucessão de afirmações e planos breves) produz um efeito mecânico, como se fosse uma mera questão de preencher os quadrados de um questionário ou, de uma forma aplicativa, como se tudo fosse antecipadamente predeterminado. Os planos surgem

na seguinte sequência: o bebê Ottó, com uma fotografia de um bebê da forma como é encontrada em qualquer álbum de fotografia de família burguesa; Ottó quando criança; Ottó com seu avô (o avô convida o neto a saudar a câmera; desde a idade jovem, os filhos de burgueses são treinados na arte de auto-apresentação); e Ottó tomando café com o pai. Daí, seguem-se as primeiras lições de aprendizado social: Ottó realizando passos de dança frente à câmera; Ottó “em uma escola de boas maneiras” em uma curta e encantadora cena com a amiga Pirko (ele oferece a ela uma espreguiçadeira, uma almofada, um bombom, etc.). Essa transição para a adolescência é marcada por sua entrada no liceu; o comentário sublinha evidências de seu caráter “natural”: “Ottó já está no liceu... com Edit, a noiva do irmão mais velho” (todos os pequenos burgueses de um mesmo grupo seguem o mesmo caminho). Depois, tem o serviço militar (e uma imagem de Ottó em trajes militares fazendo uma saudação com o braço estendido), a aquisição de educação universitária (filmado na sacada da casa da família, Ottó contempla o diploma de Direito que ele acabou de receber sob o olhar benevolente do irmão Ödön), e a afirmação de suas habilidades físicas: “Ottó tinha prática em esgrima, na lida com cavalos e no voo de planadores”, nos diz o comentário sobre imagens de planadores (aqui vemos o resultado do gesto do avô em passar ao neto o conjunto de molas na cena inicial em que a família é apresentada). Ao final, sua entrada no mundo profissional encerra essa jornada iniciatória: “Ottó trabalha no negócio do irmão, Zoltán”. Daqui em diante, Otto é parte integrante da sociedade burguesa.

Desde o começo do filme, Forgács aponta para a relação entre o econômico e o familiar como uma das características da sociedade burguesa. O pai, “o chefe de família”, é também “um burguês classe média alta, com interesses em madeira, a presidência da Nasici, uma madeireira húngaro-suíça na Hungria”. Na parte do filme dedicada a ele, nós o acompanhamos em um *tour* pela serralheria nas escarpas do Danúbio na companhia dos gerentes: “O pai, o grande burguês, durante uma visita de trabalho a uma fábrica de assoalhos e uma serralheria”, diz o comentário. É raro encontrar cenas de trabalho em um filme de família. Que Zoltán Bartos (possivelmente a pedido do pai) tenha decidido filmar esse tipo de visita é certamente revelador da mentalidade burguesa. Sem chegar, necessariamente, a insistir sobre esse ponto, o comentário igualmente observa que estamos dentro de um sistema de reprodução e herança: assim como o pai, “Zoltán se transformou em um homem de negócios de construção e madeira”, ele abriu “uma oficina e uma serralheria”, e “Ottó trabalha para o irmão como caixeiro viajante”.

Mais interessante é a maneira pela qual nos é apresentada essa relação com o mundo do trabalho. No momento da visita guiada à empresa de Bartos, o filme nos faz entrar na oficina onde os trabalhadores estão ocupados serrando tábuas. Enquanto que, até então, o filme se contentou em nos apresentar música, aqui ele restaura o som da oficina, em particular o barulho das serras. Mais tarde, entre dois planos que nos mostram Zoltán Bartos posando em frente à sua loja, o filme apresenta os trabalhadores rebocando as enormes tábuas de madeira para um carrinho. Nesse ponto, novamente, a trilha sonora restaura o som da rua e das tábuas aterrando no carrinho. Uma vez que os filmes desse período eram mudos, o espectador sabe que esses sons são resultados de trabalho de pós-produção, e que não existe outro enunciador a não ser o próprio Forgács. Subitamente, somos convidados a buscar um significado intencional que excede a simples ancoragem diegética, especialmente porque a montagem nos encoraja à construção de um sistema de oposições binárias: se a família de Bartos está associada à música, nessas duas sequências, o barulho é associado ao ofício dos trabalhadores, como se, de repente, estivéssemos caindo novamente na realidade concreta (todos os sons evocam sua fonte de uma maneira concreta). Sem explicar, o filme leva o espectador à consciência de que é o trabalho concreto e real dos outros que permite a boa vida burguesa, como diz o comentário a respeito de Zoltán Bartos (“era proprietário de uma fábrica e de uma serralheria que permitiam a ele viver bem”).

E o filme fornece uma descrição dessa feliz vida burguesa. Ela está organizada em torno de um certo número de objetos que os filmes de Zoltán Bartos exibem como sinais externos de fartura: o cavalo de Ödön (“Joli”), o automóvel Chrysler do pai (*en passant*, o filme liga o automóvel a relações amorosas: é no Chrysler do pai que Ödön leva sua noiva para Marienbad, um *resort* da moda entre os abastados), o enxoval que Zoltán oferece à esposa (um casaco de *mink*, um colete de pele de coelho, sapatos de dança e um roupão de banho, que levam a uma sessão de prova na sacada), o cronômetro de Zoltán (filmado em extremo *close up*), entre outras coisas. Os filmes de Zoltán também descrevem as atividades de lazer da burguesia: a praia, danças, refeições no terraço de elegantes restaurantes, os grandes hotéis, corridas de carro, a tradição da lua-de-mel e da viagem ao estrangeiro, as reuniões de moda e composições musicais. Graças ao registro da própria voz, Zoltán nos explica, ele mesmo, que havia começado a compor músicas como resultado de uma aposta (o filme nos permite escutar várias dessas composições). Para um burguês, música é apenas um passatempo.

O cinema pertence a essas atividades de lazer coletivas. Da mesma maneira como lhe dá prazer escrever música, Zoltán se entretém fazendo sua família atuar. Dessa maneira, Ödön atua em um pequeno ato “à la Méliès”, fazendo seu casaco, chapéu e mulher aparecerem, sucessivamente. O filme oferece inúmeras dessas pequenas produções amadoras: demonstrações de dança de Ödön, demonstrações de dança de Vera, a filha da segunda esposa de Ármín, e o ensaio da “escola de boas maneiras” realizado por Ottó e Pírko. Algumas vezes, cinema e composição musical se unem para dar origem a um clipe (um dos mais interessantes gêneros de filme amador). Em uma canção de autoria própria (“Se o amor é um pecado e é um pecado amar você... mas seus beijos não são pecado”), Zoltán dirige a si mesmo. Nós o vemos primeiro em um *close* (é a imagem que nós já vimos quando ele foi apresentado, no começo do filme) enquanto ele está esperando em um banco; impaciente, ele toma o cronômetro e o aciona por diversas vezes; finalmente, Bibus chega, e Zoltán passeia com ela, mas se recusa a comprar qualquer coisa na Gerbeaud, a melhor confeitaria de Budapeste (“ele recusa tudo; por capricho, ele diz não para tudo”, diz a canção); Zoltán consola Bibus comprando-lhe um *pretzel* na rua, depois ele caminha em direção a uma outra mulher, conhecida sua, que sorri para ele, o que deixa Bibus aborrecida; ao final, ele oferece a ela uma carona no táxi. O último plano mostra Bibus, que abaixa a cortina do vidro de trás do táxi enquanto ele vai embora.

O cinema faz parte da vida da família Bartos. É um facilitador das relações familiares, um catalisador, um intermediário entre os membros da família. É também, e Forgács deixa isso claro, uma forma de a burguesia perpetuar a si própria. Zoltán parece particularmente obcecado com uma preocupação por autopreservação, a ponto de registrar sua própria voz. Mas as correlações não param aí: na família Bartos, registros em filme e som valem tanto quanto uma estátua de mármore: Armin, o pai, encomendou uma para o túmulo de sua primeira esposa ao mais requisitado escultor do período. Para o burguês, filmar, registrar e encomendar uma escultura repete o mesmo gesto, a mesma preocupação: inscrever a vida da família em suporte físico para a eternidade.

A partir desta perspectiva, a obsessão com a autopreservação ganha uma significância até então não reconhecida: Armin, Ödön, Ottó, Zoltán e os outros não apenas se endereçam à câmera (ou a quem está por trás dela), mas, também, a nós, os futuros espectadores, e à eternidade. A obsessão com a apresentação indica uma especificidade do filme burguês, amador: filma-se no presente pensando

no futuro. Quando o burguês filma, ou se deixa filmar, ele molda seu comportamento tomando por critério o futuro, e começa a pensar: “é assim que serei visto”. Assim, em vez de consolidar sua existência no presente, o filme de família constrói para o futuro um estado que será experimentado de acordo com a imagem que o burguês quer que se tenha dele<sup>20</sup>. Isso considerado, o filme se transforma em um instrumento ideológico destinado a perpetuar a burguesia.

Mas Forgács não se contenta em simplesmente apontar para essa dimensão social dos filmes de Zoltán Bartos. Ele deixa evidentes os momentos em que, para além das aparências (desses sempre dignos senhores com seus chapéus e sobrecasacas), o verniz racha e as repressões surgem, porque sempre existe um momento nos filmes de família em que o escondido se revela e que o realizador nos permite entrever.

Uma sequência curiosa nos faz notar a reação de Ottó ao anúncio da morte da mãe. Começamos vendo Ödön, sua esposa Klára e Ottó sentados, encarando a câmera; todos os três estão olhando para a câmera; então, Ödön tira uma carta, que coloca em frente a seus olhos, e sugere que irá abri-la. Um plano que se dissolve demoradamente, acompanhado de música dramática, introduz o *flashback*: os membros da família vêm saudar a mãe. Então o filme traz de volta um plano que vimos logo no começo do filme, em que Ödön dança com sua mãe no jardim; dessa vez, o plano está em velocidade reduzida, o movimento decupado, o que lhe dá um status de imagem mental, uma lembrança um tanto quanto perturbadora. Daí se seguem algumas imagens realmente estranhas mostrando Ödön adulto e sua mãe, que lhe dá palmadas; depois, Ödön chora em um banco cobrindo o rosto com as mãos. Mais uma vez, sem comentário, o filme quer nos fazer experimentar o drama vivido por Ödön, apontando para a dependência em relação à mãe, sua tendência regressiva, sua busca por prazeres masoquistas e sua incerteza frente à diferença sexual (ativo *versus* passivo). Essa faceta de Ödön é radicalmente oposta ao aspecto viril de sua personalidade, o qual nos foi apresentado até este ponto: Ödön fazendo pose, bíceps avantajados, ao lado de seu cavalo ou cruzando um prado a galope, ao mesmo tempo em que o comentário destaca seu status de liderança na serralheria. A sequência termina no cemitério, no túmulo da “Sra. Armin Bartos, nascida

20 Dando continuidade a um comentário feito por Robert Musil sobre a fotografia de família (R. Musil, “Hier ist es schön” em *Prosa und Strück* [Reinbek, 1978], p. 523), K. Sierek observa que o filme de família “constrói para o futuro um estado que será experimentado como belo” (K. Sierek, “C’est beau ici. Se regarder voir dans le film de famille”, em *Le film de famille, usage privé, usage public*, ed. Roger Odin [Paris: Méridis Klincksieck, 1995], pp. 75-6).

Aranka Bleha ... morta aos quarenta e sete anos”. Toda família está ali, em lágrimas; a própria imagem parece se decompor, ser atacada, arranhada, e sucumbe a rajadas de brancura a miná-la por dentro. A fragilidade do substrato cinematográfico revela a fragilidade interior dos membros da família burguesa.

Uma outra sequência é ainda mais surpreendente. Começa como uma comédia musical baseada em uma canção de Zoltán Bartos, “Quer ser meu par este verão, meu anjinho?”. Em frente à câmera, Zoltán gesticula como um maestro de orquestra que tenta estimular os músicos, ou como um apresentador de programa de TV que quer aumentar o entusiasmo da plateia. Depois, a câmera percorre uma fila de rostos de mulheres jovens em *close*, que se desloca a medida em que elas vão saudando o realizador e sorrindo para ele. Em seguida, a câmera segue, em *close* bem fechado, no nível do chão, uma mão vagueando, que sucessivamente acaricia a canela das jovens mulheres, antes de ascender pela perna da última mulher. Durante este plano, uma música incômoda substitui a melodia suave de Zoltán. O filme mostra, então, uma série de beijos violentos filmados com uma luz de fundo incrivelmente turva. Em um píer, um homem investe contra uma mulher que ele inclinou sobre um batente; então ele acaricia sua perna a medida em que tenta abraçá-la. Outro homem, que caminha ao lado de uma mulher em uma calçada, é subitamente acometido por uma urgência incrível, e se arremessa em um abraço. Em *close*, um homem beija à força uma mulher que resiste a ele; o plano parece interminável.

Segue-se uma pequena história em dois planos, aparentemente sem conexão: em uma estrada, duas mulheres vestidas em casacos de pele encontram uma charrete puxada a cavalo onde dois homens vestidos de chapéu e casaca estão sentados; as mulheres viram o rosto. No plano seguinte, os homens e as mulheres andam como casais ao longo da rua; as mulheres vestem blusas de manga curta, e os homens, coletes. Cada um carrega suas roupas penduradas numa vara. O que aconteceu durante a eclipse? Uma série de planos perturbadores se segue: uma tomada do lago iluminado e, ao fundo, a silhueta de um homem que olha para nós; um trem que desloca-se através da noite deixando um rastro de fumaça branca; então, de novo, um homem chega e olha para a câmera, seguido por tomadas de uma paisagem coberta de neve; a sombra das árvores desenha listras na neve. Logo vislumbramos a sombra de uma mulher e, em seguida, a de um homem (o câmera?) que a está seguindo. A sequência termina com as iniciais “ZB” desenhadas na neve.

Em termos de estrutura, essa sequência corresponde àquilo que Christian Metz chama de “sintagma parentético”<sup>21</sup>: uma série de planos que se referem ao mesmo tema. Aqui, a sequência nos pede para reunir um conjunto de fragmentos ficcionais que manifestam todos eles a irrupção de um violento desejo. A áspera qualidade dos contrastes, as luzes de fundo, as sombras e os *travellings* emprestam sua força à dimensão plástica da imagem, produzindo um efeito de “terror e sedução espetaculares”<sup>22</sup>. Julia Kristeva comenta que “esse efeito alcança seu máximo quando é a própria imagem que significa agressividade”, como é o caso aqui, e que “quanto mais animalesco, melhor”<sup>23</sup>, o que, de novo, é o caso aqui. O que importa é que o espetacular trabalha diretamente através da intensidade plástica. As tomadas finais da neve são memoráveis nesse sentido: pode-se pensar em um filme *noir* ou expressionista. A assinatura no final (“ZB”) nos permitiria compreender que a montagem desta sequência foi feita pelo próprio Zoltán (mas não podemos ter certeza), não obstante, uma coisa é certa: os planos são feitos por ele e não há questão sobre o deslize freudiano<sup>24</sup>. Esses planos problemáticos foram conscientemente dirigidos e filmados por Zoltán Bartos, sobre quem revelam um aspecto de personalidade que as imagens precedentes não permitiam imaginar: um viés obsessivo (na verdade, os filmes de Zoltán contêm inúmeras tomadas de canelas e pernas de mulheres) e uma natureza violenta que é um pouco perturbadora. Uma outra montagem feita pelo próprio Zoltán aponta para um lado quase sádico de sua personalidade: duas mãos (muito provavelmente as mãos de Zoltán) seguram dois coelhos brancos diante de um fundo negro; em seguida, surge um plano desses coelhos transformados em um casaco de pele vestido pela noiva de Zoltán. Esses planos certamente revelam alguma coisa da verdade de Zoltán Bartos, o indivíduo, uma pessoa cindida entre ordem e desordem, aparências e paixão, civilização e violência.

21 Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma* (Paris: Klincksieck, 1968), p. 128 [Ver C. Metz, trad. *Film Language: A Semiotic of the Cinema* (New York: Oxford, 1974), pp. 126-7].

22 Julia Kristeva, “Ellipse sur la frayeur et la séduction spéculaire”, em *Communications*, n. 23 (1975), p. 74.

23 *Ibid*, p. 75.

24 Em “In Defense of Amateur”, Stan Brakhage observa que os filmes de família frequentemente contêm deslizes freudianos: ele indica, por exemplo, o caso de um marido que, achando que sua esposa se expunha em excesso para outros homens, tendia ele mesmo a filmá-la de uma forma que a superexpunha. “In Defense of the Amateur” foi inicialmente publicado em *Filmmakers Newsletter* 4, n. 9-10 (Summer 1971) e reimpresso em Robert Heller, ed. *Brackage Scrapbook* (New Paltz, NY: Documentext, 1982), pp. 162-60; a paginação deste trabalho começa em 1990 e retorna para 1897, a data de invenção do cinema.

Os teóricos da história privada frequentemente sublinharam a dificuldade em reconhecer qualquer coisa fora o lado público, exterior da vida privada. Ricoeur observa que, “aquilo que nós não podemos ver e não podemos esperar ver é a experiência viva dos protagonistas”<sup>25</sup>. O filme tenta, aqui, passar para o outro lado do espelho, sugerir intimidade e trazer o inconsciente para a superfície, mesmo que seja por meio de reconstruções simbólicas.

### O MUNDO BURGUEÊS E A HISTÓRIA: CRÔNICA DE UMA MORTE ANUNCIADA

Uma outra questão a respeito da micro história é como compreender as relações entre os níveis micro e macro, entre a esfera privada e a história. Os filmes de Zoltán nos mostram a história “vista por baixo” (a partir do dia a dia da família Bartos). Desse ponto de vista, o filme é dividido em duas partes principais: antes e depois da irrupção da história (i.e., 1938; mas, na verdade, existem três movimentos que precisam ser distinguidos).

No primeiro movimento, Forgács introduz evidências da indiferença à história manifestada pela sociedade burguesa, uma indiferença que parece proporcional à atenção que a burguesia devota a si própria e a seu desejo por uma boa vida. Esse movimento corresponde à primeira parte do filme (a descrição da vida burguesa).

Podemos apenas ficar chocados pela radical ausência, durante todo esse movimento, de toda referência a qualquer evento histórico. A única tomada em que um ator histórico, o governador Miklos Horthy (filmado à distância – sem o comentário de Forgács seria impossível saber quem está subindo a plataforma), aparece é apresentada de maneira estritamente anedótica e em uma sequência que não tem nada a ver com história, mas, ao contrário, foca na vida particular da família Bartos: eles estão em uma corrida de carro.

Não menos impressionante é o tipo de temporalidade estabelecida pela montagem (é uma distinção do cinema ser capaz de nos fazer experimentar diretamente uma relação temporal): uma temporalidade não narrativa e não cronológica. Vamos de 1931, quando Armin se casa com a segunda esposa, para 1922, no começo da parte de Otto; de lá, pulamos para 1933, e por aí vai: em suma, o oposto da temporalidade histórica. Certamente, é possível encontrar fragmentos construídos cronologicamente (e.g., o resumo da vida de Ottó), da mesma maneira como mini histórias

25 Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (Paris: Seuil, 2000), p. 275. [Kathleen Blamey and David Pellauer, trad. *Memory, History, Forgetting* (Chicago: University of Chicago Press, 2004)].

isoladas (Ottó e Piko), mas não se pode dizer que essa parte do filme narra a história da família Bartos de 1928 a 1938. Na verdade, como vimos, ela é construída tematicamente ao redor dos membros da família, em termos de construção sintagmática, com uma predominância distinta de planos e cenas autônomos, e sintagmas parentéticos e descritivos<sup>26</sup>. Isso certamente não indica que essa parte do filme falha ao manifestar uma relação temporal, mas não se trata do tempo linear e vetorizado da história.

Como indica a repetição de inúmeros planos (e.g., todos os planos da introdução também surgem nas partes dedicadas aos respectivos indivíduos), é mais uma questão de tempo circular que, de vez em quando, assume a forma de um tempo interior e, acima de tudo, um tempo ritual (e.g., a repetição dos planos onde Ödön dança com a mãe, no momento em que ela morre). O filme é, então, pontuado por cenas características, como as viagens de lua-de-mel, as partidas de trem e, acima de tudo, as cenas no cemitério que acontecem ao final de cada parte. Na família burguesa, observa Ariès, o túmulo se transformou no “verdadeiro lar da família”. Por exemplo, é lá que o casal se reúne novamente (vemos Edit, a noiva de Zoltán, “no jazigo da mãe Bartos”).

No curso de uma declaração, Forgács aponta que a indiferença à história algumas vezes leva a uma certa cumplicidade com aquilo que está por vir: incidentalmente, o comentário nos diz que “Armin Bartos, cedendo ao pedido de sua nova esposa, mudou seu nome para o [nome] cristão mais sonoro de Andor”. Essa pequena covardia nos ajuda a compreender melhor por que houve tão pouca resistência à ascensão do Fascismo.

No geral, o filme mostra que a burguesia não viu nada chegando, nem mesmo o Nazismo: no começo da turnê europeia de Zoltán, o comentário de Forgács destaca, em um tom neutro, “na Áustria, depois do *Anschluss*”<sup>27</sup>. Evidentemente, as imagens sobre as quais essa observação é feita são perfeitamente insignificantes (Zoltán e seus amigos posando em frente a seus carros). Eles também não viram a ascensão do Comunismo: duas curtas sentenças no comentário são suficientes para nos fazer entender que a burguesia não aprendeu nada com a guerra,

26 Esses tipos de sequência foram especificados por Christian Metz em sua “ampla categorização sintagmática de bandas da imagem” (“*la grande syntagmatique*”). Ver Christian Metz, “Problems of Denotation in the Fiction Film”, capítulo 5, em *Film Language: A Semiotic of the Cinema* trad. Michael Taylor (NY: Oxford University Press, 1974), pp. 108-46.

27 *Anschluss* é a palavra alemã utilizada para “anexação”; no contexto histórico é utilizada para se referir à anexação político-militar da Áustria pela Alemanha em 1938 (N.T.).

e que eles continuam alegremente a se preocupar apenas consigo mesmo e com seus pequenos interesses: “1948: a loja de Klári Sugár antes da nacionalização” e “1948: a loja de Zoltán antes da nacionalização”. A conclusão do filme está diretamente localizada nessa omissão da história. Enquanto assistimos um desfile comunista do Dia do Trabalho filmado por Zoltán, Forgács nos entrega uma canção de Laszlo Kazal, cuja letra, para além da derrisão que manifestam em relação a estas celebrações, é explícita neste ponto: “Quando Napoleão ganhou / quando ele perdeu uma grande batalha / em que ano ele foi um grande imperador / quando ele ungiu a si mesmo... Você me pergunta em vão / Eu não posso responder porque eu nunca memorizo uma data histórica”.

No segundo movimento, ao mesmo tempo em que nos fez experimentar essa indiferença da burguesia em relação à história, Forgács busca nos conscientizar de que, mesmo que nós não reparemos nela, a própria história está sempre ali e olha para nós. O filme abre com uma imagem eminentemente simbólica: um zepelim lentamente cruza a tela, flutuando sobre a cidade de Budapeste. O fato de ser um plano silencioso com uma certa duração transmite um forte coeficiente de estranhamento perturbador a essa imagem que já é, em si e para si própria, não usual. O que anuncia a intrusão desse objeto voador nos céus sobre Budapeste? Qual ameaça ele pressagia para a cidade? O futuro, assim, se inscreve no presente. Mas é, acima de tudo, à música que se confia essa função. Enquanto a imagem demonstra que ninguém prestou atenção, a música é a voz da história. Com seu ritmo pulsante, ela acende um forte sentimento de expectativa e ansiedade: nos dá a sensação de que alguma coisa trágica vai acontecer. Toda a descrição da vida burguesa é baseada neste tipo de contraste: imagens felizes subvertidas pela música. Bastante evidente, reconhecemos o efeito da música porque conhecemos o curso da história, e conhecemos a história (mesmo que minimamente).

Em alguns momentos, o processo é ainda mais complexo, como nas numerosas imagens de trem que funcionam como um verdadeiro *leitmotiv* através do filme. Aqui, é o jogo com o som que é determinante: contrastando com o restante do filme, em que os sons são raros, essas imagens de trens, com seu insistente e intenso desenho sonoro, evocam memórias de trens mais ameaçadores, de partir o coração. Ao mesmo tempo, um apelo é feito à memória cinematográfica: todos os espectadores carregam dentro de si os sons e as imagens de trens que transportaram deportados para os campos de concentração. Dessa forma, imagens de acontecimentos banais, ou mesmo felizes (imagens de férias, de viagens de lua-de-mel ou viagens a países

estrangeiros), são transformadas em imagens dotadas de um coeficiente forte e dramático.

No terceiro movimento, em oposição à primeira parte, a segunda parte do filme espera pela intromissão da história na vida da família Bartos. Isso começa durante a viagem pela Europa feita por Zoltán e seu amigo Miska Grósz, uma viagem que o filme descreve como prazerosa, misturando excursões de barco, turismo por cidades, jogos entre amigos ao ritmo vivaz de uma canção italiana. Subitamente, a canção que acompanha o clássico panorama vertical da Torre de Pizza inclinada é extirpada, substituída por um opressivo silêncio. Em seguida, seguem-se dois planos, ainda em silêncio, de uma demonstração de ruas em Roma diante do monumento a Victor Emmanuel. Em uma tomada panorâmica, Zoltán prepara a cena e enquadra a multidão enquanto eles realizam a saudação fascista. São os primeiros planos históricos brutais no filme. Mas, por que Zoltán resolveu filmá-los? As imagens que seguem – uma tomada de ondas quebrando na enseada, e de Zoltán em traje de banho e óculos de sol em um terraço, olhando para o mar (durante esses dois planos, é possível escutar o som do mar) – nos fazem supor que a demonstração dificilmente perturbou as férias, nem modificou seu bom humor, e que Zoltán filmou sem nenhuma proposta particular, da mesma maneira como seria filmar um evento folclórico em terra estrangeira. Assistimos depois a uma partida de trem filmada com uma câmera subjetiva, com os sons do trem e apitos, e uma onda de mãos acena das janelas do trem enquanto, na plataforma, uma banda toca uma fanfarra e os soldados batem continência. Um cartaz com legenda anuncia “Em casa de novo”; eles dizem “até breve” e se abraçam enquanto o comentário declara, sobre bucólicas imagens onde vemos Miska entre um rebanho de ovelhas: “Miska Grósz, desaparecido na linha de frente da Rússia em 1944 como trabalhador forçado judeu”. Antecipando o futuro, o comentário nos permite compreender aquilo que as imagens filmadas por Zoltán Bartos manifestam: elas testemunham para esse extremo esquecimento do momento histórico. Dessa forma, Forgács nos permite pressentir que é a conjunção entre essa inconsciência burguesa e a ascensão do Fascismo que anuncia “o momento da tragédia”<sup>28</sup>.

28 “Como capturar o momento da tragédia”, uma frase declarada por Forgács em 8 de julho de 2001, durante um debate no Forum des Images (Paris), organizado por ocasião da retrospectiva de sua obra. É citado por Laetitia Kugler em sua tese de mestrado “La mondialisation du discours dans le documentaire de compilation: Displaced Person by Daniel Eisenberg, Free Fall by Péter Forgács” (tese de mestrado, Universidade de Paris 3, IRCAV, 2002), pp. 163-7.

Nesse ponto muda tudo. A construção do filme se torna cronológica. Legendas e comentários começam a marcar as datas. Cada data corresponde a um acontecimento histórico cujas conseqüências podemos ver no cotidiano dos habitantes de Budapeste. “A mão direita do tráfego foi modificada para a mão esquerda em 1940, seguindo orientações alemãs”. Nós vemos, então, o plano de um acidente entre um bonde elétrico e um caminhão (a própria imagem está danificada por riscos de filmes rasgados). “1941: a Hungria entra em guerra contra a União Soviética. Os carros particulares são requisitados pelo Exército”; aqui, vemos uma imagem de Zoltán e seu filho de bicicleta, e de multidões nos bondes.

Mas o mais interessante a ser notado é que o próprio Zoltán modificou sua forma de filmar: daqui em diante, ele age como testemunha da história. Ele começa, por exemplo, a filmar os cartazes de guerra e eventos públicos com dimensão política: a feira internacional húngara de armamentos (planos de tanques e aviões) e uma parada militar com a participação do clero. O ritmo, então, acelera, e as conseqüências do que ocorre no âmbito da macro história se tornam mais e mais dramáticas no da micro história. Uma seqüência mostra os resultados do bombardeamento de Budapeste (1941), enquanto o comentário elabora uma avaliação surpreendente: “Os alemães explodiram todas as pontes. Sessenta por cento das casas foram destruídas. Eles mataram seiscentos mil húngaros judeus. O Segundo Exército Húngaro foi destruído”. Curiosamente, Zoltán, cuja câmera é, na maioria das vezes, perfeitamente estável, parece tomada aqui por um tipo de frenesi, vagueando em todas as direções por lares devastados, pilhas de cascalho e pelos setores arrasados da cidade, como se a situação não permitisse a ele preservar seu próprio estilo subjugado, apropriado para um cineasta burguês amador. Assim, através da mediação da câmera, testemunhamos a transformação de Zoltán pela história. Ao mesmo tempo, a trilha sonora de Forgács incorpora mais e mais ruídos: o som de botas, aviões e bombardeios. A mensagem não tem ambiguidade: a realidade toma de assalto o mundo sonhado pela burguesia.

Segue uma segunda avaliação, agora no âmbito da família Bartos, um misto de declarações que marca a um só tempo a perpetuação das tradições burguesas e a sublevação introduzida pela história: “Ödön morreu no campo de concentração de Mauthausen”, “sua esposa Klári e seu filho Tomas sobreviveram à Guerra”, “Ottó se casou depois da guerra”, Zoltán voltou da força de trabalho, divorciou-se de Edit e se casou com Klári Sugár” e “o velho Bartos se casou pela terceira vez depois da guerra”. Sua morte, em 1948, nos dá a chance de testemunhar uma cena final de cemitério.

Aqui, uma ligeira recapitulação é necessária. No começo, Forgács sobrepunha cenas do cemitério com o barulho da câmera em funcionamento; o espectador, então, adquiriu o hábito de associar a morte com o ruído da câmera. Entretanto, mais à frente, no filme nós escutamos o mesmo som da câmera em um contexto inteiramente diferente: ele acompanha toda a seqüência dedicada à Budapeste pós-bombardeio (com a enumeração das mortes resultantes em forma de comentário). Com essa variação, Forgács nos conscientiza de que se a morte era, até ali, um assunto estritamente particular, agora se tornou público. Dessa maneira, a história ameaça o próprio coração da sociedade burguesa: até mesmo a morte perdeu sua dimensão privada.

Dois planos dão a entender que Zoltán intuiu essa evolução: no Natal de 1943, em um *close* bem fechado, ele filma a si próprio girando um planisfério, um globo (vemos apenas sua mão) e então, ainda em *close* bem fechado, beija a mulher diretamente na boca. Como alguém pode indicar mais claramente a relação entre história e vida privada ou, mais precisamente, indicar a ameaça que os efeitos mundiais da história iriam impor às relações individuais e nos mais íntimo das relações?

A fundação da sociedade burguesa se encontrava ela própria ameaçada. As imagens finais do filme mostram a família Bartos derrotada: esses burgueses, tão preocupados com seus corpos, perderam sua autoconfiança e a presença imponente. Zoltán, por exemplo, que no começo do filme nos acenava em cordial saudação com o chapéu, agora hesita interminavelmente no momento de colocá-lo depois de pentear e tornar a pentear seu cabelo. O colapso destes movimentos também colabora para o efeito da perda de um domínio corporal. Por fim, Zoltán esconde seu rosto por trás do chapéu. Este gesto marca o fim do filme. Sem uma palavra, Forgács transmite o fim da sociedade burguesa.

“Crônica de uma morte anunciada”, este poderia ter sido o título de *A Família Bartos*.

## CONCLUSÃO

Agora podemos tentar caracterizar o método de Forgács. Acima de tudo, consiste na modelação de filmes de maneira a tornar aparentes relações, interações e significâncias latentes – em resumo, construir os fatos históricos que ele gostaria de colocar em evidência. Nesse sentido, trata-se certamente de uma questão relativa à tarefa do historiador<sup>29</sup>.

29 “É a questão que constrói o objeto histórico ao constituir uma organização original em meio a um universo de fatos sem limite e de documentos disponíveis.” Antoine Prost, *Doze Lições sur L'Histoire* (Paris: Seuil, 1996), p. 79.

No entanto, fica claro que *A Família Bartos* não nos informa nenhuma novidade sobre a história da Hungria.

Isto porque a essência do filme está em outro lugar: na maneira como busca tornar a história afetivamente perceptível. Forgács compreendeu bem o potencial emocional contido nessas imagens filmadas por gente comum (como nós) e dotadas com uma aura específica. Pode-se opor, aqui, Walter Benjamin contra si próprio, reconhecendo que se a aura se deixa definir como “o fenômeno singular de uma distância, não importa o quão próxima ela possa estar”<sup>30</sup>, filmes de família certamente têm uma aura; eles são o traço singular do passado de uma família (trata-se de filmagens originais, sem negativo; caso sejam destruídos, estão perdidos para sempre).

Ao mesmo tempo, Forgács está consciente das armadilhas que estas imagens guardam: elas encorajam e induzem a uma deriva nostálgica, um estado emocional, não mais colocando questões (isso foi o que chamei, em outro lugar, de “regime de autenticidade”<sup>31</sup>). Todos estes esforços têm por objetivo colocar o afetivo a serviço do reflexivo. A música, por exemplo, graças a Tibor Szemző, como podemos notar, tem um papel essencial; nos toca naquilo que temos de mais profundo e, como voz da história, nos faz indagar sobre o futuro. Os ruídos também funcionam em dois eixos: a presença deles não apenas ressoa com grande força, em proporção direta à sua raridade, mas também nos convida a antecipar o que irá acontecer (e.g., nas sequências do trem), ou nos faz perceber problemas que, sem ela, não veríamos – como os problemas da relação da classe média com a realidade, os problemas de relações de classe, entre outros.

A banda da imagem se perfaz também na fusão desses dois movimentos. Forgács se beneficia dessas imagens superexpostas e arranhadas que passam diante de nós e que retornam do passado de maneira a liberar sua dimensão figurativa e seus poderes afetivos. Ao mesmo tempo, ele introduz uma série de procedimentos de distanciamento (legendas, intertítulos, quebras de movimento, parada da imagem), que nos forçam a ter consciência da presença de um enunciador que busca dirigir nossa leitura. O comentário, que não é muito abundante (estamos distante do comentário prolífico e excessivo de alguns filmes de montagem), é sem dúvida o aspecto menos afetivamente marcado do filme. No nível do discurso, frequentemente

assume a forma de sentenças introdutórias e nominais. Mas não deve ser considerado neutro: essas frases curtas nunca são inocentes; a um só tempo, elas nos convocam a construir nosso próprio discurso. No geral, a construção do filme nos sugere um texto repleto de brechas, fragmentos e deficiências, algumas vezes aparentemente confuso, que nós precisamos completar e organizar. Dessa forma, todo o trabalho cinematográfico de Forgács é realizado no sentido de nos forçar a nos fazer perguntas e nos implicarmos nas questões. *A Família Bartos* pertence a uma categoria de filmes de estimulação<sup>32</sup>.

Ainda que as intervenções de Forgács sejam sentidas com maior intensidade nos próximos filmes da série, ele nunca irá abandonar essa postura comunicativa. Os filmes nunca se tornarão mais explícitos em termos de discurso; eles nunca se tornarão aquele tipo de filme militante que transmite uma mensagem predeterminada. Os filmes de Forgács pertencem a um amplo movimento da evolução do documento em direção ao subjetivo e ao artístico<sup>33</sup>. Atualmente, o documento se encontra em uma nova situação: em como atrair atenção para o real, e em particular para a história, no contexto da saturação das imagens, de “ficcionalização generalizada” (“*fictionnalisation généralisée*”<sup>34</sup>), e de extrema midiaticização e individualismo dominante. Forgács soube compreender bem que apenas o trabalho artístico sobre o discurso de um sujeito<sup>35</sup> tem alguma chance de ser escutado. É importante enfatizar que, embora Forgács tenha sido bastante influenciado pelo movimento experimental Fluxus, e a despeito da busca por efeitos formais cada vez mais evidente<sup>36</sup>, os filmes da série *Hungria Particular* nunca serão verdadeiramente experimentais. Eles jamais, por exemplo, desconstroem filmes amadores até o grau manifestado na “câmera analítica” de Angela Ricci-Lucchi e Yervant Gianikian<sup>37</sup>. A situação na Hungria não é a mesma na Itália. Forgács está lidando

32 Esse é o termo utilizado por Alain Resnais para caracterizar Muriel. Ver Marie-Claire Ropars, Michel Marie e Claude Baiblé, *Muriel, histoire d'une recherche* (Paris: Editions Galilée, 1974).

33 Esse movimento foi muito bem analisado por Jean François Chevrier e Philippe Roussin em “Le Parti Pris du Document”, *Communications*, n. 71 (2001).

34 Marc Augé, *La guerre des rêves* (Paris: Seuil, 1991).

35 Em *A Família Bartos*, o sujeito é Zoltán Bartos; a grande maioria dos filmes da série *Hungria Particular* é baseada no trabalho de um único autor: Jenő (*Dusi e Jenő*), Mr. G (*Either-Or*), Mr. N (*The Diary of Mr. N*), Gyögy Pető (*Free Fall*), Nandor Andrásovits (*O Êxodo do Danúbio*), entre outros.

36 Para além das figuras de linguagem já enumeradas, Forgács acrescenta o trabalho de coloração. Pode-se medir a evolução do trabalho de Forgács pela leitura da análise notável que Laetitia Kugler fez de “Queda Livre” em sua tese de mestrado previamente citada.

37 Ver, por exemplo, *Images d'Orient - Tourisme Vandale, Sur les cimes, tout est calme*. Sobre o trabalho destes autores, ver Yervant Gianikian e

30 Walter Benjamin, “Petite Histoire de la photographie” em *Oeuvres II*, Folio, 2000, p. 311 (Hannah Arendt, trad. Illuminations [NY: Schocken, 1969], p. 222 (da tradução).

31 Roger Odin, *De la Fiction* (Bruxelas: De Boeck, 2000), pp. 163-7.

com um país que tem de reconstruir a si mesmo, tanto em termos de identidade quanto de política, o que leva a um respeito maior. Acima de tudo, os filmes de Forgács continuam a alcançar um público cada vez maior, despertando nele uma consciência da história; e nesse sentido, os filmes de Forgács atingem uma dimensão universal.

Publicado originalmente em: “How to Make History Perceptible: The Bartos Family and the Private Hungary Series,”. Em *Cinema’s Alchemist: The Films of Péter Forgács*. Editado por Bill Nichols e Michael Renov (University of Minnesota Press, 2011), pp. 137-158.

© 2011 Regents of the University of Minnesota

## Imagens congeladas, imagens vivas: uma história da Segunda Guerra

ANDRÉA FRANÇA<sup>1</sup>

*Everything we see could be otherwise. Everything we can describe at all could be also otherwise.*

PÉTER FORGÁCS

O que o cinema pode nos ensinar sobre a questão do documento? Documentaristas como Harun Farocki, Jonas Mekas, Alan Berliner e Péter Forgács, para citar alguns, fazem filmes que se apropriam de imagens já existentes, alheias ou não, frequentemente destinadas ao esquecimento. De modos diferentes, seus filmes nos mostram e ensinam que toda imagem é um processo dinâmico e não apenas um conjunto de informações sobre o passado. Um processo que não se esgota na captação, no isso-foi, no encontro entre sujeito filmado e câmera, porque cada documento, para esses diretores, permanece “em ato” sempre que o contemplamos e atribuímos um sentido a ele, sempre que ele nos afeta.

Ao se apropriar dos arquivos filmados por famílias cristãs e judaicas da Europa Central antes, durante e depois da Segunda Guerra Mundial, o húngaro Péter Forgács faz do acontecimento da Guerra um rico campo de experimentação para a história e para o cinema. Ainda que tenha filmes com outras preocupações históricas e interesses formais (como *Tractatus de Wittgenstein* ou *El Perro Negro - Histórias da Guerra Civil Espanhola*), há um centro de gravidade no seu trabalho, e ele orbita entre o acontecimento da Segunda Guerra na Europa Central e suas imagens-documento. A Guerra como um “fato maior” que força cada um de seus filmes (vídeos, na verdade) a pensar a questão da representação sem reduzir o acontecimento a imagens e sons ilustrativos ou a dados estatísticos e informativos. Ao contrário, a prática de desmontar e remontar imagens já existentes, sobretudo filmes de família silenciosos de arquivos públicos diversos, adquire em Forgács uma dimensão temporal e dramática bastante acentuada, porque seu interesse é contar histórias de vidas anônimas e envolver o espectador

---

<sup>1</sup> Professora de Graduação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio. Coordena o curso de Cinema da mesma instituição. Pesquisadora do CNPq e doutora pela ECO/UFRJ. Tem livros e artigos publicados na área de Cinema e Audiovisual, entre eles, *Cinema, globalização e interculturalidade* (com Denílson Lopes), Ed. Argos, 2010.

emocionalmente, em meio ao privado, ocultado e suprimido passado da Europa Central.

São muitos os elementos que solicitam esse envolvimento emocional do espectador. Dos intertítulos e comentários em voz *over* à música de Tibor Szemző e os efeitos sonoros que, acrescentados posteriormente, têm o papel de reparar e restituir a *anima* dessas imagens silenciosas, como se o som devolvesse ao documento sua “lembrança sonora” e seus múltiplos níveis de cognição, temporalidade, percepção, duração. Trata-se assim de um envolvimento emocional que convoca o espectador a se incumbir (imaginariamente) de uma parte da *mise-en-scène* das imagens do passado, a se virar com os fragmentos (de filmes, de diários, de gestos, de vozes) que lhe são oferecidos.

Destaco, entre esses elementos, o procedimento de congelar certas imagens, desacelerá-las, especialmente quando o olhar de alguém se dirige à câmera, quando os olhares (frequentemente cúmplices, íntimos, familiares) de quem está por trás e diante da câmera se encontram e, portanto, *nos* encontram hoje. É possível imaginar um olhar correspondido que atravessa as épocas? Uma reciprocidade entre passado e futuro sem data marcada para acontecer, mas que eventualmente se revela? O encontro de um futuro com aquilo que o passado nessas imagens ocultara?

Em filmes como *Miss Universo 1929* (2006), *Queda Livre (Hungria Particular 10)*, 1996), *O Filme de Angelo* (1999), *O Êxodo do Danúbio* (1998), o procedimento de congelar certas cenas ou o efeito de câmera lenta sobre imagens de filmes amadores do passado trazem uma perspectiva dramática inegável – as sombras opressoras das forças nazistas a acenar com a morte brutal para aqueles homens “infames” cujas imagens, devotadas ao futuro, endereçadas a nós, evocam a inocência de um estado de mundo que só mais tarde revelaria toda a sua atrocidade. São cenas de casamento, de indivíduos que dançam, passeiam com seus bebês, festejam um aniversário, sorriem (estamos no campo da intimidade de quem está por trás e diante da câmera), de modo que o procedimento da parada sobre a imagem solicita duplamente nossa atenção ao que no documento é multiplicidade de tempos, histórias, vestígios, contradições. Mais do que isso: a parada sobre a imagem de cenas banais e cotidianas fornece ao arquivo fílmico “condições de experimentação” de modo a mostrar o caráter não ideal da história, sua impureza e incompletude. Forgács convoca o espectador a um movimento que é de aproximação e de distanciamento: se aproximar com reserva desses vestígios, se distanciar com desejo (de saber mais).

Trata-se, portanto, de um procedimento que, reiterado em cada filme, nos lembra que todo documento (fílmico, fotográfico) inclui não só o olhar de quem é filmado, mas o olhar de quem retoma o documento tempos depois, o olhar do cineasta, o olhar do espectador. Compreender a *tomada de posição* política assumida por Forgács com relação à memória da Guerra na Europa Central passa por enxergar na montagem/remontagem – efetuada a partir dos filmes de família – uma verdadeira iniciação à visão complexa da história (penso no *ABC da Guerra*, de Brecht, em que jamais se toma partido, mas toma-se “posição”). E a tomada de posição, lembra George Didi-Huberman, é um trabalho de escritura e de pensamento, apesar de tudo.

*Miss Universo 1929* se apropria dos filmes de família de Marci Tenczer, primo da miss universo da Áustria, para contar a história de duas famílias judaicas, Goldarbeiter (na Áustria) e Tenczer (na Hungria), durante as décadas de 1930, 40 e 50 na Europa. Por conta da lei antissemítica, que impedia o acesso dos judeus às universidades na Hungria, Marci Tenczer se muda para a Áustria, começa seus estudos na Technical University e passa a morar na casa da família Goldarbeiters. Ainda no final dos anos 1920, compra uma câmera 9,5mm e, durante três décadas, irá filmar sua prima Lisl Goldarbeiter obsessivamente. O trabalho de seleção, montagem e remontagem de Forgács busca extrair dessas imagens amadoras o que lá está em estado de espera, elementos que lá permanecem – como o amor secreto de Tenczer pela prima ou o gosto pelo jogo e pelas mulheres do primeiro marido de Lisl –, à espera de alguém que, no futuro, os saberá revelar e interpretar.

Para que as imagens de Marci Tenczer possam se tornar “diários inconscientes” da vida, da história europeia e do tempo, Forgács faz um trabalho de descobrir e recontextualizar camadas, temporalidades, identificar elementos que não eram visíveis, agrupá-los, relacioná-los de um novo modo. A imagem de Lisl passeando alegremente abraçada aos pais em Viena é, por exemplo, retomada em vários momentos do filme, com paradas na imagem, efeitos de câmera lenta, inversão de movimento, e ainda em associações com a história política da Europa e com a história privada das famílias Tenczer e Goldarbeiters. A cada reinserção dessa imagem-documento do passeio, uma nova camada de leitura é adicionada à narrativa. A cada reinserção dessa imagem, o olhar de Lisl olha para nós. Com vários convites para atuar em Hollywood, quando ganha o prêmio de miss universo em 1929, Lisl opta por voltar para Áustria. Ela não sabia o que o futuro viria a ser,

não podia saber, mas oferece sua vida para nós, espectadores, que hoje sabemos o que foi a Guerra.

O *Filme de Angelo* é uma apropriação dos filmes de família de um rico monarquista e patriota grego, Angelos Papanastassiou, que usou sua câmera de 16mm para documentar a ocupação nazista de seu país. Colocando em risco sua vida e de sua família, Papanastassiou não só registrou inúmeras atrocidades pelas ruas de Atenas como também documentou o nascimento e o crescimento de sua filha durante a Guerra. Composto unicamente por imagens do diário de Angelos, que cuidou, editou e salvou seus filmes, esse trabalho de Forgács, comissionado por um canal de TV alemão, tem uma história mais cronológica e preocupada em explicar, através dos comentários e intertítulos, contextos, personagens, biografias. *Queda Livre (Hungria Particular 10)*, diferentemente, constrói uma história em que a cronologia da Guerra e o recrudescimento da segregação racial permitem associações mais livres, explorando, a partir dos filmes de família do músico e comerciante György Pető, as potencialidades da edição em vídeo, tais como transições do tipo *wipe*, abertura de janelas e reenquadramentos diversos no interior das imagens-documento (que passam pelos momentos de felicidade em família aos campos de trabalho forçado, o gueto na Hungria, as imagens do Capitão Andrásovits, do filme *O Êxodo do Danúbio*).

No material de Angelos, usado no Tribunal de Nuremberg como uma das principais evidências das brutalidades nazistas, as imagens dão testemunho do massacre perpetrado à população civil grega (dos espancamentos aos enforcamentos em lugares públicos) e ainda explicitam sua dimensão autoetnográfica (o cotidiano de Angelos e o dia a dia de uma família ateniense rica). A montagem/remontagem desse material, efetuada por Forgács, não só se empenha em recompor e recontextualizar os elementos factuais, como insiste nos efeitos de câmera lenta e de paradas sobre as imagens da filha de Angelos olhando para a câmera (para nós). Sim, eventos inocentes podem abrigar signos trágicos.

Tais filmes convocam do espectador não uma identificação fácil, mas uma reflexão política que implica em um envolvimento sensorial, estético. O método de desconstruir para remontar, decompor para recontextualizar, com o intuito de melhor *expor* a matéria visual (os arquivos filmicos) a ser investigada, prolonga um procedimento estético nascido no entre-Guerras (1918), moderno por excelência: deslocar as imagens para outras formas de inteligibilidade e conhecimento, comum nas vanguardas artísticas. Em Forgács, porém, esse método de trabalho adquire uma

potência bastante específica estética e historicamente, pois os arquivos de filmes de família o interessam, na medida em que consiga “abrir” neles os tempos, os espaços, a relação não percebida que lhes agrega.

*O Êxodo do Danúbio* não é um filme feito a partir de arquivos de família. As duas viagens de diáspora ao longo do rio Danúbio, na Europa Central, são registros do capitão do navio, Nándor Andrásovits, feitos com uma câmera de 8mm. O primeiro grupo deslocado são os refugiados judeus da Áustria, da Eslováquia e da Hungria que partem da Eslováquia, em 1939, para o Mar Negro com o objetivo de pegar outro navio que os conduziria à Palestina. O segundo grupo é formado por alemães da Bessarábia (atual Moldávia) que, um ano depois, no mesmo navio do capitão Andrásovits, fazem o caminho inverso: fogem do Stalinismo em direção ao III Reich. São, portanto, viagens que começam sob a forma de ruptura, coerção, trauma; viagens obrigatoriamente coletivas (e não individuais), tanto em sua origem quanto em seu destino; viagens de comunidades sequestradas de seus lares, obrigadas a deixar para trás as vidas vividas até então. Forgács monta e remonta esses documentos de modo a estabelecer associações com outras informações, histórias (dos judeus poloneses, de outros navios) e arquivos do período. O procedimento da parada sobre as imagens de homens carregando malas, mulheres com crianças no colo, turistas alemães tomando sol, guardas costeiros vigiando portos e fronteiras, olhares tristes, assustados, sorridentes e/ou vaidosos, traz para o cinema não apenas a sua dimensão fotográfica, mas sua dimensão cumulativa (arquivística), com seus arquétipos e tipos sociais diversos.

Também nesse filme, que serviu de base para a instalação imersiva *The Danube Exodus: The Rippling Currents of the River*, os efeitos de câmera lenta e de parada sobre a imagem criam pontes entre passado e futuro, eles e nós, representações coletivas e histórias individuais. Como se tais procedimentos dotassem o cinema da capacidade de contar a história de cada um (Aron, Nándor, Loukia, Lisl), em lugar da história de tantos e tantos outros. Forgács escruta, decompõe e recompõe esses documentos, estabelecendo relações inesperadas entre a viagem dos judeus para a Palestina (o sonho da “terra prometida”) e a viagem dos alemães para a Alemanha (o sonho do “paraíso”); entre a alegria dos judeus (escaparam de “Dachau”) e a tristeza dos alemães (deixaram para trás colheita, gado, cavalos, igrejas); entre o que viria a ser “liberdade” para os judeus (a Palestina) e “constrangimento” para os alemães bessarabianos (boa parte recrutada para servir à *Wehrmacht* nazista). Sobre a mesa de edição do artista acontece, portanto, o

teatro de uma Guerra, onde ele cria, dramatiza e compara o incomparável, estabelecendo relações entre as duas diásporas e igualando seus sofrimentos.

Sabemos que as guerras são “fatos maiores”, acontecimentos que provocam uma espécie de parada no curso da história, uma ruptura no seu encadeamento previsível. Como digeri-las? Como torná-las compreensíveis e desmistificá-las? Em Forgács, o procedimento da parada sobre a imagem-documento – que nos olha e solicita – lembra o seu caráter construído, oposto à ideia de uma evidência da imagem histórica como registro; lembra que é possível abrir nela os tempos; lembra, pela via do retorno do olhar, que a história se “recicla” e que as imagens sobrevivem aos corpos filmados, desvencilhadas de seus referentes, vivas, incômodas e bruxuleantes como fantasmas...

“Depois de dias terríveis, o tempo está melhor. Nós sobrevivemos”, diz um intertítulo de *O Êxodo do Danúbio* que, como algumas das imagens-documento de Forgács, poderia migrar para retornar em outros filmes, à vontade.

#### BIBLIOGRAFIA

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire 1*. Paris:Éditions Minuit, 2009.

POIVERT, Michel. *L'Événement comme expérience: les images comme acteurs de l'histoire*. Paris: Hazan, Jeu de Paume, 2007.

## O Amador e o Alquimista

Notas sobre o cinema de Péter Forgács  
a partir de *O Turbilhão – uma Crônica Familiar*

BEATRIZ RODOVALHO<sup>1</sup>

O que a história fez dos tantos rolos de filmes amadores que capturaram as crônicas íntimas do século xx? Muitos deles sobreviveram ao tempo e foram preservados no interior da família como objeto de herança e de história familiar, ou foram depositados no acervo de filmes amadores de instituições de preservação do cinema. Outros, porém, se tornaram órfãos, foram esquecidos em armários e porões, ou foram jogados fora, como coisas velhas ou memórias a serem apagadas. Muitos deles também se tornaram invisíveis, porque foram devorados pelo tempo ou porque a família se desfez do antigo projetor de filmes, ou simplesmente reprimiu as imagens-lembranças que eles carregam. O que fazer desses restos íntimos? O que guardam essas imagens do passado?

Péter Forgács faz parte de um movimento, cada vez mais forte desde o início dos anos 1980, de artistas, arquivistas e pesquisadores que buscam (re)descobrir, revelar e recuperar essas bobinas de amadores para (re)descobrir um outro cinema, outros olhares e outras histórias do cinema e do mundo inscritas nesses filmes aparentemente “mal feitos”, “imperfeitos”, “ruins”. Por meio da reapropriação e da recontextualização, Forgács transforma o *found footage* em *objeto encontrado*. Em seus filmes e instalações, as imagens-lembranças do passado são exumadas à luz do presente. Forgács desarquiva o arquivo para reclamar uma outra perspectiva lançada em direção ao tempo e à história.

As reflexões realizadas aqui sobre a obra de Forgács têm como porta de entrada o filme *O Turbilhão – uma Crônica Familiar* (1997). O filme é a “crônica de uma morte anunciada”<sup>2</sup> – a crônica da família Peereboom. Em 1933, Max Peereboom, um jovem judeu de Amsterdam, comprou uma câmera 8mm e começou a fazer seus filmes domésticos. Max filmou até 1942, quando ele e sua família

---

1 Beatriz Rodovalho é doutoranda na Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, pela qual defendeu em 2011 sua dissertação de mestrado sobre a retomada de filmes de família na obra de Péter Forgács. Ela pesquisa atualmente a reapropriação e a recontextualização de filmes amadores por cineastas contemporâneos.

2 Termo utilizado por Roger Odin para descrever a história de *A Família Bartos* (1998). Roger Odin, “*La Famille Bartos et la série Hongrie privée de Péter Forgács - ou comment rendre l'Histoire sensible*”. Reproduzido neste catálogo nas páginas 66 a 86.

foram deportados e mortos em campos de extermínio nazistas. Simon, o irmão caçula de Max, foi o único sobrevivente. Em *O Turbilhão*, Forgács também retoma os filmes de família de Arthur Seyss-Inquart, o Comissário do Reich para os territórios holandeses ocupados, assim como outras imagens de arquivo, como filmes de um campo de treinamento nazista e imagens capturadas por outros amadores judeus de Amsterdam. Um “*maelstrom*” é um poderoso turbilhão que se forma no oceano, e, com isso, o título do filme já evoca uma imagem catastrófica e uma força em espiral, que quebra a lógica linear do tempo e da história.

### O AMADOR – CORRESPONDÊNCIA COM PÉTER

Da esfera privada, esse arquivo íntimo passou para a esfera pública. Essas imagens, trazidas de volta para a tela, abertas a outros olhares e a outro tempo, só podem retornar diferentemente, expostas a suas possíveis resignificações. Baseada na lacuna entre o olhar do passado e do presente, a arte de recaptura desses filmes amadores retoma também as tensões contidas nesses objetos particulares, sobretudo os filmes de família<sup>3</sup>.

Antes de fazerem parte dos filmes de Forgács, esses filmes eram os filmes de amadores como Max Peereboom, György Petö, Marci Tenczer, Joan Salvans, Angelos Papanastassiou e tantos outros, anônimos para a História. O termo “amador” deriva do latim “*amare*”. No espaço fílmico íntimo que se manifesta na retomada de filmes de família, em sua lógica de retrospectiva e de *après-coup*, o cineasta amador pode ser aquele que ama sua família e sua câmera, por meio da qual ele cria, afirma e estreita seus laços com seus próximos e registra suas experiências. A câmera é o instrumento pelo qual ele constrói seu mundo e se insere na história.

Os filmes de família, quase absolutamente, são feitos de imagens de alegria da vida familiar. Suas bobinas funcionam como relicários, como cápsulas de felicidade que contêm a crônica que celebra e atualiza os ritos e os laços

<sup>3</sup> Aqui se faz necessária uma precisão terminológica. Como definir um objeto tão plural como o filme amador? Roger Odin, por exemplo, tenta defini-lo segundo seu espaço institucional e social de prática cinematográfica, como o espaço da família, o do clube de cineastas amadores e o espaço do “outro cinema” (o cinema marginal, “experimental”). Esses espaços, logicamente, podem ser híbridos. Patricia Zimmermann e Karen Ishizuka excluem também do cinema amador a vocação comercial. Neste texto, consideramos o filme de família como um subconjunto do filme amador. O filme de família é um filme realizado pela família, para a família e sobre a família. Ele registra cenas da vida cotidiana, de eventos e rituais familiares. Ele participa da história familiar e se limita ao círculo íntimo, no qual ele produz sentido. Aqui, “filme de família” é sinônimo de “filme doméstico”.

de família. Eles transformam o presente da filmagem em um passado que terá sentido no futuro. Eles transformam o passado da filmagem em uma memória presente e viva, uma promessa para o futuro. Animados pelo afeto que determina o olhar para a câmera e o olhar da câmera, filmes de família são lugares de histórias e Histórias; lugares de memória.

Assim como a própria memória, esses textos são abertos, lacunares, inexatos e incompletos – são a crônica familiar sempre por fazer-se. Eles podem também ser esquecidos e recalçados. Na obra de Forgács, eles podem ser reevocados, reanimados e transformados para confrontar o passado e a escritura da história e da memória coletiva.

Em sua estrutura complexa, enquanto cápsulas de felicidade familiar, eles constroem e fixam a imagem desejada da família. Porém, suas imagens não são falsas ou enganosas. Elas capturam a expressão do afeto, do desejo e da esperança que marca a “realidade” impressa na película. Como afirma Patricia Zimmermann, a câmera amadora serve de intermédio entre o eu e a imaginação, entre o eu e os outros, marcando simultaneamente relações sociais e psíquicas<sup>4</sup>.

Nesse sentido, filmes de família são documentos e contradocumentos históricos, como defende Roger Odin<sup>5</sup>. Eles não informam, não comunicam, não são pedaços objetivos arrancados do passado. Eles invocam, antes, um modo privado de leitura, no qual as lembranças familiares completam as imagens-lembranças na tela. Ultrapassando os limites da chamada “realidade”, como escreve Karl Sierek, “nós temos, então, no mesmo movimento, uma ficção fundada na realidade e um documento imaginário”<sup>6</sup>.

### O ALQUIMISTA

Forgács, esse amador de amadores, se apropria dessa lógica e cria um universo narrativo entre o documentário e a ficção. Feita de fragmentos e lacunas e envolta na música composta – no caso de *O Turbilhão*, por Tibor Szemző –,

<sup>4</sup> “*The amateur camera mediates between self and fantasy, between self and others. Amateur film marks both social and psychic relations*”. Patricia Zimmermann, “*Morphing History into Histories – From the Amateur Film to the Archive of the Future*”. In: Patricia Zimmermann, Karen Ishizuka (ed.). *Mining the Home Movie*. Berkeley: University of California Press, 2008, p. 276.

<sup>5</sup> “*The family film is, in fact, a counter-document*”. Roger Odin. “*Reflections on the Family Home Movie as Document*”. In: Patricia Zimmermann, Karen Ishizuka (ed.). *Mining the Home Movie*. Berkeley: University of California Press, 2008, p. 261.

<sup>6</sup> “(...) *ainsi a-t-on, dans un même mouvement, une fiction fondée sur la réalité et un document imaginaire*”. Karl Sierek, “*« C’est si beau, ici » – Se regarder voir dans le film de famille*”. In: Roger Odin (ed.). *Le film de famille – Usage privé, usage public*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1995, p. 66.

Forgács cria uma estrutura narrativa que flutua entre a realidade e a imaginação, entre memória íntima e coletiva. Por um modo poético, seus filmes unem história e memória, e um discurso interno e externo de múltiplas vozes, múltiplos tempos. E assim, esses filmes de família são expostos novamente aos seus possíveis significados. Nesse sentido, os filmes de Forgács são também textos abertos, obras abertas, segundo a definição de Umberto Eco. Eles transformam suas narrativas em espaços nos quais os devaneios, as lembranças, as experiências e as associações do espectador são convocadas e coexistem com a crônica familiar reescrita. O filme é, então, completado além do filme.

Na arte de retomada de Forgács, os filmes retornam por meio da refilmagem, pela qual eles são também transformados por procedimentos estéticos como a coloração, a alteração da velocidade, a rebobinagem e o reenquadramento. Eles são confrontados com música, ruídos, narrações e documentos sonoros de época, além de imagens fixas e outras imagens de amadores ou de atualidades filmadas. Como escreve François Niney, “as imagens do passado são trazidas de volta na medida em são escavadas, recortadas, analisadas, reprisadas e eludidas pela voz, pela montagem, pela música e pelos sons”<sup>7</sup>. Esse retorno, contudo, não corrompe o sentido original das imagens de nossos amadores. Ele não desvirtua, não deturpa nem violenta o arquivo. Dessa forma, a presença do cineasta amador como sujeito também é preservada por meio de um espaço de enunciação compartilhado entre Forgács e o operador, no qual os dois olhares se alteram e se fundem na construção narrativa.

Além disso, na retomada de Forgács, as imagens do passado, como continua François Niney, revelam igualmente “um inverso, um espaço *off*, um contexto faltante, um ponto cego (...)”. O jogo entre o visível e o invisível, o que é filmado e o que não é, entre o que está no quadro e o que está fora dele, entre o que é exposto e o que é reprimido, é essencial na obra do realizador. Ainda segundo Niney, “por sua vez, essas imagens nos fazem retornar, nos remetem ao presente-passado de sua captura e nos fazem experimentar o ‘desde então’ [a duração], assim como o nosso futuro tornar-se passado, o mundo em nossa ausência. (...) Essas imagens nos observam, como um retorno ao remetente; elas nos interpelam sobre sua herança abandonada ou nos inquietam por suas perigosas metástases possíveis; elas nos pedem justiça ou nos relembram de suas esperanças

7 “(...) Elles révèlent un envers, un hors-champ, un contexte manquant, un point aveugle (le cadre est un cache).” François Niney. *Le Documentaire et ses faux-semblants*. Paris: Klincksieck, 2009, p. 151.

esquecidas que poderiam ser as nossas”<sup>8</sup>. As imagens do passado são então evocadas no presente. Forgács reanima os espectros e ressuscita os mortos à luz do presente.

Muitos autores chamam o processo artístico do realizador de “alquimia” do arquivo. Como um alquimista, Forgács (re)transforma esses filmes amadores, repletos do banal, do cotidiano e do ordinário – sua matéria bruta, que não é, porém, matéria menor – em tesouro. Na passagem do universo particular para o público, do passado para o presente, ele confere a esses filmes uma *nova* aura. O filme amador retorna como objeto singular, revestido de um caráter sagrado, que fixa momentos únicos de indivíduos únicos em rolos de filmes únicos<sup>9</sup> (ainda que, paradoxalmente, eles sejam exumados em uma cópia de vídeo ou uma cópia digital, que funcionam como “dêiticos que remetem a uma origem aurática, ao mesmo tempo reencontrada e perdida”<sup>10</sup>, como afirma André Habib). Cada fotograma da película é considerado como uma “aparição única”, envolta de mistério.

## COM O TEMPO

Essa alquimia do filme, como observamos, é uma arte estruturada no tempo<sup>11</sup>, que marca a distância entre os múltiplos olhares que se cruzam no tempo reconstruído em espiral. Uma figura utilizada por Forgács em sua exposição *Col Tempo* (2009)<sup>12</sup>, explicita essa ideia. A exposição é assombrada pela imagem de *La Vecchia* (c. 1506), quadro do pintor italiano Giorgione que mostra uma velha senhora segurando a inscrição “*col tempo*” (com o tempo). No qua-

8 “(...) Les images d’époque sont-elles retournées au sens de creusées, détournées, analysées, rejouées et déjouées par la voix, le montage, la musique, les sons. (...) À leur tour, ces vues nous retournent, nous renvoient au présent passé de leur prise et nous font éprouver le depuis, ainsi que notre futur devenir passé, le monde en notre absence. (...) Enfin ces images nous regardent à leur tour, comme un retour à l’envoyeur; elles nous interpellent sur leur héritage laissé en déshérence ou nous inquiètent de leurs dangereuses métastases possibles, elles nous demandent justice ou nous rappellent leurs espoirs oubliés qui pourraient être les nôtres.” Idem, *ibidem*, pp. 151-3.

9 Filmes amadores raramente possuem cópias, sobretudo os que são realizados com películas reversíveis. Aqui, é claro, a definição de “aura” desenvolvida por Walter Benjamin pode ser aplicada ao cinema íntimo. Ver: Eva Hielscher. “*Amateur Film, Benjamin’s Aura and the Archive*”. Tese de mestrado, Universiteit van Amsterdam, 2007.

10 “(...) ces œuvres ne restaurent pas ‘directement’ une présence d’aura, mais sont des sortes de dêitiques, qui pointent vers une origine auratique, à la fois retrouvée et perdue”. André Habib, “*Aura, destruction et reproductibilité numérique : à propos de trois ‘alchimistes’ de la pellicule (Jürgen Reble, Louise Bourque, Karl Lemieux)*”. In: Giulio Bursi, Simone Venturini (ed.). *Quel che brucia (non) ritorna – Lost and Found Films*, p. 151.

11 “*A time-based art*”, como Forgács a define.

12 <http://www.coltempo.hu/concept.html>

dro, o tempo está inscrito no corpo da velha e no seu olhar pesado, que encontra nossos olhos sempre despreparados para confrontar o fluxo inexorável do tempo. O tempo também está nos nossos corpos, nos nossos vestígios – nos nossos filmes, fotografias e histórias. O tempo está no nosso olhar, e nosso olhar está no tempo. Assim, como prega Forgács, nós temos de ver com o tempo, nós temos de interrogar o passado com os olhos do presente. Que questões podemos colocar aos mortos? Que questões eles nos colocam em retorno?

Na alquimia de Forgács, o tempo é conjurado em espiral. Passado, presente e futuro coexistem. Nela, no caso dos Peereboom, a catástrofe acontecerá, a catástrofe acontece, a catástrofe aconteceu. Eles morrerão, eles estão mortos. Esse tempo caleidoscópico, simultaneamente anacrônico e cronológico, também encerra outros aspectos<sup>13</sup>. Um deles é sua dimensão kairótica. Se olharmos retrospectivamente as imagens de Max, *com o tempo*, o que poderia segurar nosso olhar? No fluxo das imagens, Forgács encontra seus *punctums*, os elementos que perfuram nosso olhar através do tempo (e, em seus filmes, eles são principalmente olhares para a câmera). Como se tratam de imagens em movimento, os *punctums* podem ser chamados de *kairoi* dessas imagens. Na concepção grega, *kairos* representa a profundidade do instante, o momento oportuno e pregnante. É o instante que transborda, cheio de significado – é a fissura no tempo cronológico. Forgács retoma esses momentos presentes nos filmes amadores de Max, momentos que também guiam a montagem. Esse *kairos* revelado é o momento pregnante do passado que é (re)significado no presente. Ele pode também surgir como uma *imagem-sintoma*, que emerge como uma aparição, o retorno de algo que estava oculto, e que rompe a representação<sup>14</sup>.

Em *O Turbilhão*, as imagens do prólogo, por exemplo, encerram o *kairos* que apresenta a trágica resignificação da crônica familiar dos Peereboom. Essas imagens, que foram filmadas por Max, mostram vistas de uma tempestade no mar. Na beira da barragem que controla a força violenta da água, mulheres, crianças e homens se aproximam e se afastam das ondas que arrebatam. Essa cena perturbadora na qual as pessoas brincam com forças que elas não podem controlar, e mal prever, precede a felicidade da família Peereboom capturada pela câmera de Max. No prólogo, imagens banais filmadas por nosso operador, quando

recontextualizadas, adquirem um sentido que elas não possuíam antes. Para enfatizar o *kairos* do sentido transformado, Forgács introduz o som do vento e das águas turbulentas. Em seguida, a música espectral de Szemző, com sua estranha e instável constância, também reforça o valor premonitório dessa sequência.

Essas imagens retomadas, porém, são premonitórias do passado. Se nós confrontarmos os filmes de família dos Peereboom, traços de um presente-passado, com seu futuro-passado, nós não compreendemos a felicidade embalsamada em suas imagens. Nós podemos ver a sombra do furacão, mas Max não poderia tê-la captado em seus rolos. Nós somos, então, confrontados com nosso próprio lugar na história, entre o que aconteceu, o que poderia ter acontecido e o que ainda está por acontecer.

Na alquimia de Forgács, para “ver o invisível”, para ir atrás, para ir ao interior desses filmes, os procedimentos estéticos que transformam a imagem, citados anteriormente, também são construções de significado. Eles estabelecem, como escreve Roger Odin, um estado de imagem mental, um estado da imagem-lembrança. Nós desejamos penetrar esse mundo, tocar esses fantasmas, ver melhor para ver diferentemente. Esse desejo é encarnado por esses procedimentos, especialmente o *zoom* e o reenquadramento, mas, como a superfície de uma janela falsa, o que encontramos no interior e atrás da imagem é apenas o grão do filme e as linhas eletrônicas do vídeo. A rebobinagem, por exemplo, carrega o mesmo desejo. Pode o fluxo do tempo ser invertido? Pode o tempo, virado ao contrário, salvar os Peereboom? Será que ele pode revelar o inverso da felicidade? E ainda, pode o tempo ser suspenso? Com a fixação da imagem em movimento, Forgács normalmente prolonga os olhares para a câmera. Ele captura o *punctum* no fluxo das imagens, esse momento que nos penetra, que nos pune através do tempo, através do quadro. Forgács, assim, possui o controle do tempo, mas é também possuído por ele.

## EROS E TÂNATOS

Em *O Turbilhão*, os filmes de família de Max são remontados com textos e vozes em *over* que introduzem o contexto coletivo e histórico da crônica íntima. Por meio deles se dá a presença das leis antissemitas que passam a assombrar as imagens de felicidade dos Peereboom. Elas também criam a tensão entre o que se vê e o que não se vê, e a tensão entre o passado, o presente e o futuro vistos retrospectivamente. Fragmentos de emissões de rádio e leis cantadas em holandês no que Forgács chama de “oratório” completam o universo sonoro que dá novo significado às imagens de Max. A força de morte persegue a

13 Ver Gilles Deleuze, *Cinéma – Tome 2 : L'image-temps*. Paris: Minuit, 1983, pp. 132, 161-2; e Roland Barthes. *La chambre claire: Note sur la photographie*. Paris: Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil, 1980, p.150.

14 Ver Georges Didi-Huberman. *Devant le temps*. Paris: Minuit, 2000, pp. 40-3.

pulsão de vida inscrita nos corpos diante da câmera e nos filmes de família enquanto objetos feitos para nos salvar do tempo, ainda que eles também estejam sujeitos a sua força de destruição.

O cineasta também utiliza imagens filmadas por outros amadores. É assim que descobrimos os filmes domésticos da família Seyss-Inquart, que entra na “linha do destino” dos Peereboom no ano de 1940. O Comissário do Reich na Holanda, o carrasco, entre suas cavalgadas, jogos de tênis com Himmler e brincadeiras com sua neta, entre os sorrisos de sua esposa e de suas filhas, é visto em toda sua banalidade familiar. A retomada de imagens do passado orquestrada por Forgács permite, assim, esse encontro impossível entre esses dois pais orgulhosos de suas famílias, orgulhosos de suas câmeras – esse encontro entre o algoz e a vítima. Forgács explora as tensões desse cruzamento através do tempo para resignificar as imagens de cada família e seus papéis na história, em um jogo de espelhos de diversos reflexos. Entre desejo, esperança e angústia, entre pulsão de vida e de morte, a câmera serve ao mesmo propósito para ambas as famílias por capturar a mesma promessa de felicidade em momentos banais e a mesma vontade de derrotar o tempo. Seus olhares e sorrisos reclamam a mesma alegria.

#### UM OLHAR ATRAVÉS DO TEMPO

A sequência final de *O Turbilhão* mostra uma cena noturna da família de Max. Ao lado de sua madrasta, Annie, a esposa de Max, serve o chá. Nosso amador junta-se às mulheres na mesa, fumando seu cachimbo e segurando um jornal. A pequena Flora e o pequeno Jacques-Franklin, seus dois filhos, brincam. Annie e sua madrasta costuram. Que teatro Max prepara para a câmera? O texto sobre a imagem revela que essas são cenas da preparação da família para a deportação (a partida para “um campo de trabalho”) em 1942. A imagem, em *fade out*, se dissolve em um plano negro. Teríamos chegado ao olho do furacão? Depois dessa ruptura, desse buraco negro, o filme, no entanto, termina com uma fotografia de Simon. Único sobrevivente da família, Simon foi liberado de Buchenwald em 1945. Seu olhar persiste na tela, olhando para a câmera, para nós – como uma imagem de continuidade. Como afirmou Gilles Deleuze, a arte não é um instrumento de informação, mas um instrumento de resistência à morte. Desse modo, o filme se abre e se estende ao presente, a nós.

Assim, na alquimia e na arqueologia do arquivo realizadas por Forgács, em sua retomada de filmes de família (esses estranhos objetos do cinema), tempo, memória e

história invocam, por meio de um espaço narrativo híbrido, um outro olhar para o passado, para o presente e para o futuro. Sua arte de reapropriação e recontextualização condensa tempos e espaços remotos e faz cruzar nossos olhares com o olhar dos Peereboom e de tantos outros. Forgács recaptura os tesouros de Max para reclamar uma história vista pelo invisível, pelo incompreensível, pelo reprimido, pelo não-oficial, pelo contraditório, pelo íntimo, pelo desejo. Como afirma Roger Odin, o artista torna a História sensível para nos tornar sensíveis à História<sup>15</sup>, que, como um furacão, pode retornar, mas é irreversível. O arquivo é então desarquivado para nos questionar através do tempo, com o tempo. Em uma estrutura poética, os sonhos do passado e do presente, imaginados, filmados e refilmados, reclamam uma História feita de pequenas histórias. Afinal, como Chris Marker reflete em *Sans Soleil* (1983), não existiria, “lá onde nos quisermos fazer crer que foi forjada uma memória coletiva, mil memórias de homens que desfilam sua ferida pessoal na grande ferida da história”?

---

15 Roger Odin, “La Famille Bartos et la série Hongrie Privée de Péter Forgács - ou comment rendre l'Histoire sensible”.

## Ruínas da intimidade: os “objetos encontrados” por Péter Forgács

CONSUELO LINS E THAIS BLANK<sup>1</sup>

É possível ter uma “visão” do dia a dia de uma família judaica em um país qualquer da Europa antes de tudo acontecer? Antes dos nazistas alemães tomarem, de fato, o poder na Áustria (março de 1938), na Holanda e na Bélgica (maio de 1940), na França (junho de 1940), na Hungria (março de 1944)? Antes dos guetos? Antes dos campos de concentração e extermínio entrarem em funcionamento? Antes da *Solução Final* ter sido pensada?

Nas imagens dos filmes de família dos anos 1930 e 40, retomados pelo cineasta húngaro Péter Forgács, os indícios de que as coisas vão de mal a pior estão lá em muitos momentos, de formas diversificadas, evidentes em muitos casos – ao menos para nós, espectadores contemporâneos. Diante desse material registrado por cinegrafistas amadores judeus, ficamos assombrados ao testemunhar personagens capazes de fazer imagens de felicidade em meio ao caos e ao perigo. Que ousadia os integrantes da família Bartos, burgueses de Budapeste, viajarem de férias para a Áustria logo depois dos nazistas terem anexado a Áustria ao Terceiro Reich! Como tomam chá despreocupadamente? Como brincam no meio da estrada? Como não se dão conta?

A mistura de imagens da intimidade com os rumos da história europeia no século xx é a marca do trabalho de Forgács. Em filmes como *A Família Bartos* (1988) e *Queda Livre* (1996) – que integram a série televisiva *Hungria Particular* – e *O Turbilhão – uma Crônica Familiar* (1997), acompanhamos a história de famílias judaicas burguesas e de classe média, respectivamente, que parecem totalmente alienadas ao avanço e aos perigos do antissemitismo. Nesses filmes, Forgács enfatiza, pela montagem, as diferenças entre o mundo histórico à beira de um colapso e o universo familiar captado pelos cinegrafistas amadores, que seguia uma desconcertante normalidade – diferenças que imprimem às imagens de família uma dramaticidade que não lhes é original.

Por conhecer o destino trágico dos personagens, Forgács atua, em alguns dos seus filmes, como um montador-

vidente, que profetiza destinos que homens e mulheres que estão na imagem desconhecem. Na cena de um noivado em *Queda Livre*, a imagem é congelada no rosto de uma senhora e uma legenda informa: “mãe de Eva, morreu no campo de Neukirchen em 1944”. A sequência continua, vemos os parentes sentados em clima festivo ao redor de uma mesa. A velocidade da imagem diminui e congela sobre alguns outros rostos – dessa vez não há legenda. O espectador é capturado por uma atmosfera de apreensão: e esses rostos, o que acontecerá com eles?

Por que não fugiram? Não dava para pressentir? Não claramente, não propriamente, não para a maioria. Nem todos podiam fugir, nem todos acreditavam que era preciso fugir. Como lembra o próprio Forgács, olhamos essas imagens do futuro, temos a história em nossas mãos, eles não. A essas primeiras perguntas poderíamos acrescentar, “como, apesar de tudo, eles fizeram essas imagens?”. Forgács não constrói um filme fechado e permite mais de um olhar sobre os filmes de família. O espectador pode ver nessas imagens uma promíscua felicidade, um desinteresse total pelo mundo fora do ambiente familiar, uma ingenuidade e até mesmo uma certa soberba, como se a riqueza e o conforto desses homens os fizessem acreditar que poderiam estar blindados do perigo que não parava de mandar sinais. Por outro lado, é possível enxergar também uma atitude de resistência. Apesar da Guerra, apesar do medo, filmar e produzir imagens de amor, admirar o corpo da mulher e os primeiros passos dados pelo filho; apesar de tudo, produzir imagens que tentam dar um sentido de permanência em meio a um mundo onde tudo parece se desintegrar.

### FILMES DE FAMÍLIA COMO “OBJETOS ENCONTRADOS”

É raro, em meio à produção artística envolvendo os acontecimentos da Segunda Guerra Mundial, experimentar em uma obra tamanha proximidade com personagens reais que ignoram absolutamente que estão à beira do precipício. É raro compartilhar com tanta intensidade existências ao mesmo tempo reais, banais e trágicas. A mistura entre o que nós sabemos da história e o que ainda não sabem os personagens filmados é o que há de mais perturbador nos filmes de Forgács. Por isso, diante dessas imagens, não são poucos os momentos em que sentimos vontade de gritar para os personagens: “Fujam! Saiam da Europa!”

Essa sensação é fruto não apenas das qualidades intrínsecas do material de arquivo que Forgács utiliza, mas da concepção que o cineasta possui do que seja uma imagem de arquivo, que difere radicalmente do uso mais clássico do arquivo no documentário tradicional, e também das montagens diversificadas que ele faz das imagens

<sup>1</sup> Consuelo Lins é cineasta, professora da ECO/UFRJ e pesquisadora do CNPQ. Autora de *O cinema de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo* (2004 – parceria com Cláudia Mesquita, *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo* (2008)). Thais Blank é montadora e doutoranda em Comunicação pelo PPGCOM da Escola de Comunicação/UFRJ. Desenvolve uma tese em torno dos filmes de família e sua apropriação pelo cinema.

domésticas, filme após filme. Para Forgács, tudo começa com a pergunta: “o que é um ‘objeto encontrado’?”<sup>2</sup>. O gesto dadaísta de deslocar um “objeto encontrado” do ambiente e função originais para a fabricação e montagem de um novo trabalho é, para o cineasta, fundamental. Os filmes de família e as imagens amadoras são os seus “objetos encontrados” ideais. Imagens já registradas, perdidas pelo mundo, dispersas, arquivadas sem critério ou sentido. Rolos de película desprovidos de uma narrativa contínua e nos quais é possível encontrar uma festa de aniversário depois de uma viagem de navio e uma parada militar – sem que possamos identificar as relações entre esses acontecimentos, a menos que tenhamos informações “extra-imagem”.

Não são apenas filmes de famílias judaicas que são retomados por Forgács, mas a vida privada europeia nos anos que antecederam a Segunda Guerra Mundial, chegando, na Hungria, à era comunista do pós-guerra. Imagens domésticas realizadas por cinegrafistas amadores húngaros, austríacos, holandeses, alemães, poloneses, espanhóis e que começaram a se tornar mais comuns a partir da década de 1920, quando equipamentos mais simples de filmagem e projeção passaram a ser comercializados em larga escala. Sem conhecimento profundo da técnica e das regras cinematográficas, os cinegrafistas amadores produziam, na maior parte dos casos, imagens tremidas, mal enquadradas, planos curtos ou longos demais, o que tornava a projeção de um filme doméstico – para quem não era capaz de reconhecer a si mesmo ou aos seus ascendentes nas imagens – uma experiência bastante tediosa.

Considerar esses acervos familiares como “objetos encontrados” significa, para Forgács, não vê-los como arquivamento do real nem como documento do que existiu, mas como imagens captadas em certas circunstâncias sociais, técnicas, políticas, atravessadas, portanto, por contextos específicos. Imagens que devem ser trabalhadas, desmontadas, remontadas, relacionadas a outros tempos, outras imagens, outras histórias e memórias e não vistas como ilustração de um real preexistente.

Assim, a retomada dessas imagens é um gesto artístico e político que dissolve as funções originais do material – filmes de família para serem vistos pela família, visando o fortalecimento dos laços e a continuidade do grupo – em favor de novas configurações e sentidos. As imagens deixam de estar a serviço da memória familiar para se tornarem testemunhas da história, compartilhadas, produzindo experiências inéditas para um público de anônimos.

2 Habib, A. *It's Just a Waste of Time to Walk and Play Tennis* - Entrevista com Péter Forgács, 2008.

## UMA ABORDAGEM “IMANENTE” DAS IMAGENS DOMÉSTICAS

Péter Forgács começou sua trajetória no final dos anos 1970, realizando *performances* que misturavam projeções de *found footage*, textos, música, dança<sup>3</sup>. É certamente a filiação de Forgács às artes plásticas e suas afinidades com a atitude artística do movimento Fluxus que o afastou do uso meramente ilustrativo de imagens de arquivo, como vemos nos documentários clássicos. Mas o cineasta é também contundente ao criticar o gesto de apropriação presente em trabalhos de arte contemporânea, que não levam em conta as especificidades históricas do material – para ele, essenciais na elaboração dos filmes, sob pena de se produzir um vazio de sentido, que é justamente o que ele sente diante de certas instalações audiovisuais.

De certo modo, Forgács tem uma abordagem que poderíamos chamar de “imaneente”, que parte do que o material contém e não de uma ideia ou um conceito prévios. A singularidade do que vemos é crucial. Ele escava as imagens, descreve situações, descobre camadas, nomeia personagens: não é a toa que os nomes próprios são tão importantes, e repetidos, ao longo dos filmes, assim como a relação entre aqueles que aparecem nas imagens, a evolução dessas relações, e também as circunstâncias da morte de muitos personagens. Os procedimentos estéticos que utiliza ressaltam justamente essas singularidades – além de imprimir um estilo particular aos filmes: repetição de imagens, câmera lenta, paradas na imagem, fusões, legendas, colorizações, trilha sonora. Estão lá para chamar a atenção sobre certos aspectos das imagens e retirar delas qualquer função ilustrativa.

No entanto, uma abordagem “imaneente” não significa se ater exclusivamente ao material de um único cineasta amador – isso pode acontecer (*A Família Bartos*), mas não é, em absoluto, uma regra. As associações de materiais domésticos alheios, tendo como base a filmagem de um cinegrafista amador, acontecem em muitos filmes, mas Forgács retoma esse procedimento de maneira quase sempre diversa.

Em *Queda Livre*, por exemplo, Forgács utiliza, na maior parte do filme, imagens produzidas pelo cinegrafista amador György Pető, com exceção de algumas fotografias e três notícias de jornal. Aproximando-se do final do filme, o diretor passa a inserir cinejornais de época e imagens de outros cinegrafistas. As últimas filmagens feitas por György durante a Guerra mostram ele, a esposa e o filho

3 Em uma delas, conheceu o compositor Tibor Szemző, que veio a ser seu mais constante parceiro nas trilhas sonoras de sua vasta filmografia.

no quintal de uma “casa judaica” em março de 1944, mês da ocupação da Hungria pelos nazistas. Nesse filme, o contraponto entre espaço público e vida privada é criado menos pela inserção de imagens de outras fontes e mais enfaticamente pela trilha sonora, composta por diferentes narrações em *off* e por efeitos visuais. Sobre as imagens familiares registradas por Petö ouvimos uma voz feminina narrando detalhadamente as leis de restrições aos judeus que foram implementadas na Hungria antes mesmo da invasão germânica: restrições ao trabalho, a atividades econômicas, ao casamento, etc.

Forgács lança mão de efeitos visuais para fazer ver o futuro que espreita nas imagens. Uma cena de sensualidade e cumplicidade entre o casal se transforma, pelas mãos de Forgács, no prenúncio da tragédia. Em câmera lenta, Eva, noiva de György, mergulha de cabeça nas águas do Danúbio; no plano seguinte, vemos seu corpo estirado, tomando sol sobre um barco; György aparece na imagem, de costas, em primeiro plano, admirando a namorada. Sobre essa sequência, Forgács adiciona uma camada de cor vermelha e, como trilha sonora, um discurso acompanhado pelos gritos de saudação ao Führer: “*Heil Hitler! Heil Hitler!*” Nas águas calmas do Danúbio vemos agora o banho de sangue que iria assolar a Europa. O corpo de Eva, banhado em vermelho, perde sua sensualidade para nos remeter aos corpos sem vida dos judeus exterminados no Holocausto.

Em *O Turbilhão*, imagens cotidianas da família Peereboom são associadas a imagens de situações domésticas envolvendo nazistas: cenas de Seyss-Inquart, administrador nomeado por Hitler para dirigir a Holanda ocupada, em família e com os amigos, em suas horas de lazer. Excetuando as sequências em que vemos homens em uniforme, são cenas bastante semelhantes, com gestos parecidos: Max e Annie Peereboom patinam em um dia de inverno, assim como a família Seyss-Inquart. Bebês e crianças são objeto de interesse nas duas famílias.

Em muitos momentos, nada nas imagens do líder nazista nos diz claramente que ali está um antisemita de primeira, responsável pela morte de milhares de pessoas, pela promulgação de leis de exclusão cada vez mais duras e do estado de terror absoluto para os judeus holandeses<sup>4</sup>. Apenas a banalidade familiar cotidiana. O que faz o espectador perceber as diferenças é a montagem de Forgács; mas, a similitude das imagens reforça uma ideia central para o diretor: conceber o genocídio como uma “possibilidade

humana”<sup>5</sup>, perpetrado por pessoas normais, com uma vida normal. Para Forgács, “só é possível compreender esses criminosos nazistas, mas também os soviéticos ou cambojanos que lideraram esses massacres, se você olha para eles como seres humanos capazes de fazer essas coisas”. Postura que ecoa as palavras do escritor G. Bataille em 1947: “A imagem do homem está inseparável, daqui para a frente, de uma câmera de gás”<sup>6</sup>.

Essa concepção contribui para Forgács não integrar em seus filmes imagens dos campos de concentração ou de sofrimento explícito – vemos, no máximo, imagens de judeus obrigados a andar com a estrela amarela ou em filas de registro nos guetos. Para ele, de todo modo, as imagens da Shoah estão arquivadas na mente do espectador, e não é preciso insistir sobre elas. O que interessa “é a estrada que leva até lá”, a partir de uma visão interna do que poderia ter sido a vida das vítimas. “A cena do crime é prova suficiente”, diz. Nesse sentido, ele se coloca explicitamente ao lado do cineasta Claude Lanzmann, diretor de *Shoah* (1985), para quem não há imagens do extermínio, e qualquer imagem dos campos, ao contrário de evocar o horror, o banaliza, intensificando o que a máquina midiática de produção e difusão de imagens não cessa de fazer.

Em um filme mais recente, *Miss Universo, 1929*, Forgács parte inicialmente das filmagens realizadas pelo húngaro Marci Tenczer a partir do final dos anos 1920 e ao longo das décadas seguintes, mas as associa com muitos outros materiais: fotografias familiares ou de arquivos públicos, atualidades cinematográficas, recortes de jornal, legendas, trechos de diários, cartas e cartões postais, e uma conversa com o próprio Marci, tudo isso mesclado a uma elaborada trilha sonora. Forgács cria uma trama complexa em que a vida e os rumos tomados pelos personagens se confundem com o destino do mundo, estilizando as fronteiras entre o universo privado e a história.

O filme narra a trajetória da jovem judia austríaca Lisl Goldarbeiter, primeira europeia a receber o prêmio de miss universo. Apaixonado pela prima, Marci Tenczer registrou com sua Pathé Baby diversos momentos da vida da jovem de classe média que se transformou em ideal de beleza universal. A trajetória de Lisl Goldarbeiter é mostrada a partir de vestígios da sua intimidade: a fama, o amor, o casamento, as relações familiares. As anotações do diário da “nossa heroína” são sussurradas ao longo do filme como

5 Expressão de G. Didi-Huberman, em *Images malgré tout*, p. 43.

6 G. Bataille: “Sartre”, em *Oeuvres complètes*, xi. Paris: Gallimard, 1988, p. 226, in Didi-Huberman, *Ibid*, p. 42.

4 Arthur Seyss-Inquart foi julgado, condenado e executado pelo Tribunal de Nuremberg por crimes contra a humanidade.

um segredo revelado, e fazem referência a acontecimentos banais que dizem respeito apenas ao seu pequeno mundo. É na voz do narrador que percebemos a que universo essas imagens pertencem: Forgács costura a vida privada de Lisl aos acontecimentos da vida pública europeia, enquanto a personagem cresce, se torna miss universo, conhece o mundo, desfruta a fama e se casa. Ao mesmo tempo, acompanhamos a dissolução do império Austro-Húngaro, a direita ganhando força em manifestações de rua em Viena, a anexação da Áustria pela Alemanha, a invasão da Hungria. Essa outra história não está, na maior parte do tempo, nos registros produzidos por Marci, mas em um “fora de campo” que nos é dado pela montagem, nas relações criadas pelo diretor entre som e imagem.

Péter Forgács adota em *Miss Universo 1929*, um procedimento diferente de seus outros filmes. Ao invés de contrapor a vida privada aos acontecimentos históricos, ele os entrelaça: a própria imagem de Lisl não pertence apenas às pessoas próximas; ela está no mundo como figura pública e sua vida é imediatamente afetada pelos eventos que assolam a Europa. Ao contrário de em *Queda Livre*, a questão que inquieta o espectador em *Miss Universo 1929* não é se os personagens sobreviverão ao Holocausto. Forgács não cria nenhum suspense sobre o destino final de Lisl; ainda no início do filme, ele insere uma imagem da personagem nos anos 1980; sabemos que ela sobreviverá, assim como Marci, que é um dos narradores dessa história. O que o espectador se pergunta é como eles sobreviverão e que rumo darão a suas vidas, se Marci conseguirá se casar com Lisl depois de tantos anos de amor e dedicação à distância. Apesar da história, ainda há em *Miss Universo 1929*, a possibilidade de um final “feliz”.

\*\*\*

Ao comentar a obra do cineasta alemão Harun Farocki que, assim como Forgács, realiza filmes com imagens de arquivo, o historiador da arte Georges Didi-Huberman afirma que o cineasta trabalha como um “artista-arqueólogo”<sup>7</sup>, que se volta para os documentos da história abandonando o pensamento prévio, desarmando os olhos e reaprendendo as imagens. Para Huberman, o “artista-arqueólogo” não é em absoluto um nostálgico voltado para o passado: é um indivíduo que “abre” os tempos das imagens e dos documentos, atento às singularidades dos materiais no ato mesmo de construir suas montagens. Forgács procede, a nosso ver, do mesmo modo ao se voltar

para o passado, reconstruindo sentidos de imagens que não são mais que vestígios de um projeto familiar, de uma experiência de vida. Imagens-ruínas que resistiram ao tempo e às pessoas de quem elas tratam.

Por isso, Farocki e Forgács parecem fazer parte de uma mesma linhagem de cineastas, apesar de grandes diferenças entre seus filmes, tanto na natureza do material que retomam quanto na relação que suas obras estabelecem com o espectador. Enquanto o primeiro trabalha com uma grande variedade de imagens, muitas delas “operatórias” – destinadas a moldar e/ou a vigiar os seres humanos, e produzidas por instituições militares, científicas, empresariais, comerciais, esportivas, políticas –, Forgács escava ruínas da intimidade, descobre nelas elementos latentes que não eram visíveis à época de sua captação, extraíndo dos pequenos dramas individuais os destinos de uma época. Já em relação ao espectador, Farocki faz com que ele estabeleça uma relação mais “cerebral” com as imagens do mundo, enquanto Forgács o captura também nas suas emoções, o envolvendo com narrativas e personagens jogados à revelia nas tragédias do século xx – uma empatia que não perde de vista uma distância crítica. De todo modo, ambos são artesãos determinados a aguçar os sentidos do espectador, a abrir seus olhos, a fazê-lo ver documentos do passado de formas novas e a torná-lo mais apto a decifrar por conta própria a ligação entre as imagens e a violência do mundo.

#### BIBLIOGRAFIA

HABIB, André. *It's Just a Waste of Time to Walk and Play Tennis* - Entrevista com Péter Forgács, 2008.  
Em: <http://www.Forgacspeter.hu/english>

HUBERMAN, Georges Didi. “Remonter, refrendre, restituer”. Em: *L'Image-Document Entre Réalité et Fiction*. Direção editorial: CRIQUI, Jean-Pierre. Paris: Images en Manoeuvres Éditions, Paris: Le Bal & Marseille: Images en Manoeuvres Éditions, 2010.

\_\_\_\_\_. *Images malgré tout*. Paris: Les Editions de Minuit, 2003.

\_\_\_\_\_. *L'oeil de l'histoire, Remontages du temps subi T2*. Paris: Les Editions de Minuit, 2010.

NICHOLS, Bill. *Cinema's Alchemist: The Films of Peter Forgács (Visible Evidence)*. Minnessota: University of Minnesota Press, 2012.

7 Didi-Huberman faz uma extensa reflexão sobre o trabalho de Harun Farocki nos textos citados na bibliografia, datados de 2010.

## Camadas ocultas

EDUARDO ESCOREL<sup>1</sup>

Apesar de ter assistido apenas cinco dos cerca de quarenta filmes realizados por Péter Forgács desde 1978, parece-me enganoso considerar o conjunto do material filmado que dá origem a seus projetos como sendo composto por filmes de família ou caseiros.

Pouco conhecido no Brasil, Péter Forgács costuma ser associado a documentários que reaproveitam esse gênero de filmagem feito por terceiros – familiares ou caseiros –, nas décadas de 1930 e 1940, e também no período de domínio soviético dos países do leste europeu, posterior à Segunda Guerra Mundial.

Tomados na acepção genérica, porém, filmes de família ou caseiros são termos pouco satisfatórios para dar conta de alguns dos acervos aos quais Péter Forgács recorre, e podem ser capciosos quando relacionados aos seus filmes, caso se refiram apenas a registros fortuitos, feitos sem outro propósito além de perpetuar celebrações de âmbito privado, de pouco interesse fora do círculo familiar ou dos que reconheçam quem foi filmado.

É verdade que o próprio Péter Forgács, em alguns casos, adota essa nomenclatura. E não se pode negar que filmagens familiares ou caseiras estejam mesmo na origem, além de serem componente essencial dos documentários pelos quais ele se notabilizou a partir de *A Família Bartos* (1988) – primeiro filme da série sobre a vida privada na Hungria. Mas, a variedade de imagens de arquivo e recursos narrativos de que lança mão sugere a conveniência de especificar melhor a natureza das imagens recicladas, por um lado, e de outro, as motivações que as levaram a serem filmadas.

Uma primeira tentativa nesse sentido, tomando por referência os filmes de Péter Forgács que conheço – *O Êxodo do Danúbio* (1998), *O Filme de Angelo* (1999), *El Perro Negro: Histórias da Guerra Civil Espanhola* (2005), *Miss Universo 1929* (2006) e *Hunky Blues: O Sonho Americano* (2009) –, indica a possibilidade de enquadrar certas filmagens originais na categoria de registros amadores, feitos inicialmente para uso privado, mas resultantes, em alguns casos, de autêntico impulso documental.

Péter Forgács parece estar de acordo com essa hipótese ao identificar Nándor Andrásovits, cujas imagens

levaram à realização de *O Êxodo do Danúbio*, como “cineasta amador persistente”; e situar Joan Salvans, Ernesto Noriega e os demais responsáveis pelas filmagens usadas em *El Perro Negro: Histórias da Guerra Civil Espanhola* também como “cineastas amadores”. Reserva, no entanto, a qualificação genérica de “cineasta” para Marci Tánzer e Angelo Papanastassiou, autores das imagens geradoras de *Miss Universo 1929* e *O Filme de Angelo*, criando uma distinção entre os que seriam ou não “amadores”.

Além de terem filmado na Europa, no mesmo período, esses cineastas estão unidos por terem sido atingidos, cada um a seu modo, pelo cataclisma da época – Marci Tánzer, feito prisioneiro de guerra por cinco anos na União Soviética, perdeu seus pais e tios, mortos pelos nazistas; Joan Salvans foi assassinado, junto com seu pai Francésc, pelo anarquista Pedro El Cruel. A História envolveu a todos, mudou o rumo das suas vidas e, em alguns casos, o propósito das suas filmagens.

Não faltam confraternizações, bailes, brincadeiras e sorrisos nas imagens em 16mm feitas pelo industrial grego Angelo Papanastassiou, maior fabricante de baterias dos Bálcãs. Mas o que as diferencia dos filmes de família ou caseiros usuais é incluírem também seu testemunho sobre a ocupação da Grécia durante a Segunda Guerra, desde a deficiência do transporte público, crise de abastecimento, subnutrição etc. até as atrocidades cometidas pelos ocupantes nazistas – imagens que serviram como prova contra os alemães julgados em Nuremberg por crimes de guerra.

Feitas em parte com a câmera de corda camuflada numa pequena sacola, e usando o laboratório clandestino que montou no subsolo do seu escritório para revelar o material exposto, Angelo Papanastassiou, além de filmar, se pôs a serviço de uma causa – a defesa da Nação. Ao arriscar a própria vida em filmagens proibidas, adquiriu dimensão heróica. Suas imagens falam por si, caso raro nesse gênero de registro.

Angelo Papanastassiou parece movido por paixão, paixão nacional, no caso. Nesse sentido, também poderia ser considerado amador, e não pura e simplesmente “cineasta” – a qualificação que Péter Forgács lhe concede. Cidadão grego ferido em seu orgulho nacional, torna-se militante, ciente de que não poderá exibir o que filma.

Sendo movidos, assim como Angelo Papanastassiou, por orgulho e paixão, o capitão Nándor Andrásovits e o engenheiro Marci Tánzer, responsáveis pelas filmagens que dão origem a *Êxodo do Danúbio* e *Miss Universo 1929*, também poderiam ser considerados cineastas amadores.

<sup>1</sup> Eduardo Escorel é cineasta, professor e crítico. Dirigiu *Lição de Amor* (1976), *Ato de Violência* (1981), *Cavalinho Azul* (1984) e, entre outros, os documentários *Chico Antônio – O Herói com Caráter* (1984), 35 – *O Assalto ao Poder* (2002), *Vocação do Poder* (2005), e *O Tempo e o Lugar* (2008).

Um filma por orgulho profissional, envergando quepe e uniforme; o outro, por paixão amorosa.

Nas férias de 1938, o cruzeiro pelo Danúbio começa oferecendo à câmara do capitão do Erzsébet Királyni (Rainha Elizabete) cenas típicas de um filme de família: sua esposa, primeiro olhando através de um binóculo, depois tomando sol de maiô no convés; um casal de passageiros com câmara fotográfica; um saxofone sendo tocado; o cardápio impresso oferecendo aos turistas habituais “sopa de peixe, *roast-beef*, massa com queijo *cottage*, champagne e café”; casais dançando e a sobremesa sendo servida; um casamento – cenas que não deixam transparecer qualquer preocupação.

Anexada a Áustria, ocupada a Tchecoslováquia, e assinado o pacto soviético-alemão, tudo muda no Erzsébet Királyni. A rota do cruzeiro de lazer passa a ser a via de mão dupla pela qual passam judeus austríacos rumo à Palestina e, em sentido contrário, depois da ocupação pela União Soviética, descendentes de alemães da Bessarábia a caminho da Alemanha.

Parecendo mais intuitivo do que o industrial grego Angelo Papanastassiou, o capitão Nándor Andrásovits passa a filmar o êxodo desses refugiados que ocupam seu navio nas viagens Danúbio abaixo e acima. Às vésperas da Segunda Guerra, seu ponto de vista é o de uma autoridade diante da qual os passageiros, quando muito, se limitam a encarar a lente da câmara com expressão indecifrável, talvez interrogativa. Deixam-se observar, sem protestos, inclusive tomando banho no convés.

Por mais que não haja sinais evidentes da tragédia anunciada nas imagens filmadas por Nándor Andrásovits usadas em *O Êxodo do Danúbio*, é difícil imaginar que não estivesse a par de que seus passageiros viajavam para escapar da morte. Consciente da sua responsabilidade de conduzi-los a porto seguro, deve ter filmado para perpetuar seu testemunho do êxodo – evento cuja verdadeira dimensão não tinha como prever. A aparente placidez das suas imagens as torna, em retrospecto, ainda mais perturbadoras, ficando patente um dos limites do cinema-documentário – a dificuldade da mera observação ir além das aparências.

As filmagens de Marci Tánzer, feitas em 9.5mm, têm a peculiaridade de serem dedicadas quase exclusivamente a uma única pessoa – sua prima, e paixão de toda a vida, Lisl Goldarbeither, miss universo 1929. E não há, salvo engano, imagens feitas por ele fora do âmbito familiar. De forma ainda mais acentuada do que as do capitão Nándor Andrásovits, há um abismo entre o que Marci Tánzer filmou e os acontecimentos históricos que determinam seu

destino e o de Lisl, com quem acabou só se casando em 1957, quando ambos já tinham 48 anos.

Marci Tánzer ainda estava vivo quando seu acervo de imagens foi reutilizado, tendo tido oportunidade de dar seu depoimento e dizer a Forgács: “Péter, acredite em mim como parente, admirador e futuro marido: nunca uma mulher mais bonita caminhou pela Terra. Nem antes, nem depois.” Declaração que encerra *Miss Universo 1929* e define à perfeição o projeto do cineasta Marci Tánzer.

Joan Salvans e Ernesto Noriega, os principais “cineastas amadores” de *El Perro Negro: Histórias da Guerra Civil Espanhola*, parecem movidos por impulsos distintos. Cronista do cotidiano familiar, para Joan Salvans, filho de um industrial e banqueiro catalão, filmar é *hobby* de cinéfilo no qual cabe registrar celebrações familiares, atividades de lazer, a tosa dos carneiros, os touros sendo levados ao picadeiro, além de pequenos esquetes ficcionais. Sendo, dentre os cineastas cujas imagens são recicladas nos filmes que estamos comentando, aquele que parece mais alheio aos conflitos da sua época, há uma ironia cruel no fato de Salvans ter sido o único a ser assassinado.

Também cinéfilo, mas com olhar voltado para os eventos nos quais é envolvido, o madrilenho Ernesto Noriega se aproxima de Angelo Papanastassiou – ambos testemunhas do seu tempo –, documentando fatos ocorridos no período anterior e durante a Guerra Civil, e chegando a filmar na cela em que acaba sendo preso, sem saber explicar por que sua pequena câmara não foi confiscada.

Não se trata de por em questão o valor dos chamados filmes de família ou caseiros. Mas, nos casos em que é possível identificar quando foram filmados e quem os filmou, além das pessoas, locais e eventos registrados – como ocorre nos filmes de Péter Forgács comentados acima –, eles se tornam ainda mais valiosos. Em vez do uso comum – meramente ilustrativo –, do qual nem o próprio Forgács escapou em *Hunky Blues: O Sonho Americano*, passa a ser possível fazer a exegese dessas imagens, na tentativa de decifrar seu enigma e revelar sua verdadeira natureza.

Através de legendas, narração a múltiplas vozes, e imagens de arquivo complementares pesquisadas nos principais arquivos do mundo, além da contribuição essencial da música de Tibor Szemző, Péter Forgács intervém, elaborando estrutura narrativa complexa graças à qual o material de origem adquire nova dimensão. Ao resgatar as imagens do esquecimento, os filmes de Péter Forgács dão aos amadores que as filmaram um novo ciclo de vida, e nos permitem ter acesso a camadas ocultas da História.



Obra

## FILMOGRAFIA COMPLETA

### GermanUnity@Balaton

Terra do Mel

*GermanUnity@Balaton – Mézföld*

*GermanUnity@Balaton – Honeyland*

2011 - 79 MINUTOS - HDCAM

### Hunky Blues

O Sonho Americano

*Hunky Blues – az amerikai álm*

*Hunky Blues – The American Dream*

2009 - 100 MINUTOS - HD

### Video Active

Patrimônio Documental

da TV Europeia

*Video Active – EU TV Heritage documentary*

2009 - 10 MINUTOS - INTERNET

### Eu Sou Von Höfler

Varição de Werther –

Hungria Particular 15

*Von Höfler vagyok – Werther variáció*

*I am Von Höfler – Variation on Werther*

2008 - 160 MINUTOS - DIGIBETA

### A Sós com a Morte

*Saját halál*

*Own Death*

2007 - 118 MINUTOS -

HDVCAM E DIGIBETA

### Miss Universo 1929

Lisl Goldarbeiter – uma

Rainha em Viena

*Miss Universe 1929 – Lisl*

*Goldarbeiter – a Szépség útja*

*Miss Universe 1929 – Lisl*

*Goldarbeiter – a Queen in Wien*

2006 - 70 MINUTOS - VÍDEO

### El Perro Negro

Histórias da Guerra Civil Espanhola

*El Perro Negro – Történetek a*

*Spanyol Polgárháborúból*

*El Perro Negro – Stories from*

*the Spanish Civil War*

2005 - 84 MINUTOS - VÍDEO

### Mutual Analysis

*Kölcsönös Analízis*

*Mutual Analysis*

2004 - 12 MINUTOS - BETA SP

### Você me ama de verdade?

Vídeo-instalação húngara

*Do you really love me? – The*

*HungAryan installation video*

2003 - 33 MINUTOS - VÍDEO



Anotações de uma Dama

### O Jardim do Bispo

Hungria Particular 14

*A Püspök Kertje*

*The Bishop's Garden*

2002 - 57 MINUTOS - VÍDEO

### Um Leitor de Bibó

Hungria Particular 13

*Bibó Breviárium*

*A Bibó Reader*

2001 - 69 MINUTOS - VÍDEO

### O Filme de Angelo

*Angelos Film*

*Angelos' Film*

1999 - 60 MINUTOS - VÍDEO

### O Êxodo do Danúbio

*Dunai Exodus*

*The Danube Exodus*

1998 - 60 MINUTOS - VÍDEO

### O Turbilhão

Uma Crônica Familiar

*A Malestrom*

*The Maelstrom – A Family Chronicle*

1997 - 60 MINUTOS - VÍDEO

### O Beijo de Kádár

Hungria Particular 12

*Csermanek Csókja*

*Kádár's Kiss*

1997 - 45 MINUTOS - VÍDEO

### Class Lot

Hungria Particular 11

*osztálySORSjegy*

*Class Lot*

1997 - 52 MINUTOS - VÍDEO

### Queda Livre

Hungria Particular 10

*Az Örvény*

*Free Fall*

1996 - 75 MINUTOS - VÍDEO

### Pauer Pseudo

*Pauer Pszeudo*

*Pauer Pseudo*

1996 - 60 MINUTOS - VÍDEO

### A Terra do Nada

Hungria Particular 9

*A semmi országa*

*The Land of Nothing*

1996 - 62 MINUTOS - VÍDEO

### Enquanto isso em algum lugar...1940-1943

da série Uma Guerra

Desconhecida 5/3

*Miközben valahol ... 1940 - 1943*

*- Az ismeretlen háború*

*Meanwhile Somewhere ... 1940-*

*1943 - An Unknown War series 5/3*

1994 - 52 MINUTOS - VÍDEO



O Beijo de Kásár



O Diário do Mr. N

## Anotações de uma Dama

Hungria Particular 8

*Egy úrinő notesza*

*The Notes of a Lady*

1994 - 49 MINUTOS - VÍDEO

## Simplesmente Feliz

um documentário de Péter Forgács e Albert Wulffers

*Szimplán boldog*

*Simply Happy*

1993 - 52 MINUTOS - VÍDEO 1995 / 90

+ VERSÕES DE 52 MINUTOS / 16MM

+ DIGIBETA / COR E PB / ESTÉREO

## Culture Shavings

*idem*

1993 - 43 MINUTOS - VÍDEO

## Tractatus de Wittgenstein

7 parágrafos em vídeo

*Wittgenstein Tractatus – 7 videó etüd*

*Wittgenstein Tractatus – 7 videó paragraph*

1992 - 35 MINUTOS - VÍDEO

## Dicionário Burguês

Hungria Particular 7

*Polgár Szótár*

*Bourgeois Dictionary*

1992 - 49 MINUTOS - VÍDEO

## Diário do Arizona

com o poeta György Petri

*Arizónapló*

*Arizona Diary*

1992 - 53 MINUTOS - VÍDEO

## Fotografado por László Dudás

Hungria Particular 6

*Fényképezte Dudás László*

*Photographed by László Dudás*

1992 - 45 MINUTOS - VÍDEO

## D-film

Hungria Particular 5

*idem*

1992 - 45 MINUTOS - VÍDEO

## Márai Herbal

Série Interlúdio de FMS

*Márai: Fűveskönyv*

*Márai Herbal – FMS Interlude series*

1991 - 35 MINUTOS - VÍDEO

## O Diário do Sr. N.

Hungria Particular 4

*N. úr naplója*

*The Diary of Mr. N.*

1990 - 60 MINUTOS - VÍDEO

## E/Ou

Hungria Particular 3

*Vagy-vagy*

*Either - Or*

1989 - 43 MINUTOS - VÍDEO

## Dusi e Jenő

Hungria Particular 2

*Dusi és Jenő*

*Dusi & Jenő*

1988 - 45 MINUTOS - VÍDEO

## A Família Bartos

Hungria Particular 1

*A Bartos család*

*The Bartos Family*

1988 - 61 MINUTOS - VÍDEO

## Episódios da vida do Professor F.M.

Retrato filmado de Ferenc Mérei

*Epizódok M. F. tanár úr életéből*

*– Mérei Ferenc portré film*

*Episodes from the Life of Professor*

*F.M. – Ferenc Mérei portrait film*

1987 - 110 MINUTOS - VÍDEO

## O Retrato de Leopold Szondi

*Szondi Lipót portré*

*The Portrait of Leopold Szondi*

1986 - 60 MINUTOS - VÍDEO

## Spinoza Rückwertz

*Spinoza Rückwertz*

*Spinoza Rückwertz*

1985 - 5 MINUTOS - FILME

## Golden Age

Uma performance com Iron Age

*Aranykor*

*Golden Age – a performance*

*piece with Iron Age*

1985 - 20 MINUTOS - VÍDEO

## Iron Age

Uma performance com Golden Age

*Vaskor*

*Iron Age – performance*

*piece with Golden Age*

1985 - 50 MINUTOS - VÍDEO

## Eu vejo que olho

Vídeo experimental sobre percepção visual

*Látom, hogy nézek*

*I See That I Look*

1978 - 25 MINUTOS - VÍDEO

Para consultar fichas técnicas completas, sinopses e outros detalhes das obras que não compõem a programação da mostra acesse: <http://www.forgacspeter.hu/english/films>

## Dicionário Burguês



## INSTALAÇÕES E PERFORMANCES

2011. Bozar - The New Arrivals - Brussels  
2009. Col Tempo - A W. projekt / Col Tempo - The W. Project  
2009. *Német Egység a Balatonnál* / German Unity @ Balaton  
2007. *Monomotapa És A Játzsma* / Monomotapa and the Game  
2006. *Rembrandt Morfok - Idő/Közben* / Rembrandt Morphs - In/between  
2004. *Oktató Film* / Educational Cinema  
2003. SIGHT / Tekintet  
2003. *Der Kaiser auf dem Spaziergang - A birodalmi uralkodó, II. Vilmos német császár az első világháború után, 1918-1942 között a hollandiai Dorn-ban volt száműzetésben, itt kedvenc időtöltése a fahasogatás volt.* / Der Kaiser auf dem Spaziergang - The Ex German Emperor Wilhelm II in exile, Dorn Holland, 1918-1942  
2002. *A Dunai Exodus - A Folyó Beszédés Áramlatai* / The Danube Exodus - The Rippling Currents of the River (<http://www.danube-exodus.hu>)  
2000. Free Fall Oratório  
1998. A KASZT Ó! - Ugye Tényleg Szerecc?  
1998. Örvény Oratórium (*performance*)  
1998. Observatorium  
1997. *Látogatas* / The visit in put/out put  
1997. *szalonNa!* / Saloon and Tha!  
1997. The Hung Aryan  
1996. Pre Morgue  
1995. *Álom Inventárium* / Dream Inventory  
1993. Hungarian Totem - Assemblage of the pig  
1992. Magyar Totem  
1992. *Két Fészek És Egy s Más - installáció L. Wittgenstein szövegére* / Two Nests and Other Things  
1992. Hungarian Video Kitchen Art  
1992. *A Szobám Esete* / The Case of My Room  
1991. *Thee á El Greco* / Tea El Greco-Nál  
1991. *Magyar Videó Konyha Művészet*  
1989. Private Exits - *Szemző Tibor közreműködésével* (video *performance*)  
1987. Xerox Graphics  
1987. Private Exits  
1986. Pig Paintings  
1986. Paintings & photograph  
1985. Snapshot from The Island / idem  
1985. Work Desk (instalação e *performance*)  
1985. *Íróasztal* (instalação e *performance*)  
1984. *Fekete Lyuk* / Black Hole (*performance*)  
1983. *Dixi & Pixi* / idem (*performance*)  
1982. *Klorofil* / Chlorophyll (*performance*)  
1981. New York - Budapest  
1980. Avatás / Inauguration (instalação e *performance*)  
1979. Stanley & Livingstone / idem (*performance*)

## EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS

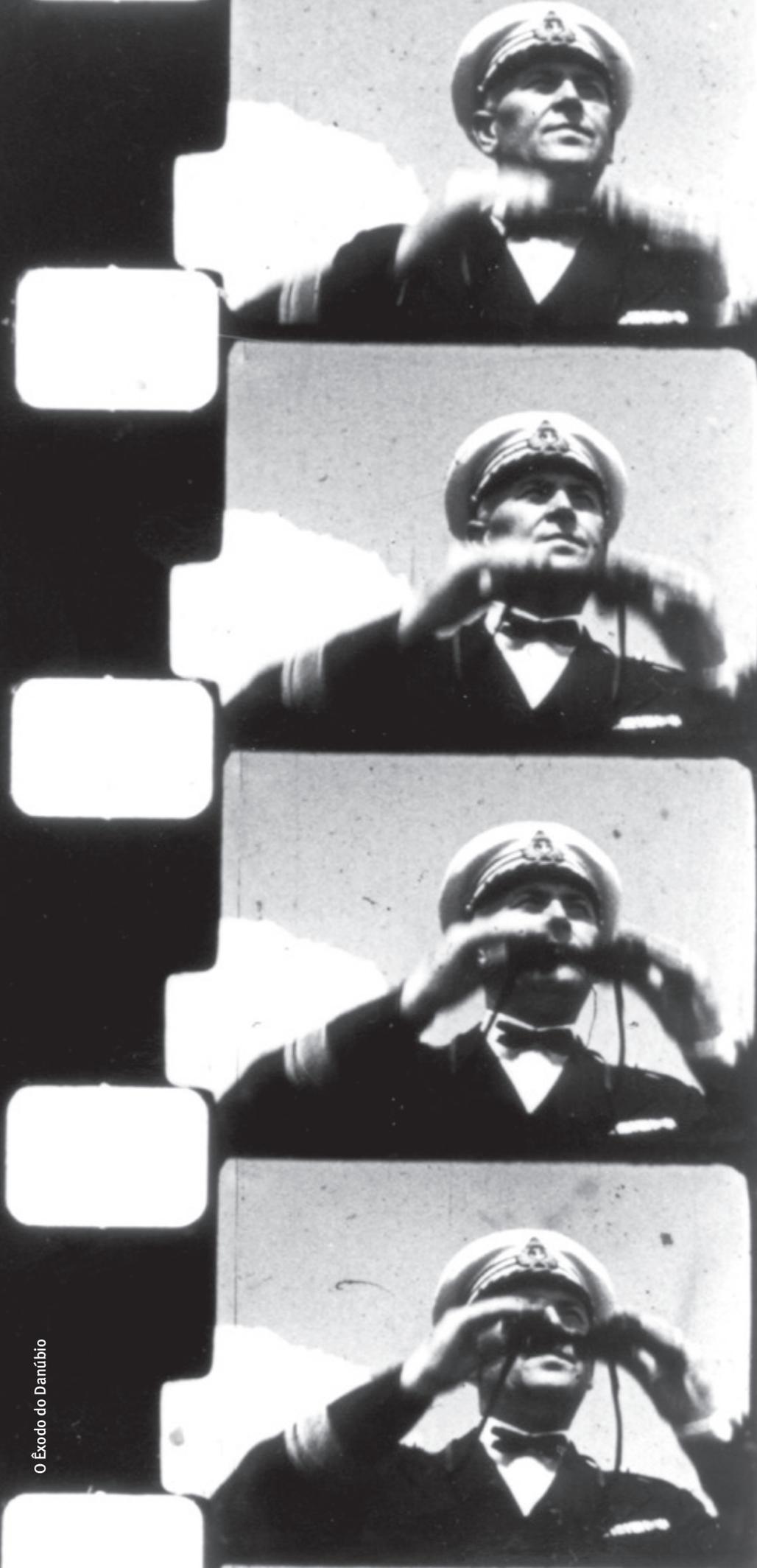
2011. *Péter Forgács Tact (Painted, still and moving pictures) how should I call you* | Galeria Deák, Budapeste, Hungria  
2006. *The Danube Exodus - The Rippling Currents of the River* | The Judah Magnes Museum, Berkeley, California, EUA  
2005. *The Danube Exodus - The Rippling Currents of the River* | Museu de Arte Contemporânea Kiasma, Helsinki, Finlândia  
2003. *The Danube Exodus - The Rippling Currents of the River* | Future Cinema / ZKM, Karlsruhe, Alemanha  
2003. *The Danube Exodus - The Rippling Currents of the River* | CCCB, Barcelona, Espanha  
2002. *The Danube Exodus - The Rippling Currents of the River* | The Getty Museum, Los Angeles, EUA

## EXPOSIÇÕES COLETIVAS

2011. *The Danube Exodus* | Centro de Belas Artes, Bruxelas  
2004. *Educational Cinema* | Palácio das Artes, Budapeste, Hungria  
2003. *SIGHT* | Pavilhão Millenáris, Budapeste, Hungria  
2003. *What?* | Brugge, Bélgica

Para informações mais completas e detalhadas das instalações e *performances* do artista, acesse: <http://www.forgacspeter.hu/english/installations>

Para consultar informações mais completas e detalhadas das exposições e obras do artista, acesse: <http://www.forgacspeter.hu/english/exhibitions>



O Êxodo do Dantúbio

Filmes  
na mostra

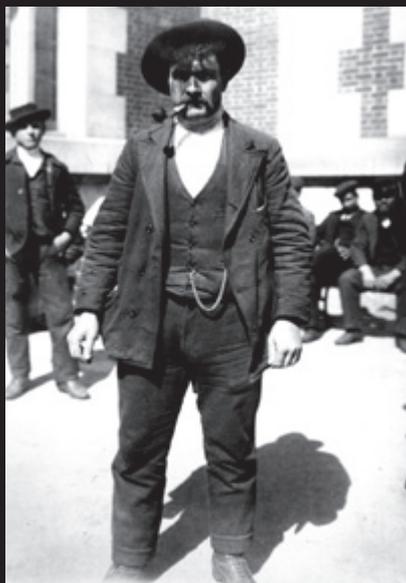
# Hunky Blues

## O Sonho Americano

Hunky Blues - az amerikai álom | Hunky Blues – The American Dream

2009 - 100 MINUTOS - HD - HUNGRIA

Documentário poético que explora o destino de milhares de húngaros que imigraram para os Estados Unidos entre 1890 e 1921. Forgács teceu este grande épico a partir de filmes dos primórdios do cinema americano, imagens de acervo, fotografias e entrevistas. O filme revela os difíceis momentos da chegada, a integração e a assimilação, que eventualmente resultaram na felicidade de gerações posteriores e na realização do sonho americano.



**DIREÇÃO** Péter Forgács  
**PRODUÇÃO** Gábor Kovács  
**EDIÇÃO** Péter Sass  
**SOM** Tamás Zányi  
**MÚSICA E INTÉRPRETE** János Másik  
**MÚSICA ADICIONAL** Károly Cserepes  
**CONSULTORIA PARA DIREÇÃO** Gábor Ferenczi e András Forgách  
**ASSISTENTES** Bálint Forgács e Simon Forgács  
**GRAVAÇÃO E MIXAGEM** Károly Cserepes, János Másik, Ádám Matz e Zoltán Regenye  
**PESQUISA** Péter Forgács e Krisztina Danka  
**PESQUISA DE FILMES NOS EUA** Kellen Quinn  
**NARRAÇÃO** Miklós Bodóczy, Péter Forgács, Jane Pogson, Martin Samuels, Róbert Szente, Liz Szász e Eszter Szász  
**DIREÇÃO DE PRODUÇÃO** Móna Bodnár  
**CONSULTORIA FINANCEIRA** Abacus Consulting  
**TRADUÇÃO** Miklós Bodóczy e Albert Tezla  
**CONSULTORIA PARA ARQUIVO DE FILMES** Márton Kurutz  
**PESQUISA DE FILMES NA HUNGRIA** János Varga

### ARQUIVOS

Biblioteca do Congresso – Coleção de Impressos (EUA)  
Arquivo Nacional e Administração de Registros (EUA)  
Arquivo Nacional de Filmes da Hungria  
Museu Nacional Húngaro – Coleção de Fotografias Históricas  
Museu de Etnografia de Budapeste  
Fundação Húngara-Americana New Brunswick (New Jersey)  
Arquivo-Coleção de Som e Fotografia de Ellis Island  
The Bob Hope Memorial Library (Ellis Island)  
Anthology Film Archive  
Centro de Cinema da Yale University  
Museu Húngaro de Fotografia  
Arquivo e Coleções de Biblioteca da American Foundation  
Bethlen Communities Ligonier (PA)

# Eu sou Von Höfler

## Variação de Werther – Hungria Paricular 15

Von Höfler vagyok – Werther variáció | I am Von Höfler – Variation on Werther

2008 - 160 MINUTOS - DIGIBETA - HUNGRIA



O processo de confecção de um filme, como de um painel, sobre a saga de 250 anos da família húngara von Höfler nos permite reviver a história. Qual seria o significativo da narrativa? Trata-se de um lampejo, que não chega a ser notícia nem história oficial. E o que o olhar sobre o passado do protagonista, Tibor Höfler, projetou em seu futuro?

**DIREÇÃO** Péter Forgács  
**ROTEIRO** Péter Forgács  
**FILMES CASEIROS E FOTOGRAFIAS** Tibor Höfler  
**FOTOGRAFIA** Péter Forgács  
**CONSULTORIA DE DIREÇÃO** András Forgách  
**NARRAÇÃO EM INGLÊS** Péter Forgács, Caroline Bodóczy, Miklós Bodóczy, George Majláth, Jane Pogson, Liz Szász e Eszter Szász  
**MÚSICA** Tibor Szemző e László Melis  
**EDIÇÃO** Péter Sass  
**SOM** Zoltán Vadon e Tamás Zányi  
**CONSULTORIA** Bálint Forgács  
**PRODUTOR** Péter Forgács  
**PRODUÇÃO E DISTRIBUIÇÃO** For-Creation Bt. 2008

## A Sós Com a Morte

*Saját halál | Own Death*

2007 - 118 MINUTOS - HDVCAM E DIGIBETA - HUNGRIA



Filme de ficção baseado no livro homônimo de Péter Nádas. A percepção sensorial de uma jornada, de alguém olhando de dentro pra fora. A história gira em torno do dia de um ataque cardíaco, entre os limites entre vida e morte.

**DIREÇÃO** Péter Forgács

**ADAPTAÇÃO DO LIVRO E NARRAÇÃO** Péter Nádas

**ROTEIRO** Péter Forgács

**PRODUÇÃO** Péter Forgács e Enikő Szabó

**DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA** András Nagy e Péter Forgács

**CONSULTORIA PARA A DIREÇÃO** András Forgách

**EDIÇÃO, FOTOGRAFIA ESPECIAL** Péter Sass

**MÚSICA** Barnabás Dukay, László Melis e Mihály Víg

**ENGENHARIA DE SOM** Tamás Zányi

**ELENCO** István Benkő, Ágnes Hárai, András Novák, Dr. István Kántor, Niki Szekeres, Gabriella Balogh e Gergely Somogyi

## Miss Universo 1929

*Lisl Goldarbeiter – uma Rainha em Viena*

*Miss Universe 1929 – Lisl Goldarbeiter – a Szépség útja*

*Miss Universe 1929 – Lisl Goldarbeiter – a Queen in Wien*

2006 - 70 MINUTOS - VÍDEO - HUNGRIA/HOLANDA

O primo de Lisl Goldarbeiter, o cineasta amador Marci Tenczer, veio de Szeged. Ele estudou em Viena, e durante um tempo poupou o dinheiro do bonde para comprar câmera e filme e praticar, ocasionalmente, sua paixão pelo cinema. Através de suas lentes nos chega essa história doce e amarga da vida austro-húngara do século XX.

Lisl, que cresceu em Viena em condições modestas, ganhou o primeiro título de Miss Áustria em 1929, no concurso de beleza austríaco, passando à frente de outras 600 concorrentes. Terminou em segundo lugar no concurso para Miss Europa, em Paris, atrás da primeira Miss Hungria, Böske Simon, que conquistou o título. Naquele ano, misses do mundo inteiro foram de navio para os Estados Unidos para competir com as beldades americanas no Texas. Foi lá que Lisl ganhou o primeiro título de Miss Universo, por decisão unânime do júri. De uma hora pra outra, Lisl tornou-se mundialmente famosa ao receber vários convites e ofertas de trabalho de Hollywood e ser procurada por muitas celebridades. Ela viajou muito e, depois de rejeitar vários pretendentes, finalmente casou-se com Fritz Spielmann, herdeiro da fortuna de uma fábrica de gravatas de seda de Viena. Os anos dourados tiveram fim quando a Alemanha de Hitler anexou a Áustria. Eles perderam tudo na Guerra, mas a aventura de sofrimento e de vida continuou...

**DIREÇÃO** Péter Forgács

**CONSULTORIA DE DIREÇÃO** András Forgách

**EDIÇÃO** Péter Sass

**MÚSICA** László Melis

**ENGENHARIA DE SOM** Tamás Zányi

**NARRAÇÃO** Péter Forgács, Eszter Szász

**PRODUÇÃO** Cesar Messemaker, Ralph Wieser

**PRODUTOR ASSOCIADO** Péter Forgács



## El Perro Negro

### *Histórias da Guerra Civil Espanhola*

*El Perro Negro – Történetek a Spanyol Polgárháborúból*

*El Perro Negro – Stories from the Spanish Civil War*

2005 - 84 MINUTOS - VÍDEO - HOLANDA

*El Perro Negro* rompe os clichês em torno da Guerra Civil Espanhola por meio de uma colagem fascinante de imagens de acervo. A saga começa em 1929, com o talentoso cineasta amador Joan Salvans, filho de um rico industrial catalão, de Terrassa. Em 24 de julho de 1936, seis dias após o início da Guerra Civil, um grupo militante anarquista liderado por “Pedro el Cruel” mata o cineasta Joan Salvans e seu pai, Francesc Salvans. Um ciclista encontra os corpos não muito longe da casa deles. Quase ao mesmo tempo em que a vida de Joan chega ao fim, uma nova saga, de outro jovem cineasta clandestino, Ernesto Noriega, retoma a narrativa, nos levando em suas aventuras. Ele é preso e quase executado, mas, por sorte, sobrevive e filma secretamente a prisão e a viagem para Madrid. O século xx testemunhou uma vitalidade sem precedentes do espírito espanhol, mas também um forte e imprevisível conflito entre o velho e o novo, entre o norte desenvolvido e o sul feudal. O que levou o anarquista ‘Pedro el Cruel’ a matar Salvans? E por que o exército espanhol se rebelou contra a República em 1936? Ao buscar essas respostas, viajamos por esta caótica década na Espanha através de imagens e histórias de vários cineastas amadores e suas memórias, sob as perspectivas de republicanos, anarquistas, comunistas, e de estrangeiros britânicos, alemães, italianos e americanos que lutaram em ambos os lados.

**DIREÇÃO** Péter Forgács

**MÚSICA** Tibor Szemző

**EDIÇÃO** Kati Juhász

**DRAMATURGIA** András Forgách

**EDIÇÃO DE SOM** Péter Forgács

**ENGENHEIRO DE SOM** Tamás Zányi e Rudi Várhegyi

**GRAVAÇÃO MUSICAL** László Hortobágyi e Zoltán Regenye

#### **CINEASTAS AMADORES DE EL PERRO NEGRO**

José Ernesto Diaz Noriega, Joan Salvans i Piera, Ignacio Salvans i Piera, Modest Solsona, Isadoro Navarrete, Daniel Jorro, Jesus Visa, Juan Vallbona e Russell Palmer

#### **PESQUISADORES DE EL PERRO NEGRO**

Frank van der Heyden, Kirsten Landwehr, Milly Schloss, Gerard Nijssen, Nuria del Valle, Masha Novikova, Paolo Simoni e Maria Encarnació Soler

#### **PRODUZIDO EM ASSOCIAÇÃO COM**

VPRO-television, Dutch Film Fund, CoBo Fund, ARTE France, YLE/TV1

**CO-PRODUÇÃO** Sveriges Television



## Um Leitor de Bibó

### *Hungria Particular 13*

*Bibó Breviárium | A Bibó Reader*

2001 - 69 MINUTOS - VÍDEO/35MM - HUNGRIA



*Um Leitor de Bibó* nos aproxima das conclusões eternas e cristalinas do maior pensador político húngaro do século xx. István Bibó, filósofo e ministro durante a revolução húngara de 1956, foi sentenciado à prisão perpétua, mas anistiado e posto em liberdade logo depois. Ele jamais abriu mão de sua fé na liberdade. As sensíveis interpretações das análises sociais e históricas de Bibó e os textos reflexivos dão ritmo a essa visão cinematográfica ímpar a cada capítulo, oferecendo ao espectador uma experiência audiovisual especial e profunda.

**DIREÇÃO E PRODUÇÃO** Péter Forgács

**EDIÇÃO** Kati Juhász

**ASSESSORIA** János Kenedi

**CONSULTORIA** Géza Bereményi, István Bibó Jr., András Forgách, Gábor Hanák, Ági Ravasz

**MIXAGEM DE SOM** Zoltán Vadon

**MÚSICA** Tibor Szemző

**MÚSICA INTERPRETADA PELA** Gordian Knot Company

**GRAVAÇÃO MUSICAL** Zoltán Regenye

**FILMES E FOTOS DA FAMÍLIA**

**BIBÓ** László Ravasz, Jr.

**VIDEOGRAFIA** Zoltán Vida

**RESTAURAÇÃO DE FILME** Márton Kurutz

**PARCEIRO COPRODUTOR DA VERSÃO EM PELÍCULA** György Budai - Nextreme Film Ltd.

## O Filme de Angelo

Angelos Film | Angelos' Film

1999 - 60 MINUTOS - VÍDEO - HOLANDA

*O Filme de Angelo* é a história de um homem grego nos tempos da Segunda Guerra Mundial, em Atenas. Nos primeiros dias da ocupação nazista, Angelos Papanastassiou, o homem por trás da câmera, resolveu registrar e documentar o sofrimento de sua terra, a Grécia. Utilizando clandestinamente uma câmera 16mm, arriscando diariamente a sua vida e de sua família, ele filmou e documentou as atrocidades nazistas em Atenas durante toda a ocupação Ítalo-Germânica.

Nesse período, nasce sua filha Loukia, e acompanhamos seus primeiros passos, enquanto a vida familiar é sobreposta a esse trágico capítulo da história grega. Angelos Papanastassiou conseguiu revelar, montar e guardar seus filmes, que mais tarde se tornariam uma das principais provas das atrocidades nazistas no Julgamento de Nuremberg, em 1947. *O Filme de Angelo* foi composto a partir de um inigualável diário filmado durante os tempos de Guerra em Atenas, oferecendo um novo olhar para o passado da Grécia, com música de Tibor Szemző".

**DIREÇÃO** Péter Forgács

**MÚSICA** Tibor Szemző

**EDIÇÃO** Kati Juhász

**MÚSICOS** The Gordian Knot

**MIXAGEM DE SOM** Zsolt Hubay

**CONSULTORES** András Forgách e Nikos Fokas

**NARRAÇÃO** Caroline Bodóczy e Péter Forgács



## O Êxodo do Danúbio

Dunai Exodus | The Danube Exodus

1998 - 60 MINUTOS - VÍDEO - HOLANDA/HUNGRIA



No diário de viagem *O Êxodo do Danúbio*, Péter Forgács registra o êxodo dos judeus da Eslováquia pouco antes do início da Segunda Guerra Mundial. Em dois barcos, um grupo de 900 judeus eslovacos e austríacos tenta alcançar o Mar Negro pelo rio Danúbio, e de lá seguir para a Palestina. Como base para esse documentário, Forgács utilizou os filmes amadores de Nándor Andrásovits, capitão de um dos barcos.

Andrásovits filmou seus passageiros enquanto eles rezavam, dormiam e até mesmo se casavam. No final da jornada, fica claro que o barco não retornará vazio: um êxodo às avessas acontece: desta vez para repatriar alemães bessarâbicos fugindo da invasão soviética da Bessarábia.

**DIREÇÃO** Péter Forgács

**MÚSICA** Tibor Szemző

**EDIÇÃO** Kati Juhász

**SOM** Zsolt Hubay

**MÚSICA INTERPRETADA POR** The Gordian Knot Company

**GRAVAÇÃO MUSICAL** István Horváth

**VIDEOGRAFIA** Zoltán Vida

**RESTAURAÇÃO DE FILMES** Márton Kurutz

**PRODUTOR E DISTRIBUIDOR** Cesar Messemaker © Lumen Film 2005

## O Turbilhão

### Uma Crônica Familiar

A Malestrom | The Maelstrom – A Family Chronicle  
1997 - 60 MINUTOS - VÍDEO - HOLANDA

O *Turbilhão* faz um extraordinário e engenhoso uso de um acervo secreto de filmes de família, dos Peereboom, realizados na Holanda antes e durante a Segunda Guerra Mundial.

As legendas situam os fatos e em lugar de uma narração, sons da época, em sua grande maioria emissões de rádio, atravessam de maneira perturbadora a trilha de jazz composta por Tibor Szemző. O que vemos é uma família judaica que, num primeiro momento, vive desavisadamente à sombra do Holocausto e, depois, tenta lidar com a situação, ainda sem saber o que ela de fato significa. Uma tomada do cinegrafista Max Peereboom e de sua família cuidando dos preparativos para uma viagem a um “campo de trabalho” – quando, na verdade, estavam rumando para o terror de Auschwitz – revela uma dimensão devastadora que nenhum filme de Hollywood ou documentário já realizados tenham sido capazes de nos oferecer.

**DIREÇÃO** Péter Forgács  
**MÚSICA** Tibor Szemző  
**EDIÇÃO** Kati Juhász  
**CONSULTOR** Albert Wulffers  
**MIXAGEM DE SOM** Zsolt Hubay



## Queda Livre

### Hungria Particular 10

Az Örvény | Free Fall  
1996 - 75 MINUTOS - VÍDEO - HOLANDA

*Queda Livre* reflete os tempos antes do Shoah, o capítulo mais negro da Hungria do século XX, baseado em filmes de família do talentoso músico, fotógrafo e empresário György Pető, que realizou filmes de 8mm a partir de 1938.

Acompanhamos sua história descobrindo o que há por trás da sua felicidade, como ele suprimiu os sinais aterrorizantes e as evidências ameaçadoras dos massacres que estavam por vir. *Queda Livre* visualiza as ilusões de uma família judaica húngara, corroidas passo a passo, os momentos alegres e banais enquadrados pelas leis húngaras para judeus. Como entender a segregação, as leis racistas quando elas são recitadas por um coro angelical? Acompanhamos a consolidação dessas leis, os eventos imprevisíveis e sua ilusão e esperança até os últimos momentos. A música recitativa operática de *Queda Livre* foi composta e conduzida por Tibor Szemző.



**DIREÇÃO, EDIÇÃO E PRODUÇÃO** Péter Forgács  
**CONSULTORES** András Forgách e Géza Bereményi  
**ASSISTENTE DE EDIÇÃO** Éva Mihály  
**DIREÇÃO DE PRODUÇÃO** Ferenc Komjáthi e Róbert Római  
**ASSISTENTES** Zsuzsa Ujj e Zsolt Neményi  
**ENGENHEIRO DE SOM** Zsolt Hubay  
**MÚSICA** Tibor Szemző  
**INTÉRPRETES E NARRADORES** Ildikó Fodor, András Soós, Tibor Szemző, Caroline Bodóczy e Nicholas Bodóczy



## A Terra do Nada

### *Hungria Particular 9*

*A semmi országa | The Land of Nothing*  
1996 - 62 MINUTOS - VÍDEO - HUNGRIA

Com a visão histórica particular, um diário filmado muitas vezes contradiz a versão “oficial” contada pela “história pública”, e oferece um aspecto radicalmente diferente, emblemático ou mesmo banal dos fatos. São raras as oportunidades em que podemos contemplar o não-visto, como nesta crônica sobre a Segunda Guerra Mundial, através do diário de László Rátz, que nunca foi concebido para ser publicado.

Rátz, emblema do Segundo Exército Húngaro, da 18a Infantaria Skekszárd, estava fazendo filmes de família de 9,5 mm desde 1938, com um olhar observador, sem filtros ideológicos. Esse filme de guerra começa com a sua incorporação, em junho de 1942, e segue registrando a exaustiva marcha do Segundo Exército Húngaro pela Ucrânia. À margem da estrada, ucranianos fitam a câmera de Rátz. Ao alcançar o rio Don, o Segundo Exército Húngaro foi imediatamente lançado ao sangrento e devastador confronto com os soviéticos no front de Voronezh. Rátz filmou até as vésperas da catástrofe do exército húngaro no rio Don. Ele conseguiu trazer seus filmes de volta na folga de Natal de 1942, salvaguardando-o em casa.

**DIREÇÃO E EDIÇÃO** Péter Forgács

**MÚSICA** Tibor Szemző

**ENGENHEIRO DE SOM** Zsolt Hubay

**CONSULTORES** Géza Bereményi, Gábor Ferenczi e András Forgách

**ESPECIALISTAS** János Sebestyén, Péter Szabó e János Varga

**ASSISTENTES** Zsuzsa Ujj, Zsolt Neményi e Judith Scherter

**EDITOR ASSISTENTE** Éva Mihály

**PRODUÇÃO** Péter Forgács



## Enquanto isso em algum lugar... 1940-1943

### *da série Uma Guerra Desconhecida 5/3*

*Miközben valahol ... 1940 - 1943 - Az ismeretlen háború*  
*Meanwhile Somewhere ... 1940-1943 - An Unknown War series 5/3*  
1994 - 52 MINUTOS - VÍDEO - HUNGRIA



Em *Enquanto isso em algum lugar*, cenas íntimas, brutais, alegres, raras ou clandestinas de diversos filmes de família europeus são intercalados por um filme de ritual nazista, que registra uma punição à miscigenação de dois jovens namorados, um garoto alemão de 18 anos de idade, Georg-Gerhard, e uma garota polonesa de 17 anos, Marie, no vilarejo ocupado de Scinawa Nyska, na Polônia, em 1940. Como em uma composição poética, esse registro da punição, que consistia em uma humilhante raspagem da cabeça em público, serve como tema principal, sendo intercalado por mosaicos de imagens sugestivas das histórias de diversas famílias. O sádico ritual pretendia servir como uma lição performática do Nacionalismo Socialista para as crianças do vilarejo germânico-polaco. A elegia de *Enquanto isso em algum lugar* é acompanhada pela música visionária de Tibor Szemző.

**DIREÇÃO E PRODUÇÃO** Péter Forgács

**MÚSICA** Tibor Szemző

**EDIÇÃO** Zsuzsa Gönczi

**MIXAGEM DE SOM** Kati Gulyás

**CONSULTORES** Gábor Ferenczi e András Forgách

**GRAVAÇÃO MUSICAL** László Hortobágyi

**PRODUZIDO EM ASSOCIAÇÃO** com Hans Bosschert, La Camera Stylo, RTBF, BBSA, Hungarian TV1 e Dune TV

## Tractatus de Wittgeinstein

7 parágrafos em vídeo

Wittgeinstein Tractatus - 7 videó etüd

Wittgeinstein Tractatus - 7 video paragraph

1992 - 35 MINUTOS - VÍDEO - HUNGRIA

Sete ensaios de curta-metragem sobre o Tratado Lógico-Filosófico de Wittgenstein; cada um dos ensaios está relacionado a uma das proposições do filósofo. Filmes caseiros da Europa no início do século XX são acompanhados por narrações e textos do *Tractatus*, e por uma trilha sonora sombria e lírica. Cenas da vida burguesa são assombradas por presságios do futuro. Iluminando a disjunção entre linguagem e imagem, Péter Forgács criou uma abordagem simbólica das teorias de Wittgenstein sobre lógica, linguagem, realidade e representação.

**DIREÇÃO** Péter Forgács

**MÚSICA** Tibor Szemző

**EDIÇÃO** Márta Révész



## Márai Herbal

Série Interlúdio de FMS

Márai: Fűveskönyv | Márai Herbal - FMS Interlude series

1991 - 35 MINUTOS - VÍDEO - HUNGRIA

A partir de fragmentos da obra do escritor e jornalista húngaro Sándor Márai (1900-1989), Péter Forgács tece sete ensaios em vídeo onde as sutilezas da memória e a crônica do cotidiano ganham leitura renovada a partir de um diálogo com filmes de família encontrados em arquivos perdidos.



**DIREÇÃO** Péter Forgács

**MÚSICA** Tibor Szemző

**MÚSICA INTERPRETADA** por The Gordian Knot

**EDIÇÃO** Márta Révész

**ENGENHARIA DE SOM** Kati Gulyás

**ASSISTENTES** Zsuzsa Ujj

**DIREÇÃO DE PRODUÇÃO** András Tóth

**PRODUTOR** Jolán Árvai



## E/Ou

Hungria Particular 3

Vagy-vagy | Either - Or

1989 - 43 MINUTOS - VÍDEO - HUNGRIA



Sensual e inconsciente. Essas talvez sejam as melhores palavras para caracterizar *E/Ou*, que pode ser definido como um “neo-ato falho freudiano” cinematográfico. Famílias burguesas da Hungria encontram proteção contra o horror do comunismo em suas esferas particulares; e o antigo drama humano, as depedências amorosas abafadas, os relacionamentos velados são captados pelos olhos dos espectadores. Na vida privada, tudo permanece igual quando os atores espontâneos não se dão conta do que estão atravessando.

**DIREÇÃO** Forgács Péter

**MÚSICA** Tibor Szemző

**EDIÇÃO** Révész Márta

**MIXAGEM DE SOM** Katalin Gulyás

**ESPECIALISTA** János Tóth

**GRAVAÇÃO MUSICAL** László Hortobágyi

**DRAMATURGIA** Ferenczi Gábor

**ASSISTENTE** Zsuzsa Ujj

**APOIO** Private Photo, Film Foundation de Budapeste, Fundação Soros de Budapeste e do Ministério Húngaro da Cultura, BBS-MTV RT - FMS coprodução 1989.



## Dusi e Jenő

### *Hungria Particular 2*

*Dusi és Jenő | Dusi & Jenő*

1988 - 45 MINUTOS - VÍDEO - HUNGRIA



Jenő, que poderia ter sido o melhor fotógrafo do seu tempo – se não tivesse trabalhado até 1945 como funcionário senior do Banco de Créditos General Mortgage –, filmou com uma câmera 8mm um diário secreto entre 1936 e 1966.

Sua esposa Dusi não gostava tanto das filmagens quanto de seu *daschhund*: ela adorava o cachorro como se fosse seu próprio filho. Os protagonistas são Dusi e Jenő, mas a própria cidade tem um papel central na história do filme, fotografada com precisão sensual sob neve, neblina e chuva, mesmo em estado de sítio. É um filme poético, acompanhado pela fascinante suíte musical de Szemző, e evoca uma impressionante atmosfera fúnebre do evanescente estilo de vida da classe média húngara dos anos 1930.

**DIREÇÃO** Péter Forgács

**MÚSICA** Tibor Szemző

**EDIÇÃO** Márta Révész

**ENGENHEIRO DE SOM** Kati Gulyás

**CONSULTOR** Gábor Ferenczi

**ASSISTENTE** Zsuzsa Ujj

**ASSISTENTE DE PRODUÇÃO**

**DA BBS** Ferenc Komjáthi

**ASSISTENTE DE PRODUÇÃO**

**DA HTV** Robert Római

**PRODUÇÃO** Péter Forgács, Durst György (BBSA), Jolán Árvai (FMS)

## A Família Bartos

### *Hungria Particular 1*

*A Bartos család | The Bartos Family*

1988 - 61 MINUTOS - VÍDEO - HUNGRIA



O primeiro episódio da série *Hungria Particular* conta a saga da família Bartos, registrada em mais de cinco horas de filmes de 9,5mm rodados do final dos anos 1920 a meados dos anos 1960 por um talentoso cineasta, compositor e madeireiro amador, Zoltán Bartos. Em 1944, o “governo colaboracionista” saqueou a família Bartos, parcialmente judaica. Após o período nazista, tendo sobrevivido à guerra numa unidade de trabalho forçado, Zoltán se divorciou e casou-se novamente. Mais tarde, os comunistas atormentaram mais uma vez sua vida; em 1949, sua fábrica foi nacionalizada, e de novo ele perdeu tudo, com exceção do seu bom humor.

**DIREÇÃO** Péter Forgács

**MÚSICA** Tibor Szemző

**EDIÇÃO** Márta Révész

**CONSULTOR** Gábor Ferenczi

**ESPECIALISTA** János Tóth

**MIXAGEM DE SOM** Kati Gulyás

**GRAVAÇÃO MUSICAL** László Hortobágyi

**VIDEOGRAFIA** Zoltán Vida

**RESTAURAÇÃO DE FILME** Márton Kurutz

Esse filme foi possível graças ao apoio do Private Film Archives e da Fundação Soros de Budapeste. Produzido pelo Béla Balázs Studio e MTV Rt. - FMS





Imagem cedida por Péter Forgács

## BIBLIOGRAFIA

- ALTER, Nora. *Projecting History: German Nonfiction Cinema 1967-2000*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: Obras Escolhidas 1*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- CERDÁN, Josetxo Cerdán e TORREIRO, Casimiro. *Documental y Vanguardia*. Madri: Ediciones Cátedras, 2005.
- COMER, Stuart (org). *Film and Video Art*. Londres: Tate Publishing, 2009.
- COUSIN, Marc e MACDONALD, Kevin (org). *Imagining Reality: the Faber Book of Documentary*. Londres: Faber & Faber, 1996.
- ELSAESSER, Thomas (org). *Harun Farocki: Working in the Sight-lines*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2004.
- ENWEZOR, Okwui. *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*. Nova York: DAP, 2008.
- GIANNETTI, Louis. *Godard and Other: Essays of Film Form*. Cranbury: Fairleigh Dickinson University Press, 1975.
- KRACAUER, Siegfried. *O Ornamento da Massa*. São Paulo: Cosacnaif, 2009.
- LABAKI, Amir. *É Tudo Cinema*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.
- LEDO, Margarita. *Del Cine-Ojo a Dogma 95*. Buenos Aires: Paidós, 2004.
- LEIGHTON, Tanya. *Art in the Moving Image: a Critical Reader*. Londres: Tate Publishing, 2008.
- LEYDA, Jay. *Films Beget Films: Compilation Films from Propaganda to Drama*. Londres: George Allen & Unwin Ltda., 1964.
- LIANDRAT-GUIGNES, Suzanne e GAGNEBIN, Murielle (org). *L'Essai et le Cinéma*. Paris: Éditions Champ Vallon: 2004.
- MACDONALD, Scott. *A Critical Cinema 4: Interviews with Independent Filmmakers*. Califórnia: University of California Press, 2005.
- MELLO, Christine. *Extremidades do Vídeo*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2008.
- MORAN, James. *There's no Place like Home Video*. Mineápolis, Londres: University of Minnesota Press, 2002.
- NICHOLS, Bill. *Blurred Boundaries: Question of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington, Indianápolis: Indiana University Press, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Introdução ao Documentário*. São Paulo: Editora Papirus, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington, Indianápolis: Indiana University Press, 1991.
- \_\_\_\_\_. e RENOV, Michael (org) *Cinema's Alchemist: the Films of Péter Forgács*. EUA: University of Minnesota Press, 2001.
- ODIN, Roger (org) *Le Film de Famille: Usage Privé, Usage Public*. Paris: Librairie des Méridiens Klincksieck et Cie, 1995.
- PARFAIT, François. *Video: un Art Contemporain*. Paris: Éditions du Regard, 2001.
- RENOV, Michael. *The Subject of Documentary*. Mineápolis, Londres: University of Minnesota Press, 2004.
- \_\_\_\_\_. (org). *Theorizing Documentary*. Nova York, Londres: Routledge, 1993.
- RUSH, Michael. *Novas Mídias na Arte Contemporânea*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Video Art*. Londres: Thames & Hudson, 2007.
- RUSSEL, Catherine. *Experimental Ethnography: the Work of Film in the Age of Video*. Durham, Londres: Duke University Press, 1999.
- WEINRICHTER, Antonio. *La Forma que Piensa: Tentativas en torno al Cine-ensayo*. Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Metraje Encontrado: la Apropiación en el Cine Documental y Experimental*. Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2009.



**PATROCÍNIO**

Banco do Brasil

**REALIZAÇÃO**

Centro Cultural Banco do Brasil

**PRODUÇÃO**

Klaxon Cultura Audiovisual  
Associação do Audiovisual

**ORGANIZAÇÃO**

Francisco Cesar Filho  
Patrícia Rebello  
Rafael Sampaio

**CURADORIA**

Patrícia Rebello

**PRODUÇÃO EXECUTIVA**

Rafael Sampaio  
Danielle Almeida (assistente)

**COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO**

Maíra Torrecillas

**PRODUÇÃO DE FILMES**

Suzy Capó

**PRODUÇÃO LOCAL**

Ana Arruda (DF)  
Fabiana Amorim (SP)  
Flávia Candida (RJ)

**RECEPTIVO**

Mariana Naylor (RJ)

**MONITORIA**

Diego Corrêa (SP)  
Tiago Costa (RJ)

**ORGANIZAÇÃO EDITORIAL**

Patrícia Rebello e Rafael Sampaio

**TRADUÇÃO DE TEXTOS**

Patrícia Rebello e Suzy Capó

**REVISÃO DE TEXTO**

Ana Paula Gomes

**CONCEPÇÃO VISUAL E PROJETO GRÁFICO**

Amatraca Desenho Gráfico

**ASSESSORIA DE IMPRENSA**

Objeto Sim (DF)  
Carmem Moretzsohn e Gioconda Caputo  
F&M ProCultura (SP)  
Margarida Oliveira, Flávia Arruda e Fernando Oriente  
Cláudia Oliveira e Liliam Hargreves (RJ)

**VINHETA**

PixelBanana

**LEGENDAGEM ELETRÔNICA**

4Estações

**COPIAGEM E REVISÃO DAS CÓPIAS DIGITAIS**

Videotrade

**TRÁFEGO DE CÓPIAS**

TPK Express

**LIBERAÇÃO ALFANDEGÁRIA**

KM Comex

**SEGURO DE CÓPIAS**

Allianz

**AGRADECIMENTOS**

Péter Forgács

Adriana Rodrigues, Angela Lima, André Sena, Bill Nichols, Cesar Messemake, Cida Andrade, Esther Hamburger, Jeff Moen, José Gatti, José Ramon, Jurandir Müller, Kelly Kashima, Marcelo Sodré, Maria Dora Mourão, Marta Bényei, Simon Forgács, Suzanne Sobral, Tadzio Saraiva

Cinusp “Paulo Emílio”

Magyar Filmunió

University of Minnesota Press