

## 4. Apropriação e resignificação

### 4.1. No princípio era o verbo. E ele foi apropriado

Em seu sentido cotidiano, como *doxa*, apropriar-se significa o ato pelo qual o sujeito toma posse de algo que não lhe pertence. Sendo assim, é natural que o primeiro impulso seja o de associar a apropriação à ideia de usurpação e de furto. Mas o fato é que, se compramos ou roubamos, tanto faz, estamos nos apropriando de uma mercadoria alheia. Ler uma obra clássica ou uma bula de remédio, ir ao cinema, escutar uma música ou assistir a uma partida de futebol são formas de apropriação de conhecimentos e de ideias. No dia-a-dia absorvemos tendências e modismos ao nosso comportamento.

A arte contemporânea ampliou o sentido da apropriação, assim como historicamente tudo indica que ela sempre se nutriu de outras criações. Um bom exemplo é a análise que o escritor argentino Jorge Luiz Borges (2011) faz do título da obra *As mil e uma noites*. Para a sorte dos leitores, diz Borges, ao longo de suas diversas reinterpretações, *As mil e uma noites* acabaram ganhando uma noite a mais, o “e uma noite”. Das possíveis origens desses contos, uma delas seria a obra persa *Mil noites*. O acréscimo, acredita Borges, deu o tom exato da natureza infinita das narrativas de Sherazade, uma obra sem origem fixa e que continua a ser um eterno recomeçar de versões reduzidas, ampliadas e traduções que estão sempre a atualizar os contos das mil e uma noites que nunca chegam ao fim. Uma narrativa rizomática, portanto, uma cadeia de ramos que se multiplicam, não interessando a raiz, apenas o que dos brotos, sempre muito ricos, é desdobrado. Como lembrou Walter Benjamin (2012:10):

Em princípio a obra de arte sempre foi suscetível de reprodução. O que os seres humanos fazem pode ser imitado por outros. Os estudantes copiavam obras como forma de se exercitar, os mestres as reproduziam para divulgá-las, e finalmente outras pessoas as copiavam para ganhar com isso.

A apropriação é o primeiro gesto do realizador que se dedica ao *found footage*. Estamos falando de realizar uma seleção entre fragmentos de imagens prontas e modificá-las de acordo com uma intenção específica, uma ideia, diz

Nicolas Bourriaud (2007:22).

Na primeira publicação a estudar os filmes de apropriação, *Films beget films* (1964), o autor Jay Leyda, sem saber que nome dar ao grupo de filmes que analisava, diz que o termo deveria indicar que se trata de uma obra de ideias “pois a maioria dos filmes feitos com essa forma não se contenta em ser meros registros ou documentos” (1964:9). Passadas quatro décadas, Antonio Weinrichter (2009:15) se volta para a digressão de Leyda e comenta que ela “inclui a noção essencial de que o produto resultante é uma obra de ideias, isto é, que se acrescenta algo ao (sentido do) material remontado.”

*Found footage* é, pois, é um cinema de ideias. Walter Benjamin (2013:23) explica que a ideia e o conceito caminham sempre juntos a fim de não caírem no vazio. E o conceito por trás da ideia de embaralhar fragmentos de filmes é a da ressignificação.

No site do *Museum of Metropolitan Art* (MoMA), de Nova Iorque, encontramos uma definição para apropriação (*appropriation*), e nela já está embutida a adição, o pegar e alterar: “é um empréstimo intencional, cópia e alteração de imagens e objetos preexistentes.” Um velho conhecido dos artistas que ganhou novo significado no meio do século XX “junto com o aumento do consumo e a proliferação de imagens populares pelos meios de comunicação de massa, das revistas à televisão.”<sup>44</sup>

Mas no caminho até o primado como dispositivo artístico, a apropriação precisou ser reabilitada em seu papel de gesto inserido na cadeia cultural. Durante os últimos dois séculos, lembra o curador e teórico de arte contemporânea Jan

---

<sup>44</sup> Tradução nossa, a partir do original: *Appropriation is the intentional borrowing, copying, and alteration of preexisting images and objects. It is a strategy that has been used by artists for millennia, but took on new significance in mid-20th-century America and Britain with the rise of consumerism and the proliferation of popular images through mass media outlets from magazines to television.* Disponível em: [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/themes/pop-art/appropriation](https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/pop-art/appropriation). Acesso: 20.07.2014

Verwoert (2007),<sup>45</sup> a apropriação foi tratada como não artística em face da crença na criatividade do homem moderno e sua capacidade de sempre produzir algo novo a partir de suas próprias ideias. Os críticos do culto ao gênio individual alegam que a negação à apropriação é uma distorção ideológica, cujo objetivo é simplesmente valorizar o fazer artístico como um ato heróico associado à criação original.

A apropriação foi redimida pelas vanguardas da primeira metade do século XX. Nessa mesma época, Walter Benjamin (2012:10) lança o ensaio *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, no qual absorve o espírito de uma época e transforma em conceitos as transformações que estavam ocorrendo nas artes com o desenvolvimento das ferramentas tecnológicas. Obra copiada é obra apropriada. O ‘pegar emprestado o que é alheio’ se fixou como uma das bandeiras mais importantes dos vanguardistas para a produção crítica daquele período: *collage*, fotomontagem, *objet trouvé*, cinema experimental, *pop art*. De modo geral, pintores, escultores, escritores, músicos, cineastas, enfim, que tinham uma visão da arte à frente de seu tempo (*avant-garde*) apresentaram uma alternativa estética ao que vinha sendo produzido e oferecido ao público até então.

É dentro desse espírito livre que a apropriação ganha força. Bourriaud (2009:12-13) acredita que a prática do reemprego indica, da parte do artista, uma “vontade de inscrever a obra de arte numa rede de signos e significados, em vez de considerá-la como forma autônoma ou original.” É dentro desse espírito que presenciamos a tendência, cada vez mais forte, de relativização das noções de originalidade e de criação em meio a um cenário dominado pela arte produzida a partir do princípio da apropriação, como descrevia Benjamin há quase um século.

*Recut, mashup, political remix videos, machimas, sampling, scratch*. A cada dia surge uma nova forma de reelaboração das formas apropriadas. A questão que se impõe à arte, agora, é como produzir com singularidade, como elaborar novos sentidos a partir de uma massa caótica de objetos que preenchem o

---

<sup>45</sup> Tradução nossa, a partir do original: *During the last two centuries this model was repeatedly challenged by advocates of the belief that modern individuals should produce radically new art by virtue of their spontaneous creativity. The postmodern critics of this cult of individual genius in turn claimed that it is a gross ideological distortion to portray the making of art as a heroic act of original creation.*

ambiente cotidiano.

O *found footage* contemporâneo, portanto, dá prosseguimento às intuições dos primeiros cineastas e dos gestos conscientes da vanguarda. Apropriações que ocorreram dentro do clima ainda lúdico de uma época identificada por Tom Gunning (1986:66) como “cinema de atrações”, orientada unicamente pelo caráter exibicionista do cinematógrafo e o fascínio do público ávido pelas atrações oferecidas, ora com as notícias animadas que chegavam do mundo afora, ora com os esquetes que exploravam ao máximo o poder mágico e ilusionista das manipulações cinéticas.

A indústria do cinema rapidamente se desenvolveu. A Pathé, por exemplo, já existia em 1900, apenas cinco anos depois da primeira exibição do cinematógrafo. O cinema de atrações logo foi extinto, pressionado por um cinema narrativo e preocupado com a inserção da nova arte na cadeia produtiva. Mas, segundo Gunning (1986:66), autor da obra *The cinema of attraction: early film, its spectator and avant-garde*, essa forma primitiva e criativa de fazer cinema conseguiu sobreviver, secretamente, em práticas cinematográficas que ainda conseguiram manter um modo de fazer filmes alternativo à indústria. O depositário dessa herança lúdica foi a vanguarda. Em uma linha sucessória, chegamos aos filmes que bebem na fonte da vanguarda, entre eles o *found footage*.

Walter Benjamin (2013:26) apostou no cinema como a arte que melhor se moldou à modernidade: “o que caracteriza o cinema não é só a forma como o homem se representa diante da máquina, mas como ele representa o mundo graças a essa máquina”. Apropriação é um gesto de subversão da lógica de um cinema industrial. Uma subversão que explode quando as luzes se apagam e a tela se ilumina. Pois como diz o autor de *Fim as a subversive art*, Amos Vogel (1974:15), “o cinema é um lugar mágico onde fatores psicológicos e o ambiente se combinam para criar uma abertura a questionamentos e sugestões e o desbloqueio do inconsciente.”

## 4.2. As primeiras apropriações

O cinema, cuja primeira projeção pública aconteceu em Paris no dia 28 de dezembro de 1895, no subsolo do *Grand Café*, na boêmia *Boulevard des Capucines*, rapidamente se moldou à nova sensibilidade do mundo moderno e à urgência de suplantar as velhas fórmulas simbólicas de lidar com o mundo através da arte. Aqui incluindo o uso incipiente e intuitivo da apropriação de imagens pré-existentes. Segundo William Wees, “a prática de fazer um novo filme a partir de peças de um filme antigo é quase tão antiga quanto a instituição do cinema” (1993:34).<sup>46</sup> A linguagem cinematográfica (roteiro, montagem) só foi estabelecida na primeira década de 1900, com os filmes de D.W Griffith. Mas é possível notar, nas primeiras apropriações que veremos a seguir, uma intuição - pelo menos - do poder “narrativo” das imagens.

Portanto, qualquer tentativa de encontrar o fio da meada da apropriação precisa recuar até o fim do século XIX, início do cinema, quando Georges Méliès usava a ideia primitiva de misturar imagens para produzir as magias que marcaram a sua produção; e os irmãos Lumière enviavam cinegrafistas para captar imagens em outros países formando, assim, uma pré-história dos bancos de imagem. O catálogo de filmes produzidos pela *Société Lumière* entre 1895 e 1907 registra 1.424 tomadas divididas em 337 cenas de gênero, 247 viagens ao exterior, 175 viagens pela França, 181 festas oficiais, 125 imagens militares francesas, 97 filmes cômicos, 63 panoramas, 61 cenas marítimas, 55 imagens militares estrangeiras, 46 danças e 37 festas populares (Toulet, 2000:21).

### 4.2.1. Os irmãos Lumière: o negócio da apropriação

Assim que lançaram o aparelho que filma e projeta, Auguste e Louis Lumière decidiram explorar o negócio das imagens e imediatamente enviaram operadores pelo mundo com as missões de divulgar a nova tecnologia e de aumentar o banco de imagens da *Société Lumière* incrementando, assim, as exposições do cinematógrafo, chamadas de *Actualités*. Em uma das viagens, o

---

<sup>46</sup> Tradução nossa, a partir do original: *The practice of making new films from piece of earlier films is nearly as old as the institution of cinema itself.*

cinematógrafo Francis Doublier intuiu o poder narrativo e ilustrativo das imagens e, de quebra, se livrou de um vexame. Essa história é contada por Jay Leda no primeiro livro dedicado à análise dos filmes de compilação, *Films beget films - A study of compilation film* (1964:13).

O grande assunto do momento era o Caso Dreyfus. Em 1894, o oficial francês Alfred Dreyfus fora condenado por traição. O processo, que se arrastou até 1899, era uma fraude, e o militar judeu estaria sendo vítima da xenofobia que tomava conta do País naquele momento. O escritor Émile Zola saiu em defesa pública de Dreyfus, o que tornou o episódio conhecido em todo o mundo, até mesmo no Brasil. No calor dos acontecimentos, em 1895, Rui Barbosa enviou para o *Jornal do Commercio*, no Rio, artigos que abordavam a história do processo, publicadas na coluna “Cartas da Inglaterra”. Dreyfus foi julgado e condenado duas vezes. A segunda, em 1898, levou Zola a escrever um artigo denúncia, *J'accuse*, publicado no jornal francês *L'aurore* e até hoje citada em casos de direito criminal.

Pois em meio a essa agitação toda, Francis Doublier chega em um bairro judeu, na Rússia, para promover o cinematógrafo. Só que o público não fica nada satisfeito ao perceber que não existe, na programação das *Actualités* dos Lumière, uma imagem sequer do “Caso Dreyfus”. O cinematógrafo não pensou duas vezes. Com imagens soltas que tinha em mãos (cenários de um capitão do exército francês, de ruas parisienses, incluindo a de um edifício, de um rebocador finlandês e do delta do rio Nilo), um comentarista na sala de projeção e a imaginação do público, na hora da sessão, remontou e apresentou a seguinte história: Dreyfus antes de sua prisão; o Palácio da Justiça onde foi julgado; Dreyfus na embarcação seguindo para a Ilha do Diabo, onde foi preso.

Mas já nessa época, como observa Leyda (1960:14), “a improvisação continha a semente de algo mais do que o simples lucro. A própria forma do noticiário requeria que alguém soubesse ver as possibilidades da combinação”.<sup>47</sup> William Wees (1993:35) diz que, no exemplo de Doublier, já é possível

---

<sup>47</sup> Tradução nossa, a partir do original: *This improvisation had a seed of something more than profit. The newsreel itself, as a form, required someone's vision of the possibilities in combination.*

identificar as principais características dos filmes de compilação: planos curtos sem necessariamente ligação um com o outro, um conceito (tema, argumento) que motiva a seleção dos planos, e a ordem na qual vão aparecer.

#### 4.2.2.

#### **Georges Méliès: pai do filme fantástico e do falso documentário**

Se vanguarda é estar à frente de seu tempo, Georges Méliès foi a vanguarda inaugural do cinema. Criador do clássico *Viagem à lua* (1902) e identificado como o pai do cinema fantástico, Méliès desvirtuou com seus truques a “verdade” das sessões informativas. Ao ultrapassar a fronteira entre a realidade e a fantasia, deixou claro, nos primórdios da sétima arte, que o talento natural do cinematógrafo era o de criar novos mundos. Com Méliès, abre-se o caminho para a montagem criativa, de ideias, o pilar dos filmes que anos mais tarde iriam contorcer os signos linguísticos, o *found footage*. Como observou Arlindo Machado (1997:36-37), o desejo do espectador de ir às salas escuras está ligado ao fato de que filmes como os de Méliès projetavam na tela "as fantasias do desejo e o trabalho das pulsões" que Freud, contemporâneo do nascimento do cinema, esforçava-se por compreender através da psicanálise.

O mago da prestidigitação logo percebeu que o cinema permitia que histórias fossem contadas a partir de um outro patamar de referencialidade. Em seu ateliê, conta Weinrichter (2009:37), recorria habitualmente ao falso material de arquivo, dando luz à remontagem. As sessões que promovia, chamadas de *Atualidades Reconstituídas* (1897) exibia todo o tipo de falso noticiário, de assuntos dos mais diversos que ele reencenava em miniatura, com maquetes e outros truques, sem sair da França.

Um dos episódios mais conhecidos de reconstituição de Méliès é o da guerra de independência cubana, que começou em 1895 e terminou quatro anos depois, ainda a tempo de ser registrada pelo cinema. Ao ver imagens, já falsas, da batalha de Santiago de Cuba, Méliès não pensou duas vezes: sentou em sua mesa de trabalho, em Paris, e reconstituiu a explosão do navio Maine, na Baía de Havana.

### 4.2.3. O perigoso Potemkin

Outro exemplo marcante na história da apropriação de imagens nos primórdios do cinema aconteceu em 1925, tendo como protagonista o cineasta russo Sergei Eisenstein, e narrado no ensaio *Mentir verdadeiro*, de Robert Grélier (2009:5-36), que comenta:

Os arquivos fotográficos ou cinematográficos, se guardam verdades, não podem, em caso algum, dizer ‘a verdade’. A partir do efeito descoberto por Lev Vladimirovitch Koulechov, nunca mais deixamos de brincar com as imagens, até mesmo com as de arquivos.

A época do “cinema de atrações” identificada por Tom Gunning como os dez primeiros anos do cinematógrafo já havia encerrado. O caso a seguir acontece em pleno desenvolvimento da indústria do cinema russo, com a linguagem cinematográfica profundamente estudada pela vanguarda e os arquivos já apropriados e remontados de forma consciente. Uma situação distinta dos gestos mais instintivos do grupo de Lumière e de Méliès.

E foi o que podemos chamar de um quase incidente diplomático. Ao fim da sessão de lançamento do filme *O encouraçado Potemkin*, exibido no dia 21 de dezembro, no Teatro Bolshoi, em Moscou, os diplomatas e adidos militares dos países ocidentais presentes estavam inquietos, sussurravam uns com os outros. Todos preocupados com o que viram na tela, nos momentos finais do filme: cercando o navio rebelde, o Potemkin, uma imponente, numerosa e poderosa frota russa avança pelo Porto de Odessa. Telegramas foram imediatamente enviados pelas embaixadas na Rússia para países como França e Inglaterra, alertando sobre o perigo. Assustados, alguns países decidiram rever a estratégia militar contra os russos e trataram de aumentar os arsenais. Mal sabiam que aquelas imagens foram apropriadas do arquivo da Cinemateca de Moscou. Os navios eram alemães.





Figura14: Imagem de arquivo utilizada no filme *Encouraçado Potemkin*.

O que teria acontecido para Eisenstein recorrer às imagens alheias? Durante as filmagens, a frota “emprestada” pelo governo russo para participar das filmagens deveria aguardar um sinal do diretor, que estava no cais. Ao gesticular os braços, a frota avançaria. Só que uma outra pessoa, que também estava em terra, fez um sinal interpretado pelo responsável do navio líder como sendo “ação!” e partiu, antes que o *set* estivesse preparado para o início das filmagens. Provavelmente não houve recursos financeiros nem viabilidade logística para um dia extra de filmagem e a solução foi lançar mão de imagens de arquivo.

#### **4.2.4. A apropriação no mundo contemporâneo**

Em *Escavando e lembrando*, Walter Benjamin (2011b:227) apresenta a figura daquele que visa a aproximar-se de seu passado como a de um arqueólogo que escava: “quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava”. A memória é constituída de fragmentos, de pedaços de lembrança. E uma onda de revisões de memórias e pertencimentos vem se apresentando desde a segunda metade do século XX. Andreas Huyssen (2000:10) aponta a primeira delas na década de 1960, “no rastro da descolonização e dos novos movimentos sociais em busca por histórias alternativas e revisionistas”. A queda do Muro de Berlim, em 1989, deflagrou uma nova demanda de acertos de conta com o passado em nações sob regimes opressivos. Exemplos são muitos: a unificação alemã, as emancipações de países do leste europeu e da ex União Soviética, a revisão histórica das ditaduras

militares na América Latina - como acontece agora no Brasil -, o fim do *apartheid* na África do Sul e, recentemente, a Primavera Árabe que se espalha desde 2010 por países do Oriente Médio e da África do Norte. Lugares onde questões a respeito da identidade nacional prevalecem.

Se no cinema de compilação as imagens de arquivo são usadas de forma representativa, de localização no tempo e no espaço, criando uma atmosfera de estabilidade para o público, o uso de arquivo no *found footage* lança o público no extremo oposto. Vai justamente convocar uma nova prática na discussão sobre os arquivos e o conceito de imagem do outro contidas nesses discursos, como Foucault se refere aos arquivos. Nesse aspecto, a opção pelo fragmento se situa no mesmo diapasão da discussão que Foucault, Deleuze e Didi-Huberman nos coloca quando propõem uma leitura desestabilizante dos arquivos.

Catherine Russell (1999:4) lembra que o antropólogo George Marcus já havia argumentado em prol do cinema como meio mais adequado para a natureza cada vez mais desterritorializada do processo cultural, pois é capaz de articular as complexas relações de tempo e espaço que caracterizam o pós-moderno e a cultura pós-colonial.<sup>48</sup> Russell (2012), no entanto, dá um passo adiante e é mais específica ao afirmar que é impossível dissociar os acontecimentos políticos da época da opção artística pelas imagens estocadas: “Os fantasmas do passado que retomam na forma de imagens de arquivo falam com as muitas histórias interrompidas, não resolvidas e latentes do século XX”.

Jan Verwoert (2007) compartilha do viés antropológico que tenta explicar o aquecimento do *found footage* no período e identifica um elo entre a busca por material de arquivo e a multiplicidade de histórias que emergiram com o enfraquecimento das tensões entre leste e oeste. Além disso, ainda segundo Verwoert, nota-se uma mudança no uso crítico do *found footage* em relação ao trabalho de ressignificação desenvolvido pelas vanguardas históricas. O foco agora gira menos torno do significante. O realizador contemporâneo busca a construção simbólica da memória cultural e a multiplicidade de histórias que até

---

<sup>48</sup> Tradução nossa, a partir do original: *Marcus argues that cinema is the medium most suited to the 'increasing deterritorialized nature of cultural process.*

então estavam escondidas, soterradas pela ideologias da guerra fria. Para a realizadora inglesa Emma Cocker (*apud* Weinrichter, 2998:65) a indexicalidade das imagens torna os filmes construídos a partir de vestígios espaços carregados de contestação e reivindicação.

A presença forte da alegoria nessas obras ainda possibilita uma manobra etnográfica de recondução do outro à história, uma vez que ela desagua no novo impulso da produção de filmes a partir do reemprego de imagens, verificada nos anos 90, coincidindo com a movimentação geopolítica pela qual o mundo passa desde então, em busca de redefinições de identidades e pertencimentos. A leitura etnográfica realizada por Russell (2012) descreve o *found footage* como uma expressão criativa não filiada às narrativas oficiais da História.

Dentro daquilo que Walter Benjamin descreveu como catástrofe da modernidade em curso, o filme de arquivo se transformou em recurso dos mais valiosos para estabelecimento de uma linguagem que fale do impasse do historicismo.

Nesse sentido, as recombinações são a própria alegoria da “consciência de fazer explodir o *continuum* da história”, do desviar do “tempo homogêneo e vazio” - as formas com as quais Benjamin (2011a:231) se referia ao historicismo. Abrindo os filmes, assim, a narrativas plurissêmicas, tantas quantas forem necessárias para as identidades seres reinscridas no processo histórico. Porque narrar é a forma pela qual o homem imprime sentido ao mundo, elabora suas experiência no tempo e no espaço; narrar mais é narrar melhor, é compreender melhor o mundo, é articular a memória.

#### 4.2.5. Péter Forgács e as memórias perdidas



Figura15: *Frame do filme O turbilhão (1997).*

A obra do cineasta húngaro Péter Forgács é um exemplo da citada tendência, apontada por Verwoert (2007), de mudança na manipulação artística de arquivos com o fim da Guerra Fria, buscando trabalhar com a construção de uma memória e menos com os exercícios de ressignificação radical da imagem.

Forgács é um artista visual ligado à vanguarda e ao movimento internacional de arte chamado *Fluxus* - identificado com a mescla de diferentes expressões artísticas e por uma tendência à ruptura dos modelos canônicos. Hoje, dirige um centro de documentação na Hungria que arquiva filmes domésticos. Quando perguntando sobre a opção de trabalhar com *found footage*, diz:

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 (Forgács, 2012:19).

Apesar da filmografia que remonta ao fim dos anos 70, a mais intensa e representativa porção da obra cinematográfica de Péter Forgács diz respeito ao profundo trabalho de recolhimento, análise, reorganização (remontagem) e ressignificação de material de arquivo de famílias judias burguesas da Europa Central (Hungria, sobretudo) no período que ronda o pré/pós Segunda Guerra Mundial. Essa obra inicia no fim dos anos 80. Quanto ao resultado formal das imagens domésticas, Roger Odin (2012:66) diz que a obra de Forgács se situa na

interseção entre documental e a produção experimental e a artísticas (filmes, vídeos, instalações).

Naquele contexto sócio-político pré Segunda Guerra, os filmes de arquivo privados são testemunhos e, ao mesmo tempo, produtores da micro história, da história que não foi cultivada pelas mãos do Estado, de uma narrativa que emana de cenas banais do dia-a-dia, esquecidas no tempo. Filmes de famílias como os registros dos holandeses Peereboom, protagonistas de *O turbilhão – uma crônica familiar* (1997).

Eles são uma típica família de burgueses *bon vivants*, aparentemente sem muita noção da extensão dos atos de terror que já estava bem diante deles, o nazismo. Dos rolos encontrados, revela-se cenas como: os adultos brincam com as crianças no terraço da casa, patinam, jogam golfe, passeiam. Em off - um dos dispositivos usados por Forgács em seu jogo de "costurar retalhos" - ouvimos o áudio da rádio da época anunciar que "não consideramos os judeus como uma parte do povo holandês. Vamos acabar com os judeus até onde nós podemos e todos os que os ajudarem serão atingidos também".

O que aconteceu com a Europa antes e durante a Segunda Guerra, o mundo inteiro sabe. São dados públicos que dizem respeito à história oficial. Mas, e que tal tentar fazer o caminho inverso, ou seja: revisitar essa história através dos afetos que, por focar os pequenos atos e não os grandes momentos, aos olhos de hoje, com o passar do tempo, recontextualizando-os, se transformam em acontecimentos cinematográficos?

Como reflete Bill Nichols (2012:15), “talvez seja menos uma forma de produzir diretamente um testemunho do que de revelar discretamente os amores e as vidas dos outros”. Afetos que dizem respeito não a um grupo isolado, mas à humanidade. Nesse sentido, o objeto fílmico resultante do trabalho de Forgács pode ser compreendido, em certa medida, como um lugar de memória (*lieux de mémoire*), tal qual conceituado por Pierre Nora, ou seja, espaços físicos (e também os não físicos) onde a memória é exercida e geralmente ligados a interesses de Estados e de grupos. Portanto, para Roger Odin (2012:68) é possível pensar a produção de Forgács como um lugar de memória.

Se aquilo que Pierre Nora diz for verdade, que ‘existem lugares para a memória, 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 de sua nação a voltar-se para os filmes amadores como lugares de memória, de maneira a transformá-los em história.

Assim como o título do filme e a família Peereboom, o espectador também é lançado em um turbilhão de memórias profundamente pessoais. Mas não na condição de passividade, de mero observador, e sim na condição de testemunha privilegiada dos acontecimentos. Com um diferencial, porém: com as respostas do futuro em mãos, sem, no entanto, a possibilidade de poder interferir, de poder revelar aos personagens o que lhes acontecerá em breve e salvá-los. Uma situação, portanto, de desconforto, angústia e impotência diante da narrativa.

Hoje, notamos a espetacularização atingindo o círculo das intimidades. Os filmes feitos em ambientes privados perderam a aura de objetos únicos, de memória do indivíduo e filma-se um aniversário de criança, por exemplo, imitando a estética das imagens produzidas para consumo de massa, como um show infantil de TV imediatamente lançado na rede, onde passa a circular fora do ambiente doméstico característico dos filmes de família. As imagens dos Peereboom, porém, ainda escapam do espetáculo particular, não foram produzidas para além do núcleo privado. Nesse sentido, sobre o seu trabalho de recontextualização, Forgács (2012:21) diz que:

(...) 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. (...) Eu tenho que ser moderado para manter a distância correta.

A montagem de Forgács toma partido, mas não é panfletária. O filme obedece a um rigor minimalista, as interferências são homeopáticas, pontuais, rezam pela cartilha de uma espécie de dogma do diretor húngaro. Entre eles, “não usar os fatos como ilustração e 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” (2012:21).

Seguindo com rigor suas próprias regras, Forgács fornece ao espectador algumas informações que não estão nos filmes nativamente, fazendo uso de uma linguagem poética, nunca didática (eventualmente tais detalhes nem existem em

cena). Assim, o espectador é localizado no tempo, no espaço e na privacidade da rede de relações familiares. De forma homeopática, surgem intervenções no material bruto como legendas, voz *over* pausada, colorização dos *frames*, identificação dos personagens, dados colhidos sobre eles e que dizem respeito à estrutura familiar, congelamento de imagens e ruído de estúdio com objetivo de “reparar e restituir a *anima* dessas imagens silenciosas” (França, 2012:88).

Conduzindo o espectador pela *via crucis* que levará essa família ao campo de concentração, temos a trilha sonora minimalista – aspecto fundamental na obra de Forgács. Paralelamente, imagens da movimentação dos militares nazistas na cidade. A mensagem é clara para o espectador: a rotina dos holandeses e a do regime nazista correrem concomitantemente; como os Peereboom nada perceberam? Talvez por tão enraizados que estavam no *glamour* burguês? Na narrativa cinematográfica moderna, o espectador tem direito à dúvida.

Estamos em 1941. A família Peereboom patina quando chega a ordem do Reich, anunciada através da legenda lida pelo narrador: “Judeus ou pessoas consideradas judias devem imediatamente depositar todo o seu dinheiro em uma conta em um banco em Amsterdã”. Em outro momento, já próximo do fim da película, a legenda nos dá a notícia de que os judeus estavam sendo recrutados para viajarem a fim de trabalharem na Alemanha. Crianças brincam, Annie, a esposa, prepara as poucas roupas permitidas e que Max, o chefe da família, levará para o desconhecido “campo de trabalho”. A partir daí, o que se segue é uma descida vertiginosa ao terror: as legendas anunciam que praticamente toda a família fora deportada para Auschwitz. Com exceção de Simon, o único sobrevivente dos Peereboom e que surge na tela... em câmera lenta... retenção da imagem final em distensão temporal do *frame*...

*O turbilhão* inicia com uma seqüência de fortes ondas quebrando em um cais. A arrebentação reaparece ao longo da película. É como um presságio. Para Walter Benjamin (2011a:198), a experiência é a fonte de todos os narradores. Por conseguinte, podemos concluir que narrar é, ainda, transmitir experiência organizadamente, com verossimilhança. Michel Foucault (2001:5) vai além: toda fala é um discurso. Narrar é um discurso. Os personagens de Forgács foram silenciados e somente através dos rastros que deixaram, entre os quais encontram-

se os filmes de família, é que sua narrativa pode ser revelada.