Nas paragens de Péter Forgács, a memória em movimento

Geraldo M. P. Mainenti

Introdução

A maior parte da pesquisa para esse trabalho foi concentrada no filme *O turbilhão: uma crônica familiar* (1997), de Péter Forgács[1]. Assim como outros filmes, entre os 39 que compõem a obra cinematográfica de Forgács, *O turbilhão* retrata a vida cotidiana de uma família burguesa judia europeia, durante os anos que antecederam à Segunda Guerra Mundial até à década seguinte ao fim do conflito.

Bill Nichols[2] observa que os filmes de Péter Forgács – construídos a partir da reorganização de material de arquivo – "não tem como objetivo polemizar, explicar ou julgar; ao contrário". De acordo com Patrícia Rabello, Nichols acredita que 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 (Rabello, 2012: 6). Nichols aponta para o fato de que

> (...) através da música estranhamente vigorosa de Tibor Szemzö, comentários lacônicos, *zooms* e *panorâmicas*, 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 *OTurbilhão*, por exemplo, Forgács transforma imagens recuperadas em um vivido olhar sobre um mundo perdido (Forgács e Nichols, 2012: 12).

Forgács produz 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" (Rabello, 2012: 6).

> O campo discursivo por onde circulam os documentários e filmes de ficção de Peter 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 (Rabello, 2012: 6).

Parar sem parar, o instante cinematográfico de Forgács

Em trocas de e-mail com Nichols, Forgács estabeleceu sete regras para o jogo dele, "um 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 (Forgács e Nichols, 2012: 19).

O estilo de Péter Forgács se distingue por procedimentos tópicos de processos reflexivos, segundo Patrícia Rabello (2012: 7): narracão em linguagem poética, cartelas, repetições, fusões, trilha sonora minimalista, cortes rápidos alternados a diminuicão da velocidade das cenas, coloração de pedaços de filme (azul, sépia) e paradas na imagem.

Consuelo Lins (2012: 103) ressalta que 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, Lins afirma que não são poucos os momentos em que sentimos vontade de gritar para os personagens: Fujam!

> A retomada dessas imagens é um gesto artistico 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 (Lins e Blank, 2012: 104).

Para Forgács (2012: 12), o filme de família representa um mundo diferente, por não ter sido planejado para o olhar público. E diz que o "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 (Forgács e Nichols, 2012: 12).

Mexer, alterar, editar, combinar e reajustar... todas essas ações estão intrinsecamente ligadas à montagem, que Giorgio Agamben (1998: 64) afirma ser o caráter mais próprio do cinema. Ele pergunta: "Mas o que é a montagem, ou antes, quais são as condições de possibilidade da montagem?" E explica: "Em

filosofia, depois de Kant, chama-se às condições de possibilidade de alguma coisa os transcendentais". Agamben pergunta de novo: "Quais são então os transcendentais da montagem?" Ele mesmo responde:

> Existem duas condições transcendentais da montagem: a repetição e a paragem. A paragem é o poder de interromper, a "interrupção revolucionária" de que falava Benjamin[3]. É muito importante no cinema, mas, mais uma vez, não apenas no cinema. É o que faz a diferença entre o cinema e a narração, a prosa narrativa, com a qual se tem tendência a comparar o cinema. A paragem mostra-nos, pelo contrário, que o cinema está muito mais próximo da poesia que da prosa. (...) Por isso Valéry[4] pôde uma vez dar ao poema esta definição tão bela: "O poema, uma hesitação prolongada entre o som e o sentido". Poderíamos retomar a definição de Valéry e dizer do cinema, pelo menos de um certo cinema, que é uma hesitação prolongada entre a imagem e o sentido. Não se trata de uma paragem no sentido de uma pausa, cronológica, mas antes de uma potência de paragem que trabalha a própria imagem, que a subtrai do poder narrativo para a expor enquanto tal (Agamben, 1998: 64,78).

O congelamento de imagem, segundo observa Raymond Bellour (1997: 131), serve de suporte à busca obstinada de um outro tempo, de uma falha no tempo na qual o cinema moderno (do tempo que nasce após a guerra e da guerra, com o neo-realismo e a *Nouvelle Vague*) talvez tenha se lançado em busca de seu mais íntimo segredo.

Bellour (1997: 128) define o congelamento da imagem como sendo a interrupção do movimento, "o instante quase sempre único, fugidio, mas talvez determinante, no qual o cinema dá a impressão de lutar contra seu princípio, se o definimos como imagem-movimento".

> No cinema primitivo, que descobriu o movimento dos corpos, é claro que o congelamento da imagem seria dificilmente concebível. Em compensação, na medida em que o cinema se desenvolveu, o congelamento se tornou uma de suas figuras possíveis. É o que vemos em Vertov, talvez o primeiro a praticá-lo em grande escala, em *Um homem com uma câmera* (1929), como, de outra

> forma, em René Clair, no seu famoso *Paris qui dort* (1924). (...) Parece-me, porém, que o congelamento da imagem foi uma das formas de tratar livremente um tempo de cinema apaixonado pela conquista dos seus movimentos. (...) Procurando situar as decomposições de *Salve-se quem puder (a vida)*, Godard[5] qualificou bem a possibilidade, própria do cinema mudo, de variar a velocidade de seu movimento aparente. Instigado pelo desejo de "outras velocidades", ele só podia desacelerar o movimento e fixá-lo onde o cinema, por ser mudo e novo, estava livre para metamoforseá-lo (Bellour, 1997: 130).

Andrea França (2012: 88), além de destacar o envolvimento emocional provocado por Forgács, em seus filmes, 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", aponta, entre esses elementos, o procedimento de congelar certas imagens,

> (...) 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. E 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?

A técnica do congelamento carrega, a princípio, a força da interrupção, nem sempre brusca, mas sempre contundente; na maior parte das vezes em que é usada por Forgács, sugere justamente o inverso – invertendo não somente o sentido tradicional, mas fazendo contorcer-se em pensamento o espectador, na busca por compreender o que parece incompreensível.

Em seus filmes, Forgács se utiliza das paragens para, num incessante vai-e-vem temporal, nos remeter ao passado e nos devolver ao presente, futuro das imagens, como espectadores privilegiados de uma história conhecida em seus aspectos gerais e, ao mesmo tempo, como espectadores angustiados, pela possível descoberta da história específica daqueles perso-

nagens, remontada pela mão criativa e o coração inquieto do cineasta, que ali se instala também como mais um espectador. E o lugar do espectador é sempre um exercício de subjetividade, nos aponta Jean-Luc Comolli.

> A mão do espectador é central: convicção, dúvida, ilusão. Sem espectador, o cinema não está, morreu – o que pode servir para a totalidade dos documentos audiovisuais (e talvez de todos os tipos de documentos). Se não houver nenhuma vontade humana, nenhuma preocupação social que lhe dê suporte, o documento permanecerá mudo, surdo e cego (Comolli, 2008: 6).

Documentarista-espectador-montador, Forgács, quase sempre não dá, às paragens que provoca, o sentido a que estamos acostumados, em edições clássicas de filmes e vídeos. Vai além do instante fotográfico, congelado no tempo, e nos remete, em um movimento emocional constante, interruptível, à alma dos personagens, ainda que através de sua imagem estática, mas movimentada pela história de seus dramas.

Bellour questiona se o congelamento da imagem – ou o congelamento na imagem, como também encontramos referência – "com a ambiguidade peculiar que faz com que interrompa o movimento aparente, sem com isso suspender o movimento fundado no decurso automático das imagens, não passaria de um instante privilegiado entre outros, isto é, de um instante qualquer?" E acrescenta: "Ou seria ele um instante privilegiado já não mais tão qualquer?" (Bellour, 1997: 129).

> Esses tempos de parada (que, entretanto, dão a impressão de estar soldados entre si) designam um ponto de fuga: ele nasce da divisibilidade própria do espaço, quando se atenta contra a continuidade e contra a ilusão de seu movimento natural. Num certo sentido, essa divisibilidade vai além do fotograma, pois supõe um espaço entre os fotogramas, embora seja no fotograma que ela encontra o seu limite material, quando se sai do filme e do seu tempo de projeção. Quando permanecemos nesses limites, é uma espécie de fotograma mental, virtual, que se vê então projetado, uma imagem de imagem, deixada ao critério do espectador apesar de programada a todo momento pelo filme. Mas isso não basta. Não podemos nos limitar à forma abstrata desses momentos,

> é preciso pensar também o que designam. Sua força reside paradoxalmente no fato de serem extraídos do neutro, das casualidades da vida, e do tempo, de serem realmente momentos quaisquer. Ao mesmo tempo eles designam, contudo, um espaço que não pode ser isolado (Bellour, 1997: 145).

Nas montagens de Forgács, quase sempre, é congelada apenas a imagem física, não sua carga de sentidos, que faz remissão à memória. Ao contrário, essas emoções despreendem-se da imagem congelada diante de nós, para formar, em nosso pensamento, em nossas lembranças, em nossas dúvidas acerca daquela imagem, novas imagens e sensações de um mundo íntimo, desconhecido, instigante, mas que, ao mesmo tempo, é historicamente conhecido, tragicamente conhecido – e faz-nos mergulhar na busca desesperada de um remédio tardio ao que é transcedentalmente irremediável.

"A imagem excessivamente fixa, a suspensão do tempo demasiadamente visível, remete-nos inexoravelmente à perda e à morte", afirma Bellour (1997: 151).

O filme *O turbilhão* registra momentos de vida e morte de uma família burguesa judaica holandesa, os Peereboom, nas décadas de 1930 e 1940. Da mesma forma que somos testemunhas da alegre e descontraída reunião familiar na laje da casa nova e de uma feliz viagem a Paris, a passeio, na véspera da invasão da Polônia pela Alemanha, somos convidados a nos reunir com a família, três anos depois, na sala da casa, na última noite antes de todos seguirem para o que naquele momento acreditavam ser um "campo de trabalho".



Ficamos, pelas mãos de Forgács, diante de atitudes cotidianas enigmáticas e assustadoras: o café sendo servido à mesa por Anie, mulher de Max Peereboom, que lê o jornal – o jornal! Será que Max nunca vira no jornal o que estava por vir?! – enquanto a madrasta de Anie tricoteia e o casal de filhos pequenos brinca no chão. Ninguém parece se importar – ou entender – o que realmente se passa. Uma voz feminina monocórdia, em *off*, vai nos informando os artigos pessoais que os deportados poderão levar, enquanto a câmera passeia pela cena, entremeada por paragens na imagem, produzidas na edição, quase sempre para congelar um olhar que nos fita e, depois, retomar o movimento, como se nos fosse permitido um momento de reflexão, antes de a vida daqueles personagens seguir seu trágico rumo, que logo se desvendará em uma legenda: Max, Anie, a madrasta de Anie, Franklin e Flora foram mandados para Auschwitz, em setembro de 1942.

Forgács (2012: 18) explica que "o plano casamento-casa-criancas, como uma moldura, compõe a felicidade dos Peereboom. Para nós hoje, agora e neste instante, por nosso conhecimento histórico, surge uma perspectiva dramática inesquecível e imperdoável: a sombra invisível sobre os seus momentos felizes" (Forgács e Nichols, 2012: 18).



Nichols revela que os filmes de Forgács "não são histórias de fortes, nem histórias de fracos; não vemos campos de concentração, chaminés enfumaçadas, guetos judaicos ou médicos nazistas de riso sarcástico. E completa:

> 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 Bela 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 Servico de Trabalho Voluntário, uma unidade não-combatente na qual os judeus eram forçados a servir durante a guerra, remete a uma dor atroz (Forgács e Nichols, 2012: 21).

Forgács confirma que evita mostrar cenas explícitas da morte dos personagens de seus filmes ou imagens dos corpos das vítimas no barbarismo nazista:

> 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 vitimas. 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? (Forgács e Nichols, 2012: 18).

"Como olhar para imagens que foram realizadas a partir de um princípio de memória, mas cujas próprias memórias foram consumidas pelos acontecimentos da historia? – indaga Patrícia Rabello (2012: 5). Da resposta que encontra – "Imagens de memórias tornadas imagens desmemoriadas, mas jamais imagens sem memória" – ela se inspira para duas outras indagações:

> Qual o princípio de resistência que se esconde por trás de gestos, situações e cenas congeladas em antigas fotos e velhos filmes? Qual sentido de resistência apreende-se 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 visivel o pano de fundo de todas as imagens; é 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 (Rabello, 2012: 5).

O filme *O turbilhão* nos traz ainda outros momentos em que o congelamento de imagens nos inquieta e nos obriga à reflexão e à busca de respostas para aqueles olhares que, do passado, nos interrogam, sem saber que nos interrogam. Para Jean-Louis Comolli (2010: 338), o olhar para a câmera permanece um olhar em direção ao futuro, um olhar que reinstala o futuro a partir do presente:

> O presente só não basta, o corpo filmado volta-se para o futuro. É isso que está em jogo. Esse olhar para a câmera só tem sentido se visto pelo espectador. Ele não é destinado a quem está na frente dele, mas sim para quem estará diante dele (Lindeperg e Comolli, 2010: 338).

Nas imagens do gueto gravadas por soldades alemães e obtidas por Forgács nos arquivos oficiais – ele as mistura ao material gravado pela família, para contextualizar a história – os judeus, vão passando diante do cinegrafista, em sequência intermediada por paragens estratégicas, em *closes* daqueles que, de alguma maneira, se manifestam para a câmera: os homens estão de terno e gravata, a maior parte olha com indireferença; as crianças parecem assustadas; e o rapaz caminha sorridente em direção ao cinegrafista e tira o chapéu, em reverência. Em *off*, ouvimos o rol de roupas que deveriam ser levadas, por eles, para o "campo de trabalho": duas camisas, duas meias, dois calções... Forgács relaciona o texto à imagem de uma forma semelhante à cena na sala da família de Max Peeroboom. A sensação que nos dá, lá e cá, é a de que essas pessoas ilustram e pertencem ao rol daqueles objetos insignificantes.

Também em filmes como *Miss Universo* 1929 (2006), *Queda livre* (Hungria Particular 10, 1996), *O filme de Angelo* (1999), *O êxodo do Danúbio* (1998), alerta Andrea França (2012: 88), 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 e multiplicidade de tempos, histórias, vestígios, contradições. Mais do que isso: a parada sobre a imagem de cenas banais e cotidianas fornece ao arquivo filmico "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) (França, 2012: 88).

Mais adiante, no filme *O turbilhão*, voltamos a ser apanhados pelos incessantes olhares do passado. O quadro é parado na imagem do irmão caçula de Max Peereboom, Simon, e de sua noiva, Ross, no dia do casamento deles, em outubro de 1942. Em destaque, na mão da noiva, um buquê de flores e, na roupa, a estrela amarela de identificação dos judeus – que também está muito visível no terno do noivo. Não há mais nada, mais ninguém ali. Imediatamente, as perguntas nos tormentam: "Que fim levaram todos? E o casal, que fim levará?" A resposta não tarda: "Simon foi o único da família que sobreviveu à guerra" – informa a legenda, enquanto a imagem fecha, em *zoom*, para ser novamente congelada, num *close* do rosto de Simon, que sorri – seus olhos parecem dizer: "Agora você sabe."

Segundo François Niney, "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 esquecidas que poderiam ser as nossas" (Niney, 2009 apud Rodovalho, 2012: 97). Para Beatriz Rodovalho (2012: 97), "as imagens do passado são então evocadas no presente: Forgács reanima os espectros e ressuscita os mortos à luz do presente".

À pergunta que faz Bellour (1997: 138): "De onde vem o desejo de chamar de pregnantes esses instantes que suspendem o tempo do movimento, abrindo no interior do tempo um novo tempo?" – ele próprio encontra resposta: "É principalmente porque esses instantes possuem uma qualidade de abstração e de irrealidade que parecem introduzir no filme uma emoção comparável à que perpassa de imediato a pintura".

> Eles são, por certo, essencialmente fugidios, ao passo que o instante pregnante do quadro ocupa todo o tempo. Mas, de um outro modo, o instante que detém o filme também diz respeito ao filme todo. Ele propaga muito além de sua pura inscrição material, voltando o filme sobre si mesmo, captando seu drama singular, sublinhando sua irredutibilidade ao tempo excessivamente natural da ilusão, induzindo um espaço tempo na fronteira do visível e do invisível. A caracterização do instante pregnante do cinema, aliado às condições gerais de cada filme em particular é, portanto, simultaneamente ampla e irrestrita, difusa e pontual (Bellour, 1997: 138).

Bill Nichols, em conversa com Forgács, aponta que "os gestos espontâneos, as cenas improvisadas e as situações concretas que nós observamos nos filmes dele não foram criadas como indicadores de forças históricas externas, mas como lembranças de história pessoal". E completa:

> Mas os atores sociais nestes filmes de família, que gesticulam uns para os 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 (Forgács e Nichols, 2012: 12-13).

Forgács revela a Nichols, em troca de *e-mails*, que sentiu um "misterioso e quase telepático" sentimento, o de ser "um delegado": "Todas as pessoas que apareciam na imagem cinematográfica estão mortas, 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" (Forgács e Nichols, 2012: 14).

Notas

1. Peter Forgacs, artista multimídia e cineasta independente. Durante as décadas de 1970 e 1980, esteve ligado a grupos e diretores de cinema *underground* em Budapeste, que se reuniam em torno do célebre Bela Balazs Studio. A partir de 1982, começou a colecionar os *found footages* (fragmentos, tiras, pedaços, rolos de filmes amadores e caseiros, em maioria anônimos), que se tornariam a base de seu trabalho. Utilizava uma metodologia peculiar para obtê-los: anúncios de jornal. O material de arquivo é quase uma marca registrada de sua obra, já que muito pouco é filmado por ele (Rabello, 2012: 7).
2. Teórico e pesquisador do documentário, responsável pela criação de uma eficiente metodologia de compreensão deste tipo de cinema: os "modos de representação".
3. Walter Benjamin (1892-1940), ensaísta, crítico literário, tradutor, filósofo e sociólogo judeu alemão associado à Escola de Frankfurt.
4. Paul Valéry (1871-1945), filósofo, escritor e poeta francês.
5. Em Jean Luc Godard, por Jean Luc Godard, *Cahiers du Cinéma*, 1986, p. 461-465.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. Le cinéma de Guy Debord (1995). In: *Image et mémoire*. Hoëbeke: 1998. p. 65-76.

BELLOUR, Raymond. A interrupção: o instante. In: *Entre-imagens* (trad. Luciana A. Penna). Campinas: Papipus, 1997. p. 126-155.

COMOLLI, Jean-Louis. Mauvaises Fréquentations: document et spectacle. In: *Images Documentaires* n. 63, regard sur les archives. Paris, 2008.

FRANÇA, Andrea. Imagens congeladas, imagens vivas: uma história da Segunda Guerra. In: RABELLO, Patrícia e SAMPAIO, Rafael (Orgs.). *Péter Forgács: arquitetura da memória*. São Paulo: CCCB, 2012. p. 87-92.

FORGÁCS, Péter e NICHOLS, Bill. A memória da Perda. A saga de vida familiar e inferno social de Péter Forgács. In: RABELLO, Patrícia e SAMPAIO, Rafael (Orgs.). *Péter Forgács: arquitetura da memória*. São Paulo: CCCB, 2012. p. 13-31.

LINDEPERG, Sylvie e COMOLLI, Jean-Louis. Imagens de arquivos: imbricamento de olhares. Entrevista com Sylvie Lindeperg. In: *Catálogo do forumdoc. bh.* 2010. BH, Filmes de Quintal/FAFICH-UFMG.

LINS, Consuelo e BLANK, Tais. Ruínas da intimidade: os objetos encontrados por Péter Forgács. In: RABELLO, Patrícia e SAMPAIO, Rafael (Orgs.). *Péter Forgács: arquitetura da memória.* São Paulo: CCCB, 2012. p. 102,109;

_____. Filmes de família, cinema amador e as memórias do mundo. In: *Significação*. Revista de Cultura Audiovisual / Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, n. 37 (jan-jun 2012) - São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais / ECA/USP, p. 52-74.

NICHOLS, Bill. The domain of documentary. In: Representing Reality: issues and concepts in documentary. Indianapolis: Indiana University Press, 1991. p. 3-31.

_____ e FORGÁCS, Péter. A memória da perda: a saga da vida familiar e inferno social, de Péter Forcács. In: RABELLO, Patrícia e SAMPAIO, Rafael (Orgs.). *Péter Forgács: arquitetura da memória*. São Paulo: CCCB, 2012. p.12,33.

NINEY, Francois. Le Documentaireet ses faux-semblants. Paris: Klincksieck, 2009. p. 151.

RABELLO, Patrícia. Fazer ver ou tornar visível? A arquitetura da memória em Péter Forgács. In: RABELLO, Patrícia e SAMPAIO, Rafael (Orgs.). *Péter Forgács: arquitetura da memória*. São Paulo: CCCB, 2012. p. 5-7.

RODOVALHO, Beatriz. O Amador e o Alquimista. Notas sobre o cinema de Peter Forgacs a partir de O Turbilhão – uma Crônica Familiar. In: RABELLO, Patrícia e SAMPAIO, Rafael (Orgs.). *Péter Forgács: arquitetura da memória.* São Paulo: CCCB, 2012. p. 93-101.

Vídeos no Youtube

http://www.youtube.com/watch?v=5k_8s6M8vUo&feature=BFa&list=PL6C3B458128E718CA

Resumo

A proposta deste trabalho é estudar aspectos da obra do artista multimídia húngaro Péter Forgács, considerando, de forma especial, as reflexões sobre o cinema contemporâneo. Pretende-se analisar, em especial, o uso, por Forgács, de técnicas e dispositivos de edição, manipulação e montagem de filmes caseiros e amadores das décadas de 1920 a 1950, com especial atenção à interrupção do movimento – a paragem/congelamento de imagem.

Palavras-chave

Cinema contemporâneo – Filmes caseiros – Congelamento de imagem.

Abstract

The purpose of this case is to study aspects of the Hungarian multimedia artist Péter Forgács's work considering in a special way, reflections on contemporary cinema. We intend to analyze in particular the use by Forgács of techniques and devices for editing, manipulation and assembly of home movies and amateurs of the 1920-1950 decades, with special attention to the interruption of the movement – the stop / freeze frame

Keywords

Contemporary cinema – Home movies – Picture freeze.