

Engajamento afetivo e as performances da memória em *Um passaporte húngaro*

Mariana Baltar

All memories are traces of tears

Intertítulo de *2046*, dirigido por Wong Kar Wai

A epígrafe sumariza a idéia deste artigo: a relação afetiva que se estabelece com a memória, especialmente com os seus atos de compartilhamento, sobretudo nos testemunhos tão recorrentes no domínio do documentário. A questão aqui é pensar no tipo de ligação que se estabelece entre as *performances* da memória – o ato de testemunho, de narração da memória – e uma noção de engajamento emocional com tal ato, um vínculo que acaba por reforçar o valor de autenticidade, recuperando, dessa maneira, através desta espécie de contrato sentimental, o lugar social de fala do domínio do documentário. A carga emotiva que nos une, personagem, diretor, filme e espectadores, reveste de credibilidade o que é, em última instância, da ordem do íntimo, do privado.

Quero pensar, na verdade, uma certa recorrência de procedimentos na expressão dos testemunhos que evoca uma poderosa estratégia de engajamento, remetendo diretamente a um diálogo com a imaginação melodramática e colocando em cena uma dicotomia fundadora do conceito de memória: a fricção entre as esferas privadas e públicas.

O privado que é submetido ao olhar público e expresso numa base de sustentação e ativação emocional é também o que está em jogo no universo da imaginação melodramática. Em diversos exemplos filmicos, essa mesma imaginação entra em cena; nem sempre como uma adesão ao cânone do melodrama, mas como um diálogo possível que problematiza as relações privadas e públicas (tão presentes no universo do documentário contemporâneo) e o papel central do engajamento afetivo em colocar essas relações em questão.

Acredito que a pertinência em se chamar o universo do melodramático para pensar esse tipo de uso – das *performances* da memória – se dá por dois motivos principais: em primeiro lugar, pois o laço que se estabelece a partir desses testemunhos é da ordem do engajamento afetivo; e em segundo, pois tal engajamento atua exatamente para fortalecer uma espécie de correlação entre o privado e o público. Ao observar as estratégias de expressão das *performances* da memória no interior dos documentários,

vemos que, não raro, elas colocam em uso estruturas que se remetem aos procedimentos da imaginação melodramática para, justamente, articular o convite à emoção.

Há, portanto, toda uma ordem de expressividade que se vincula à economia narrativa da imaginação melodramática, mesmo que não se trate de uma adesão ao modo de excesso característico do melodrama canônico. Com isso, quero ressaltar que, embora muitos dos documentários não se estruturam com base no excesso melodramático, eles acabam por se utilizar, em momentos-chave, das categorias que balizam tal excesso para afirmar o engajamento afetivo.

O conceito de imaginação melodramática é desenvolvido num contexto de revalorização do melodrama como gênero narrativo levado a cabo tanto pelo pensamento crítico quanto por projetos cinematográficos ao longo dos anos 1970. Num mesmo momento, Peter Brooks (1995) e Thomas Elsaesser (1987) formulam o conceito buscando, na esteira dessa revalorização, pensar de maneira mais ampla as questões que estão articuladas no universo melodramático e que dizem respeito a uma “publicização” da esfera privada e a uma “pedagogização” dos sentimentos num contexto de formação da subjetividade moderna – por isso a centralidade do doméstico, do cotidiano, do feminino e das emoções nas narrativas tradicionais do melodrama.

Nesse contexto, as instâncias da intimidade e da moral são fundamentais como reguladoras da vida social; como se o cotidiano (e com ele o privado e o íntimo) se constituísse no palco privilegiado para uma pedagogia moralizante (por isso a centralidade do olhar público sobre a esfera privada) frente às novas relações sociais e políticas de uma sociedade laica e de mercado.

Ao formular a idéia de imaginação, o projeto de Brooks não é o de alargar o gênero melodrama ao ponto da deformação, mas tão-somente reconhecer que sua existência mesma como cânone (primeiro teatral e depois em outros regimes narrativos) é sintomática de um contexto histórico maior. Por isso trata-se de uma imaginação, informando uma série de narrativas e experiências que trazem à cena semelhantes preocupações – com semelhanças no regime de expressividade – e cujo produto mais bem acabado é o próprio melodrama canônico, embora não restrinja a ele.

Correlatamente, este mesmo caminho orienta as análises de obras fora do escopo do melodrama canônico: um processo dialógico com a imaginação melodramática que raramente é declarado e que, quando instaurado – no processo da análise –, traz à tona questões ainda importantes para a subjetividade contemporânea, contempladas, por exemplo, nos documentários, que dizem respeito à tensão entre as esferas privada e pública, à lógica de privatização da vida pública, às encenações da

memória e da intimidade (como tema e como estratégia), à autoridade do sujeito em encarnar o público, e o social, em si.

Três categorias fazem “reconhecer” a presença dialógica da imaginação melodramática, pois as reencontraremos nas narrativas que nos parecem “atravessadas” por esse universo. As categorias são: a antecipação (como maneira de ativar um estado de suspensão e comoção), a simbolização exacerbada e a obviedade. As três,² em conjunto e operadas reiteradas vezes, organizam no melodrama canônico o modo de excesso; ao passo que, no interior das narrativas contaminadas pela imaginação melodramática, mesmo aquelas que não se baseiam no excesso, estas categorias comparecem como instrumentos eficazes para a articulação do engajamento afetivo.

Poderia usar um sem-número de exemplos em que o ato da memória convida a um vínculo sentimental entre personagem e espectador e em que esse mesmo vínculo garante um sentido de autenticidade a essa narração. Passaria então por filmes diversos como *Shoah* (Claude Lanzman, 1985); *Number our days* (Lynne Littman e Barbara Myerhoff, 1976); *Heir to an execution. A granddaughter's story* (Ivy Meeropol, 2003); *Crônica de um verão* (Jean Rouch e Edgar Morin, 1961); ou mesmo *Peões* (Eduardo Coutinho, 2004). Mas aqui vou me focar em um só exemplo, o documentário brasileiro *Um passaporte húngaro*, dirigido por Sandra Kogut em 2001.

Gostaria, antes, de tecer algumas considerações sobre a memória e suas implicações na fricção entre as dimensões privada e pública. O conceito de memória coletiva, encontrado nos livros de Halbwachs (o último, que leva este mesmo nome, um livro póstumo, de 1950) e seu vínculo com a concepção de fato social, ou sua intrínseca correlação com a dimensão social – marcadamente influenciado pelo pensamento de Emile Durkheim – é o que condensa a tensão que aqui analiso como central: a da fricção entre as categorias do privado e do público.

Para Halbwachs, muito embora a memória se dê como individual, ela não existe em si enquanto tal, sendo, intrinsecamente, da ordem coletiva, uma vez que a própria formação do indivíduo (a tudo que lhe pertence) está ancorada na vida em sociedade. Assim, pois, a memória é tanto mais importante como conceito quanto é entendida como exposição compartilhada da lembrança, do ato de reminiscência do passado. E sendo compartilhada está intrinsecamente ligada às influências e conformidades dos quadros sociais da vida coletiva.

Dessa forma, Halbwachs empreende uma dupla apropriação: de um lado, utiliza a noção tão cara a Durkheim de que os fatos sociais (e a memória seria um deles) ao mesmo tempo que podem ser encontrados na consciência individual, dela independem e se originam de uma consciência coletiva (...); de outro, percebe que na

interação e no significado comum que as lembranças têm para o grupo é que se forma a memória coletiva (Enne, 2002:113).

É precisamente nesse sentido que menciono que a noção de fricção entre as categorias de privado e de público é o aspecto central para o conceito de memória – pois, embora seja da ordem do indivíduo, se faz coletiva a partir da interação e da criação – através de seu partilhamento – de uma comunidade afetiva que a sustenta e autoriza, e que em certa medida conforma, altera, a própria lembrança. Para ser coletiva, portanto, é preciso que seja trazida a público.

No mais, se a memória coletiva tira sua força e sua duração do fato de ter por suporte um conjunto de homens, não obstante eles serem indivíduos que se lembram, enquanto membros do grupo. “(...) Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios.” (Halbwachs, 1990:51).

Importante para Halbwachs é o caráter de interpenetração da memória individual e coletiva, e, em segunda instância, desta última na construção da memória histórica. Quase que uma interdependência (pois que somos sujeitos socialmente localizados) onde uma (con)forma a outra com base nas situações de interação em que a lembrança é um ato. A partir dessa percepção decorre toda uma importante discussão com relação a disputas pela autoridade, e autenticidade, sobre a memória coletiva e, correlatamente, sobre a memória histórica. Nessa discussão, entram as contribuições de historiadores como Pierre Nora (1984; 1988) e Jacques LeGoff (1992) sobre a centralidade dos lugares de memória (museus, monumentos, casas de cultura, imagens de arquivo) na legitimação da memória coletiva como história.

Meu argumento, no entanto, é que na disputa pela legitimação das memórias coletivas, tão fundamental quanto os lugares de memória são os atos (as narrações, os testemunhos, a performance) da memória, pois que eles reforçam o compartilhamento através de laços afetivos.

Se não é possível prescindir de lugares de memória para ancorar a memória – imprimir uma marca visível da autenticidade –, tampouco é possível prescindir dos relatos orais para preencher de afetividade esses mesmos lugares. Lugares (a “concretude” visível) e atos (a afetividade) recuperam outras supostas dicotomias (privado e público; individual e social), apontando para a interrelação (fricção) constante, e constitutiva, da subjetividade moderna.

No exemplo que aqui analiso, vê-se como essas duas estratégias – atos e lugares – estão evocadas na maneira como a *performance* da memória (do testemunho) vem sempre associada com imagens que tentam forjar um lugar de

memória. É importante reter, e ressaltar, que essa tentativa de construir a narrativa associando atos e lugares de memória é uma estratégia de, a um só tempo, revestir de autenticidade e reforçar os elos sociais (d)aquela lembrança compartilhada.

Este debate em relação ao conceito de Memória ganha ainda um segundo nível de pertinência quando o recolocamos no contexto do projeto moderno (e seus adensamentos desiguais) de hipertrofia do privado, de privatização da vida pública. Sintomático desse contexto é, por exemplo, o papel central dos testemunhos dos sobreviventes do Holocausto na construção, política e social, do conceito de holocausto. Se pensarmos nesses exemplos, à luz de um debate de fundo à cerca da memória, veremos como o papel desempenhado por esses testemunhos é exemplar, ao mesmo tempo, para entendermos a constituição do lugar de fala da atuação política no contexto contemporâneo (pois expõe a questão da privatização da vida pública); e para o tipo de discussão que estamos traçando aqui.

Michael Rothberg (2004) estabelece uma articulação entre a ação do testemunho e a construção da memória como instrumento político, partindo, para isso, do emblemático contexto dos discursos do Holocausto. O ano de 1961 é, segundo o autor, paradigmático desse processo. É o ano do julgamento de Adolf Eichmann, em Jerusalém, em que testemunhos dos sobreviventes constituíram, pela primeira vez, argumentos de acusação: “o momento no qual memórias individuais e familiares, privadas e prévias, do genocídio acabaram por ‘penetrar’ a esfera social” (*idem*:1.231). 1961 é também o ano de *Crônica de um verão* (Jean Rouch e Edgar Morin), que trazia, pela primeira vez, a expressão/*performance* no campo do documentário dos atos de memória de uma sobrevivente. A análise de Rothberg localiza o filme e a inserção do testemunho da personagem Marceline como articulação de um discurso político ao mesmo tempo em nome da questão judaica e dos discursos anticoloniais relacionados ao contexto da guerra da Argélia: “Argumento que o testemunho de Marceline foi tornado possível por um contexto discursivo no qual a associação de tortura, verdade, testemunho e resistência firmou uma ligação entre a guerra da Argélia e as atrocidades nazistas. A aparição do sobrevivente, a partir do silêncio e da esfera privada de íntimas associações – e de fato, a própria emergência dessa esfera privada – com o espaço público (...)” (*idem*:1.242, tradução da autora).

De maneira análoga, podemos dar conta de outras experiências que constituem ações e construções sociais que se ancoram no compartilhamento dos atos de memória individuais: “no que concerne à memória, privado e público tornam-se, na prática, menos facilmente separáveis do que o senso comum nos faz crer (...) Se as memórias são de ordem individual, suas correlações se expandem para além do privado. (...) Nestes casos, histórias externas e internas, sociais e pessoais, históricas

e psíquicas, convergem; e a teia de interconexões que as liga umas as outras é tornada visível” (Kuhn, 1995:4, tradução da autora).

Nas seqüências que analiso aqui – vinculadas a *Um passaporte húngaro* – são exatamente os atos de memória das personagens da família da diretora (a avó Mathilde e os tios Gyuri e Eva) que ancoram, ajudados pelo laço da afetividade, a ligação do projeto pessoal (tirar um passaporte húngaro e fazer um filme a respeito) com a questão mais ampla, social e política (por exemplo, questões de fragmentação da identidade, o alinhamento brasileiro às práticas anti-semitas e o questionamento do nosso mito de tolerância racial).

O elo privado e público – que, tal como o conceito de memória, desestabiliza a suposta dicotomia entre essas esferas – compõe-se a partir do que nomeio de engajamento afetivo. A evocação da emoção se dá pelo regime de expressividade das passagens desses atos na narrativa – passagens nas quais reencontramos, justamente, os procedimentos, a “contaminação”, da imaginação melodramática, ainda que não se trate de uma adesão ao melodrama.

Parece-me interessante estabelecer uma correlação ao que chamo de engajamento afetivo e o que Paula Rabinowitz (1999) conceitua como “contrato sentimental”. Num artigo dedicado a analisar os documentários americanos sobre questões trabalhistas – tais como os filmes de Barbara Kopple, *American Dream* (1990) e *Harlan County USA* (1976), e o filme de Michael Moore, *Roger and Me* (1989) – a autora articula a idéia de um contrato sentimental que é central na mobilização política, não negando que um certo quê de melodrama será fundamental no firmar de tal contrato.

Nesse sentido, a autora historiciza o papel da *retórica da sentimentalidade* na formação de uma identidade de classe ao lidar com o universo das lutas trabalhistas. Esta retórica, que muito deve ao melodrama, segundo Rabinowitz, estará presente, através de seus contratos sentimentais, nos documentários sobre essas mesmas lutas (*labor documentaries*) analisados no texto. No contrato sentimental, está em jogo uma ênfase no universo da emoção que se faz necessária para o ato da mobilização política. Ênfase que se dá na citação das experiências privadas dos personagens, na articulação de uma lógica moral que se desprende dessas falas individuais ao trazer à tona um partilhamento de sentimentos.

O que Rabinowitz (1999) chama de retórica da sentimentalidade me parece que se aproxima e muito da tese da imaginação melodramática. O que está em jogo no argumento desenvolvido em ambos os conceitos é uma economia expressiva que se vincula ao lugar social da esfera (e das expressões) do sentimento e da vida privada no contexto do projeto de modernidade a partir do final do século XVIII e ao

longo do século XIX. A presença da imaginação melodramática no documentário aqui tratado (e nos analisados em minha tese de doutorado) é central para a ação política de consolidar essas lembranças no domínio público, estabelecendo a ponte dessas narrativas individuais com as questões políticas no interior do documentário.

O contrato sentimental que se firma exatamente pela presença e pelo diálogo com o melodramático, ao contrário de afastar as obras do domínio do documentário, as recoloca com vigor neste universo, cumprindo a expectativa social em torno dele, pois, compelindo-nos ao engajamento, convidando-nos a nos apropriarmos dessas lembranças, garante a crença destas como realidade social. Engajamento afetivo e contrato sentimental são, portanto, estratégias potentes para reafirmar o lugar de fala político desses filmes; os considerados por Rabinowitz e os analisados aqui, pois, ao revestirem de emoção o privado dos atos de memória, consolidam esses mesmos atos como memórias coletivas.

UM PASSAPORTE HÚNGARO – AFETIVIDADE QUE REITERA INTERSEÇÃO PRIVADO E PÚBLICO

Partindo de um projeto pessoal de conseguir um passaporte húngaro, Sandra Kogut acaba por trazer questões muito contemporâneas em torno da desestabilização da identidade, dos trânsitos simbólicos e efetivos no processo de globalização, dos traumas familiares e sociais a partir do evento da Segunda Guerra Mundial.

Um passaporte húngaro inicia-se com a empreitada que a diretora se coloca em conseguir o passaporte, pois seus avós, que migraram para o Brasil em plena Segunda Guerra, eram húngaros. A partir desse momento, o filme acompanha esse processo junto ao consulado da Hungria na França (onde então Sandra morava), junto ao arquivo nacional brasileiro, recuperando os arquivos e dados da migração, e junto aos familiares de Sandra no Brasil e na Hungria. Entre esses familiares, que darão a Sandra as comprovações de sua ascendência húngara, está a avó Mathilde e seus tios na Hungria, Eva e Gyuri. Estes personagens atestam a ascendência húngara da diretora/narradora, sobretudo através das lembranças que recontam a deportação durante a Segunda Guerra Mundial, a chegada no Brasil, a própria guerra e a vida daqueles que ficaram na Hungria. É sobre estes atos de memória, aos quais o filme constantemente retorna ao longo de seus 71 minutos, que irei tecer minhas análises.³

Mathilde aparece logo na segunda seqüência do filme, após uma série de imagens de aparelhos de telefone que transmitem conversas em francês sobre a possibilidade e os procedimentos de se tirar um passaporte húngaro. Mathilde aparece,

então, num primeiro plano, na mesa de jantar. Do extraquadro ouvimos a voz feminina perguntando: “Lembra quando a gente falou que poderia ser uma boa idéia eu ter um passaporte húngaro?”

Assim, Mathilde é o elo entre a pergunta hipotética e a encarnação em alguém do projeto anunciado pelas conversas de telefone da seqüência anterior. O papel que a personagem ocupa – ela aparece ao longo do filme por mais oito vezes – é, então, o de reforçar a dimensão pessoal do filme.

É sintomática, nesse sentido, a primeira lembrança de Mathilde. Trazendo nas mãos (em primeiro plano) diversos documentos amarelados, ela, junto com a voz extraquadro da neta, vai puxando cada papel em busca dos antigos passaportes dela e do marido. Ao pegar o passaporte da mãe, mostra-o para Sandra: “A minha mãe. Mas de verdade, isso, foto de passaporte, não é... não é... parece uma pessoa estranha.” A música então começa a soar e introduz a próxima cena. Este é sem dúvida um mecanismo de antecipação do procedimento do restante do filme, quando as memórias de Mathilde darão familiaridade aos documentos que, do contrário, continuariam parecendo “pessoa estranha”.

Todas as seqüências em que Mathilde aparece no filme são delineadas por uma trilha musical que unifica as imagens da personagem – enquadrada invariavelmente em planos mais aproximados – e imagens variadas, em planos médios, de estações de trens, de plataformas de navio, das águas, de bicicletas numa estrada de terra, de um senhor e sua venda, evocando uma cena comum do interior do Brasil. Essas imagens têm com a fala da personagem uma relação de convergência, de tentativa de reiteração, ou de atualização, do testemunho.

As aparições de Mathilde são anunciadas por uma mesma melodia e por imagens de trens, trilhos e navios que fazem uma transição entre a seqüência anterior a o início da lembrança da personagem. As imagens invariavelmente vinculam-se ao teor da fala de Mathilde. Em sua segunda aparição, imagens de trilhos, da plataforma e da janela do trem de onde se pode ler a placa invertida de Budapest (stepadub) anunciam o momento em que Mathilde reconta o embarque a partir da capital. Primeiramente ouvimos suas palavras, como uma voz *off* por sobre essas imagens e a música que segue até que um corte apresenta a senhora, num plano mais aproximado, sentada à mesa de jantar. A música ainda se ouve, junto ao testemunho de Mathilde, agora em quadro e olhando para a direita dele, ou seja, direciona seu olhar a alguém ao lado da câmera, com quem conversa: “O negócio é o seguinte, nós já estivemos no trem em Budapest. E os irmãos todos foram acompanhando na *gare*, né. E a gente já tava dentro do *coupet*, na janela. E um dos irmãos disse para ele, desce, tenha coragem de descer. Você vai chorar onde ninguém vai ver você.” Nesse momento, a música

volta a se ouvir e voltamos a ver imagens de trens, pessoas embarcando, despedidas nas plataformas. Mathilde segue lembrando: “E a mim eles disseram: Eu não entendo isso, até um animal quando vai ter a cria procura um lugar seguro e vocês vão pra onde? Porque eu tava esperando a Titi...” “Se você não estivesse grávida, você teria vindo?” pergunta Sandra à avó. “Talvez não”, responde Mathilde.

Nesse momento, um homem balança um lenço branco, uma saudação. O volume da música sobe enquanto se vêem imagens de água. “Eram tempos que vocês não podem nem imaginar, com tanto... coisas impossíveis, que normalmente não, não acontecem, né. Vocês não podem imaginar”, diz Mathilde. “Eu não posso”, ouvimos bem baixo Sandra falar do extraquadro. “Porque vocês podem imaginar ter uma casa montada, ter uma vida arrumada, e de repente, de repente... vai embora”, Mathilde retoma a fala, e retoma também sua figura no quadro, num plano ainda mais aproximado do que na primeira parte da seqüência.

Esta estrutura que se repete sempre – de alternância entre as imagens variadas, os primeiros planos de Mathilde, outras imagens e Mathilde novamente, fechando a seqüência – acaba por funcionar como um mecanismo de antecipação na narrativa. Ao ouvirmos a música, ao vermos imagens de paisagens, somos levados a esperar a presença de Mathilde e suas memórias. Uma expectativa que *Um passaporte húngaro* nunca frustra, e tal estrutura transforma-se, assim, num *leit-motif* do filme. Penso que as imagens de trens e trilhos e água são como uma estratégia de forjar os lugares de memória – que efetivamente não existem. Trazer uma visibilidade onde não há uma evidência visível; traçar um elo entre som e imagem tal como o elo entre a *performance* da memória e os lugares de memória. Esse elo, ao mesmo tempo em que recupera uma máxima das estratégias melodramáticas (tudo deve ser mostrado, não há implícitos nem vazios possíveis), preenche a expectativa do domínio do documentário de produzir evidências visíveis.

O fato de esse procedimento ser repetido, circularmente e infalivelmente, em todos os atos de memória de Mathilde só reforça minha análise deste como uma expressão de diálogo com o modo de excesso da imaginação melodramática. Meu argumento é que a repetição, quase que meticulosa, dos procedimentos da narrativa com relação a Mathilde e seus atos de memória é um elo de diálogo com a imaginação melodramática, reforçado pelo fato de os seus depoimentos serem estruturados em primeiros planos e com forte presença da trilha sonora musical.

A reiteração se dá ao organizar todas as cenas de Mathilde sempre numa mesma estrutura e ao fazer com que elas ocupem, na narrativa, o mesmo papel – o de legitimar através de seu testemunho (privado e pessoal), da narração de sua memória para a neta, o que os outros personagens do filme contaram como passagens históricas,

despersonalizadas. Nesse sentido, o que era uma história contada por arquivos mortos – nas visualmente emblemáticas caixas de metal do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro e nos muitos planos de detalhes de documentos antigos (não estaria aqui uma economia de simbolização melodramática?) – encarna-se no corpo de uma senhora idosa, de um português com sotaque, de mãos trêmulas, que refaz sua trajetória para a neta. Essa encarnação, possibilitada pela *performance* da memória de Mathilde, preenche de afetividades os lugares de memória das instituições e dos documentos. Todas as falas de Mathilde, com exceção da fala inicial, são rememorações da deportação, junto com o marido, da chegada ao Brasil, da dificuldade e incerteza com relação à obtenção do visto brasileiro, da difícil adaptação. O que os testemunhos da personagem nos dizem é que não podemos esquecer que toda essa história de deportações, de perseguições, de preconceitos acontece com sujeitos que são avós, avôs, vizinhos, e não com documentos amarelados, com fotos esmaecidas. Por isso, a insistência do filme em retomá-los de quando em quando, como que reiterando o lembrete. Para a audiência brasileira, este lembrete é também o revirar de uma história ainda incômoda – o nosso alinhamento, a despeito da participação junto aos Aliados, com políticas anti-semitas durante a ditadura do Estado Novo, e a desmistificação da nossa tolerância e democracia racial.

As passagens as quais me referi tecem um diálogo com a imaginação melodramática não apenas porque são atos de memória (evocando, assim, tal como no universo desta imaginação, a fricção privado e público). O diálogo se instaura porque é um ato de memória inscrito numa narrativa que expõe a personificação do olhar público sobre esse ato, reforçando, numa segunda instância, essa fricção das categorias privadas e públicas. A esfera do olhar público que está obviamente expresso na narrativa é central no universo melodramático, e, nesse sentido, a referência à presença da diretora personifica, num duplo movimento, o discurso filmico e a espetatorialidade como instâncias de “presentificação” desse olhar público.

Não é somente a personagem Mathilde que ocupa a função dramática no documentário de desempenhar a memória e propor um engajamento afetivo, que aqui estamos apontando como um diálogo com a imaginação melodramática. Gyuri e Eva, tios húngaros de Sandra, também desempenham papel correlato ao da avó de Sandra, porém o fazem a partir de uma estrutura bem diversa. No caso deles, não é a reiteração que vai evocar o diálogo com a imaginação melodramática, mas uma articulação em torno de simbolizações que atuam na construção de uma memória familiar.

Se a avó tem o papel de encarnar os documentos amarelados – preenchendo de afetividade os arquivos guardados com ela e com o Arquivo Nacional

–, Gyuri e Eva estabelecem um vínculo entre Sandra e seus antepassados, incluindo-a, portanto, nessa herança familiar. Suas ações no filme são como um reconectar dessa família que foi seccionada pela migração e pela Guerra.

Embora não haja uma economia de reiteração constante nas cenas dos tios na Hungria, como no caso de Mathilde, ainda é possível pensá-las numa chave melodramática exatamente pelo papel de elo familiar que estas cenas ocupam. Sobretudo nas seqüências em que esse papel é mais óbvio. Isto porque esta função dramática – estabelecer o elo familiar – se dá ao se ressaltar símbolos de aproximação da família partida com Sandra – essa brasileira que está em busca de sua descendência húngara. Há todo um investimento do discurso do filme em reforçar esses símbolos estabelecidos pelos tios. Há dois momentos marcantes desse processo, em que podemos enxergar a economia de simbolização exacerbada em ação, justamente atuando com o papel de reconstituir a família – tios e Sandra. O primeiro deles se dá a partir da evocação do ancestral comum, o avô do avô de Sandra, o que ocorre numa visita ao cemitério e no ritual judaico, desempenhado por Gyuri em nome de Sandra, de colocar pedras nos túmulos de seus mortos. Estas duas imagens são símbolos poderosos ressaltados pelo filme.

No entanto, a cena mais exemplar me parece ser quando os tios de Sandra relembram o período da Segunda Guerra, a vida no gueto e a salvação de ser mais um entre os vagões que levavam aos campos de extermínio. Toda a seqüência se dá em primeiros planos que evocam o plano ponto de vista de Sandra. Ouvimos sua voz a responder ao tio quando este pergunta se ela teria “10 ou 20 minutos” para ele. O tempo pedido por Gyuri é um momento para que Sandra se torne a ouvinte de seu testemunho, para que se torne a ouvinte das memórias familiares. E nós, junto com ela, nos tornaremos ouvintes dos testemunhos da memória coletiva.

O ato do testemunho é iniciado, de fato, com imagens de judeus ortodoxos em ruelas e entradas de casas. A voz *off* de Gyuri começa a descrever a vida no gueto: “Nós estávamos todos no gueto. Onze pessoas num quarto.”

“E o gueto, era a 200 metros desse apartamento. E aqui era o fim do mundo, nós não podíamos vir até aqui”, diz Eva.

Um corte para um plano mais próximo de Eva na sala de sua casa. Do extraquadro ouvimos Gyuri perguntar a Sandra: “Você tem 10 ou 20 minutos para mim?” Ao que ela, também numa voz extraquadro, responde: “Claro.” Inicia-se então o testemunho de como Gyuri se salvou de ser obrigado a embarcar no vagão que levou seus companheiros para um campo de extermínio. A cena começa com um plano de detalhe das mãos de Eva a mostrar, para a câmera e, conseqüentemente, Sandra, cópias e originais de documentos antigos. É na verdade Eva que inicia a

rememoração: “Esta é o papel da vida dele. Antes de subir no vagão, os fascistas perguntaram se alguém ali tinha passaporte.”

É interessante notar que a câmera aproxima-se e afasta-se dos documentos, como um olho que busca ler os detalhes mencionados por Eva. Um corte para um plano médio onde estão Eva e Gyuri sentados. Ela segue contanto que, naquela ocasião, seriam dispensados de subir ao vagão quem pudesse dizer que tinha passaporte sueco, português, suíço ou do Vaticano. Eva conta que, naturalmente, Gyuri não tinha tais papéis, pois naquele momento todos seus pertences já haviam sido jogados fora: “Aí eles perguntaram se ele se lembrava do número. Ele nunca se lembra de números. Mas ele vai te mostrar o papel amarelo onde ele escreveu um número e eles aceitaram. E ele não teve que ir para o vagão. A maioria dos companheiros dele morreu lá”, diz Eva.

Um novo corte e um novo plano detalhe num documento amarelado. Dessa vez é a voz de Gyuri que vai nos narrar a memória. A mesma história, agora acrescida do impacto de ser um testemunho: “Aqui é o número do passaporte. Passaporte português.”

Suas mãos retiram o documento antigo do plástico que o protegia, seus dedos passam pelas linhas onde está escrito o número, mas é um número errado, lembra Gyuri: “Minha memória não é boa para números”, coloca a mão na cabeça, “2, 0... e esse número... E isso é minha vida”, diz levantando o papel com a ponta dos dedos. “Esse, só esse papel... aqui”, complementa Gyuri dobrando o papel, guardando em seu bolso, como que repetindo um gesto do passado, diante da câmera de Sandra que se move entre o detalhe do seu rosto e o detalhe de sua mão. Eva conta a história. Gyuri repete a mesma narração da memória de ambos. Mas Eva o faz em terceira pessoa, e ele, em primeira. Eva faz um depoimento, Gyuri, um testemunho.

Ambas as falas, contudo, são direcionadas à Sandra, à câmera, e a nós. Ambas as narrações, e o comportamento da câmera que incorpora o olhar de Sandra, estabelecem nos números e no papel um símbolo de sobrevivência e de *religação* – de Gyuri a sua memória, de Sandra a sua família húngara, dos espectadores à memória coletiva.

Ao longo deste ato de memória, a câmera move-se de um lado a outro, sempre em primeiro plano, ora enquadra Eva, ora enquadra Gyuri, ora enquadra o documento amarelado. O efeito acaba por reforçar o lugar de Sandra como ouvinte desse testemunho, e o nosso lugar de engajamento com ela. Este efeito instaura um laço afetivo especial ao estabelecer um engajamento não apenas com donos do ato da memória, mas com aquela a quem o ato está endereçado. Dessa maneira, Sandra é

reinserida na família – pode ouvir as histórias familiares –, mas também o são os espectadores. Tal estratégia reforça, portanto, o engajamento afetivo.

A rememoração das táticas de sobrevivência no período nazista em si transmite um estado de comoção. No entanto, quero argumentar que não é apenas este fato que me instiga à abordagem em diálogo com o melodramático. É o tema e a maneira que temos acesso a tal tema – e a emoção e a maneira com a qual acessamos a emoção. É, portanto, também pela economia de expressividade dessa seqüência que afirmo o diálogo com o melodramático.

Em *Um passaporte húngaro*, o testemunho de Gyuri se dá para alguém que o escuta, alguém que está encarnado na narrativa (e não pressuposto de maneira efêmera) através da voz de Sandra no extraquadro e da câmera que se coloca como ponto de vista dessa voz – lembremos, nesse sentido, que a seqüência do testemunho se inicia com Gyuri perguntando: “Você tem 10 ou 20 minutos para mim?”

Ressalto este aspecto, pois ele remete a uma instância fundamental para a imaginação melodramática: a presença visível, incorporada concretamente, da figura do olhar público frente ao privado. Os espectadores, nessa interpelação direta do olhar, através do plano ponto de vista de Sandra, fazem, também, parte desse olhar público. Por outro lado, a seqüência do testemunho de Gyuri é aparentemente pautada na contenção – não há música, mas há a presença estratégica dos primeiros planos, ora em seu rosto, ora em suas mãos ao pegar o “papel que é sua vida” – e, no entanto, é ela que permite uma análise intertextual com o melodramático. Assim se afirma, pois a seqüência nos mostra um personagem a rememorar a emoção frente a um olhar público encarnado – Sandra a conversar com ele do extraquadro –, e tal estrutura – personagem na interação com um outro – propõe um engajamento com a emoção evocada pela rememoração, num certo nível com Gyuri, mas também com Sandra.

Produz-se nessas seqüências uma economia de simbolização, e a expressão via simbolização – um símbolo que, por sua vez, encarna o próprio sentido evocado na seqüência – é outro aspecto de ligação com a imaginação melodramática.

É interessante pensarmos no poder desses símbolos – o túmulo, o papel amarelado – no restituir de uma herança familiar. E em como essa herança é central para reforçar a ligação entre a história privada e a pública, ligação essa que é o próprio lugar de fala desse documentário e que, por sua vez, é o principal ponto de convergência com o universo da imaginação melodramática.

Em *Um passaporte húngaro*, a presença dos tios húngaros de Sandra no papel de reconectar essa família desgarrada pela guerra faz encarnar no plano pessoal – no corpo das histórias privadas – um aspecto central do filme: a temática de identidades fragmentadas. Há uma ligação histórica entre as experiências geradas

a partir da guerra, de deportação, migração, e todo um processo de reconfiguração da geopolítica mundial, e da Europa em particular. Qual a origem familiar? Quais são suas raízes? Onde é sua casa? São questões que se disseminaram no velho e no novo continente com mais intensidade a partir da Segunda Guerra. A história de Sandra – seu projeto, seus passaportes e seu filme – e especialmente as ações dos personagens de sua avó Mathilde e seus tios, Gyuri e Eva, *encenam* em um universo particular, uma espera privada, o que é de caráter histórico. Tal procedimento é sintomático do documentário contemporâneo (veja-se, por exemplo, a centralidade da instância do personagem), mas, antes disso, esta mesma estratégia já era marcante no universo melodramático. Não espanta que os dois venham se tocando, se interconectando, com cada vez mais intensidade.

MARIANA BALTAR é doutora em comunicação pela Universidade Federal Fluminense – UFF.

NOTAS

* Uma versão deste artigo foi apresentada no XVI Encontro da COMPÓS (Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação), realizado em junho de 2007, em Curitiba/PR.

1 Na verdade, o tratamento desses elementos como estruturantes está espalhado em diversos autores do campo do melodrama – Neale (1986) com relação a antecipação, Elsaesser (1987) sobre a simbolização exacerbada – sem no entanto serem formalizados enquanto categoria. Tenho trabalhado no sentido de pensar mais especificamente nesses três elementos como categorias analíticas em diversos artigos e na tese de doutorado, com financiamento da Capes, defendida em maio de 2007, junto ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF).

2 As considerações que vou traçar aqui fazem um corte pontual nesse filme, a questão da memória, e deixam, propositalmente, de lado outros aspectos fundamentais, tais como a dimensão do documentário em primeira pessoa ou a questão dos processos de negociação de identidades que se estabelece tanto no fluxo temático quanto estético de *Um passaporte húngaro*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERNARDET, Jean-Claude. “Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro”. in MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BOSI, Eclea. *Memória e sociedade, lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2ª ed., 1994.

BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination Balzac, Henry James, melodrama and the Mode of Excess*. Yale: Yale University Press, 1995. (Edição original: 1976.)

ELSAESSER, Thomas. “Tales of sound and fury. Observations on the family melodrama”, in GLEDHILL, Christine (org.). *Home is where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman’s Film*. Londres: British Film Institute, 1987. (Edição original do artigo: 1972.)

ENNE, Ana Lucia S. “Lugar, meu amigo, é minha Baixada”: memória, representação social e identidade. Tese de doutorado em Antropologia pelo PPGAS/Museu Nacional/UFRJ. Rio de Janeiro, 2002.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Editora Vértice, 1990 (Edição francesa: 1950.)

KUHN, Annette. *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*. Londres, Verso, 1995.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

NICHOLS, Bill. *Representing Reality*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

_____. *Ideology and the Image. Social representation in the cinema e other media*. Bloomington: Indiana University Press, 1981.

NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1984.

_____. “O retorno do fato”, in LE GOFF, J. e NORA, P. *História: Novos Problemas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

RABINOWITZ, Paula. “Sentimental Contracts: Dreams and Documents of American Labor”, in WALDMAN, Diane e WALKER, Janet (orgs.).

Feminism and Documentary. Minneapolis: University of Minnesota Press. Collection Visible Evidence, vol. 5, 1999.

RENOV, Michael. *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, Collection Visible Evidence, vol. 16, 2004.

ROTHBERG, Michael. *The Work of Testimony in the Age of Decolonization: Chronicle of a Summer, Cinema Verité, and the Emergence of Holocaust Survivor*. Publications of the Modern Language Association of America (PMLA), vol. 119.5, 2004.

WILLIAMS, Linda. “Mirrors without Memories: truth, history and the new documentary”, in ROSENTHAL, Alan e CORNER, John. *New Challenges for Documentary*. Manchester: Manchester University Press, 2005. (Primeira edição: 1988.)