



## SORRIA PARA KÁDÁR: FILMES DE FAMÍLIA E REESCRITURA DA HISTÓRIA NA SÉRIE SOCIALISMO PARTICULAR DE PÉTER FORGÁCS

Beatriz Rodovalho

**Resumo:** Desde o fim do regime comunista, o artista e cineasta Péter Forgács reapropria filmes amadores para questionar e reescrever a história europeia por meio de outras perspectivas. Este trabalho propõe analisar como a remontagem de histórias e memórias visuais íntimas reconfiguram a percepção coletiva do passado nos filmes de sua série *Socialismo Particular: E/Ou (Either-Or, 1989)*, *O Beijo de Kádár (Kádár's Kiss, 1997)* e *Class Lot (1997)*. Neles, como imagens amadoras renegociam no presente as tensões particulares e públicas que definiam a vida durante o socialismo na Hungria?

**Palavras-chave:** Péter Forgács; filme de família; imagem de arquivo; socialismo;  
found footage

**Abstract:** Since the end of the communist era, the artist and filmmaker Péter Forgács reappropriates amateur films in order to question and rewrite European history through other perspectives. This article proposes to analyse how the reediting of intimate visual memories and stories reshape the collective perception of the past in Forgács's series *Private Socialism: Either-Or (1989)*, *Kádár's Kiss (1997)*, and *Class Lot (1997)*. In these films, how do amateur images renegotiate in the present the private and public tensions that determined life during socialism in Hungary?

**Keywords:** Péter Forgács; home movies; *Private Hungary*; image archive; socialism;  
found footage



Depois das perdas e das rupturas causadas pela Segunda Guerra Mundial, o regime socialista húngaro durou meio século e foi marcado pelos governos de Mátyás Rákosi e de János Kádár, líder do país de 1956 até a queda do bloco comunista. Enquanto o curto governo de Rákosi, sob a influência stalinista, impôs uma tirania violenta e repressiva, a Era Kádár constituiu um regime menos radical a partir dos anos 1960 – conhecido como o “comunismo goulash”. Porém, determinada pela constante censura e controle exercidos pelo Estado, a vida pública era feita de hipocrisia. Discursos públicos construía uma realidade falsificada, e a História oficial era refabricada de acordo com a ideologia do Partido. Nesse contexto, como o país pode renegociar seu próprio passado? Que mentiras constituía a vida política e a vida privada da sociedade?

Desde os últimos suspiros da Hungria comunista, o artista e cineasta Péter Forgács se reapropria de filmes amadores para questionar e reescrever a história europeia por meio de outras perspectivas.<sup>1</sup> Oriundo de um universo artístico marginal de Budapeste, Forgács recupera em seus filmes e instalações principalmente filmes de família, restos de histórias particulares que sobreviveram ao tempo, ao esquecimento, à perda ou à destruição. Essas bobinas outrora destinadas a se deteriorar em velhas caixas, fadadas a serem esquecidas ou descartadas, ou a simplesmente não serem da conta de ninguém, são recuperadas para revelar uma história que passa pela intimidade e que reclama as lacunas, as falhas, os sintomas e as ausências que emergem do filme amador. Esse arquivo, segundo Sylvie Lindeperg, “em sua fragilidade, suas imperfeições, suas hiências” abre uma “via a uma história dos olhares e do sensível inscrita na proximidade dos corpos daqueles que fizeram o acontecimento, foram seus atores, suas testemunhas ou suas vítimas”.<sup>2</sup> A matéria dos filmes de família é o afeto, e a memória inscrita na superfície dos corpos e da película. Como escreve Roger Odin, o trabalho de remontagem de Forgács torna a História sensível, para tornar o espectador sensível à História.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Para uma lista completa de suas obras, ver <http://www.forgacspeter.hu/english>. O catálogo da mostra “Péter Forgács – Arquitetura da Memória” (CCBB, 2012), organizado por Patrícia Rebello e Rafael Sampaio, oferece uma excelente apresentação da obra de Péter Forgács e traz em português textos de autores como Bill Nichols, Michael Renov e Roger Odin, assim como textos de pesquisadores brasileiros (Patrícia Rebello, Eduardo Scorel, Consuelo Lins, Andréa França, Thaís Blank, Beatriz Rodovalho). Disponível em <http://www.klaxon.art.br/peterforgacs/catalogo.html>. Acesso em junho/2015.

<sup>2</sup> LINDEPERG, Sylvie. *La Voie des images: Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*. Paris: Verdier, 2013, p. 11.

<sup>3</sup> Para a versão do texto em português, ver ODIN, Roger. “Como fazer da história algo perceptível: A Família Bartos e a série *Hungria Particular*”. In: REBELLO, P., SAMPAIO, R. (org.). *Péter Forgács: Arquitetura da Memória*. São Paulo: CCCB, 2012, p. 66-86.



Forgács afirma que o motivo pelo qual ele começou a se dedicar a esses filmes era a constituição do “passado distorcido, censurado e destruído”<sup>4</sup> da Hungria. Por meio desse tipo de *found footage* – aqui, imagens particulares encontradas por acaso, ou ao menos o acaso que provoca os encontros na vida de um artista – torna-se possível encontrar outras narrativas e outros olhares acerca do passado. Além disso, para Forgács, “encontrar a cultura em desaparecimento da Hungria, e depois da Europa, era uma forma de resistência”<sup>5</sup> às manipulações e às supressões históricas operadas pelo poder. Era preciso, então, um gesto artístico de retrospectiva, de arqueologia do tempo; um ato de re-visão do passado por meio da remontagem de imagens amadoras. Como escreve Sylvie Lindeperg, “um ato de ver e de rever, de rever sabendo, de rever procurando compreender, interrogando o olhar das vítimas” ou dos esquecidos pela História “e o olho da câmera”.<sup>6</sup> Trata-se, nesse sentido, de tornar *visível* o que “jaz e resiste” na imagem<sup>7</sup> íntima, o que permaneceria oculto pela historiografia e rejeitado pela memória oficial.

No início dos anos 1980, quando o cineasta passou a coletar fotografias e filmes domésticos húngaros,<sup>8</sup> desaparecia uma certa memória húngara, mas também um modo de *ver*, e um modo de *registrar*.<sup>9</sup> As câmeras amadoras em película começavam a ser substituídas pelas filmadoras em vídeo. O declínio dessa prática em celuloide que atravessou o século coincide com o declínio do regime socialista e o fim da Guerra Fria. Diante da “morte” de um tempo, e de uma certa sociedade e de seus instrumentos de memória, o cinema de Péter Forgács emerge da ruína e interpela os fantasmas do passado no presente. Segundo esse gesto de re-visão, esse cinema reconvoca os mortos, re-suscita

---

<sup>4</sup> FORGÁCS, Péter apud SPIEKER, Sven. “At the Center of Mittleeuropa: Péter Forgács interviewed by Sven Spieker”, in *Subsol*, 2012. [http://subsol.c3.hu/subsol\\_2/contributors3/forgacstext.html](http://subsol.c3.hu/subsol_2/contributors3/forgacstext.html). Acesso em junho/2015.

<sup>5</sup> FORGÁCS, Péter apud MACDONALD, Scott. “Péter Forgács: An Interview”. In: NICHOLS, B., RENOV, M. (ed.). *Cinema’s Alchemist: The Films of Péter Forgács*. Minneapolis, Londres: University of Minnesota Press, 2011, p. 9.

<sup>6</sup> LINDEPERG, Sylvie. “Prise et reprise : ce qui dans l’image gît et résiste”. In: BERTIN-MAGHIT, J-P. (org.). *Lorsque Clio s’empare du documentaire. Volume II : Archives, témoignages, mémoires*, L’Harmattan, Paris 2011, p. 51. Ver também NINEY, François. *Le Documentaire et ses faux-semblants*. Paris: Klincksieck, 2009, p. 150.

<sup>7</sup> Ver LINDEPERG, Sylvie. “Prise et reprise”, *op. cit.*

<sup>8</sup> *Private Photo and Film Archive*. Ver MACDONALD, Scott. “Péter Forgács: An Interview”, *op. cit.*, p. 9-10. Hoje a coleção é abrigada pelo arquivo “Open Society Archives”, da Central European University em Budapeste.

<sup>9</sup> Não por acaso, é a partir desta época que cresce o interesse artístico, arquivístico e acadêmico acerca do filme amador e de outros tipos de *found footage*.



seu olhar impresso na película, revirando as “ruínas de memória fílmica”, nas palavras de Forgács,<sup>10</sup> para interrogar a herança histórica europeia.

Os filmes de Forgács realizam, por meio da (re)montagem, uma poética cinematográfica do intervalo.<sup>11</sup> É a partir da distância entre o outrora e o agora, e da inscrição da duração, que se opera a ressignificação dessas imagens íntimas. A partir deste intervalo, os filmes de família são desterritorializados. Aqui, a apropriação dos conceitos de desterritorialização e reterritorialização desenvolvidos por Gilles Deleuze e Félix Guattari<sup>12</sup> permite uma problematização pelo prisma do território – territórios geográficos, sociais, estéticos, políticos. Para pensar a retomada de filmes amadores, eles descrevem processos de descontextualização e subsequente atualização operados através do cinema. Nesses processos, migrando do passado para o presente, da esfera privada para a esfera pública, imagens domésticas são liberadas de seu uso original para ganhar outras práticas, outros discursos – outros territórios. É nesse sentido que o *found footage* torna-se *objet trouvé*.<sup>13</sup>

Nos filmes, em geral, as imagens amadoras são associadas a outras imagens de arquivo, assim como a textos, músicas de época, ruídos, documentos sonoros, uma narração em *over* e outros elementos que constroem o contexto histórico das imagens e que provocam a elaboração de novos sentidos. A desaceleração, a parada na imagem ou a prolongação de um fotograma, a coloração, a repetição e a rebobinagem são procedimentos estéticos que também estruturam a montagem, criando uma narrativa que evoca a estrutura da própria memória, ou do sonho, em que o passado spectral irrompe no presente. A música, em muitos dos filmes composta por Tíbor Szemző, colabora para a criação desse espaço-tempo intempestivo, daquilo que retorna. Os filmes de família originais, no entanto, não são tão desconstruídos ou, a exemplo de tantos outros filmes que se reapropriam de filmes amadores, deturpados. Como nota Roger Odin, no caso húngaro, Forgács coloca-se diante de um país “que tem de se reconstruir a si mesmo, tanto em termos de identidade como de política”,<sup>14</sup> o que leva a uma necessidade e a uma

<sup>10</sup> MACDONALD, Scott. “Péter Forgács: An Interview”, *op. cit.*, p. 17.

<sup>11</sup> Ver NINEY, François. *Le Documentaire et ses faux-semblants*, *op. cit.*, p. 148-153.

<sup>12</sup> Ver, por exemplo, DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Qu’est-ce que la philosophie?*. Paris: Minuit, 1991.

<sup>13</sup> Essa ideia está presente em diversos textos e no discurso do cineasta. Ver, por exemplo, sua entrevista com Scott MacDonald, “Péter Forgács: An Interview”, *op. cit.*, p. 11.

<sup>14</sup> ODIN, Roger. “Como fazer da história algo perceptível: A Família Bartos e a série *Hungria Particular*”, *op. cit.*, p. 86.



posição ética e estética de respeito ao material original.<sup>15</sup> Assim, a estrutura fílmica é composta por camadas, em uma espécie de montagem palimpséstica.<sup>16</sup> Os filmes de Forgács criam uma dialética entre os diversos territórios mobilizados entre o filme de família e sua retomada. Desse modo, sobrepõem-se e alternam-se o olhar do operador e daqueles que são filmados e o olhar do cineasta. O visível e o invisível (a imagem e seu avesso), o passado e o presente (e o presente como um futuro-passado), o coletivo e o íntimo encontram-se em constante dissolução, confronto ou curto-circuito.

Além disso, nesse processo de des- e re-territorialização de filmes de família, o sujeito único e particular atrás da câmera torna-se plural. As histórias visuais desses homens de celuloide são transformadas na história coletiva do país. Como afirma Kaja Silverman, o espectador transforma-se em “receptáculo para memórias” alheias.<sup>17</sup> Segundo coloca ainda Roger Odin, “os filmes de Forgács pertencem a um amplo movimento da evolução do documento em direção ao subjetivo e ao artístico. Atualmente, o documento se encontra em uma nova situação”: a de “como atrair a atenção para o real, e em particular para a História, no contexto de saturação das imagens, de ‘ficcionalização generalizada’, de extrema mediatização e de individualismo dominante”.<sup>18</sup> Seus filmes constroem, então, o discurso histórico por meio da subjetivação de homens (ou de seus vestígios) descartados pela História oficial – sobretudo a subjetivação dos vencidos e das vítimas, mesmo que eles tenham ocupado espaços de classe privilegiados durante (parte de) sua vida, pertencendo à média ou à alta burguesia.<sup>19</sup>

Na série *Hungria Particular* (*Private Hungary/ Privát Magyarország*), composta por quinze filmes, filmes de famílias húngaras são recuperados para revelar outras histórias do passado do país. Dos anos 1930 aos anos 1970, da Segunda Guerra Mundial ao

---

<sup>15</sup> Roger Odin observa ainda que essa escolha implica que os filmes de Forgács não são completamente experimentais – escolha que se torna objeto de crítica de Christa Blümlinger em *Cinéma de Seconde Main*. Porém, como afirma Odin, Forgács possui ainda a necessidade de alcançar o maior público possível para despertar, por meio de seus filmes, uma consciência histórica. Um maior nível de experimentação estética e narrativa, como conclui Blümlinger, encontra-se em suas instalações, onde as imagens podem ser liberadas da estrutura linear e cronológica da percepção do cinema e da história.

<sup>16</sup> Ver a noção de Sylvie Lindeperg sobre o filme palimpsesto em *Les écrans de l'ombre: la Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944- 1969)*. Paris: CNRS, 1998.

<sup>17</sup> SILVERMAN, Kaja. “Waiting, Hoping, among the Ruins of All the Rest”. In : NICHOLS, B., RENOV, M. (ed.). *Cinema's Alchemist: The Films of Péter Forgács*. Minneapolis, Londres: University of Minnesota Press, 2011, p. 102.

<sup>18</sup> ODIN, Roger. “Como fazer da história algo perceptível: *A Família Bartos* e a série *Hungria Particular*”, *op. cit.*, p. 85.

<sup>19</sup> Refiro-me principalmente às famílias judias que foram vítimas da Shoah. Ver os filmes de Forgács *Queda Livre* (1996) e *O Turbilhão* (1997), por exemplo.



desmonte do regime de Kádár, eles subvertem retrospectivamente a construção oficial da história e da memória nacionais, ainda objetos de reflexão e de crise nos antigos países do bloco soviético. Este trabalho propõe analisar a retomada de filmes amadores em três filmes da série “Socialismo Particular” que fazem parte dos filmes da *Hungria Particular: E/Ou (Either-Or/ Vagy-vagy, 1989)*, *Class Lot (ostálySORSjegy, 1997)* e *O Beijo de Kádár (Kádár’s Kiss/ Csermanek csókja, 1997)*.<sup>20</sup>

### “[Auto-censurado]”<sup>21</sup>

“Imaginemos, se pudermos, um país onde tudo é uma mentira”, escreve Péter Esterházy sobre a vida na República Popular da Hungria na introdução de seu livro *A Little Hungarian Pornography*.<sup>22</sup> Um país, ele continua, “onde a falta de democracia é chamada de democracia socialista, caos econômico de economia socialista, antirrevolução de revolução”, etc. O “comunismo goulash” consolidou o regime no país, mas foi construído sobre uma tentativa de supressão da memória anterior à Revolução de 1956, que tentou livrar a Hungria da influência soviética, e sobre a própria traição dos objetivos revolucionários. Esterházy evoca as mentiras oficiais e as mentiras da vida privada da era Kádár no universo da linguagem. O autor trabalha essa discrepância na dicotomia dos discursos, entre o que se diz e o que não se diz, o indizível, as meias palavras e os chistes. Essa dimensão também está presente nos filmes de Forgács na remontagem da imagem amadora.

É interessante notar que tanto Esterházy quanto Forgács fazem referência ao filósofo Ludwig Wittgenstein em suas obras, explorando as disjunções entre a realidade, a percepção, o pensamento e a linguagem. Forgács refere-se constantemente ao aforisma wittgensteiniano “tudo o que vemos, poderia ser diferente, tudo o que podemos descrever também poderia ser diferente”. Nessa lógica, em seus filmes, as imagens amadoras são transformadas em novos objetos de interpretação e de questionamento do passado. Filmes amadores, enquanto textos incompletos e fragmentários e objetos investidos de desejos,

<sup>20</sup> Mantenho os títulos em inglês e em húngaro porque, em geral, existem versões dos filmes nas duas línguas, sendo, é claro, a versão anglófona a que mais circula.

<sup>21</sup> Recurso literário usado ironicamente por Péter Esterházy ao longo de seu livro *A Little Hungarian Pornography*.

<sup>22</sup> Péter Esterházy. Prefácio de *A Little Hungarian Pornography*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1997.



quando retomados, podem se tornar imagens-sintoma e objetos de ressignificação. Além disso, imagens íntimas constituem um espaço não necessariamente controlado pelo Estado, podendo estabelecer discursos próprios e alternativos às versões oficiais da vida particular.

Nos três filmes analisados, as mentiras a que se refere Esterházy são representadas pelas contradições entre o espaço público e o espaço privado, e entre a macro e a micro-história, desenvolvidas especialmente por meio da montagem entre imagens capturadas em demonstrações e rituais públicos e imagens feitas no seio do círculo íntimo. A performance dos corpos orquestrados pelo espetáculo comunista contrasta com os corpos livres filmados em momentos de recreação familiar ou intimidade amorosa. Porém, tanto as imagens do esforço de afirmação do Estado socialista quanto o lazer despreocupado captado pelos filmes de família são, quando retomados, reveladores da hipocrisia e até da autocensura que constituía a sociedade húngara durante o governo de Kádár. Esta hipocrisia está, igualmente, ligada a uma questão de classe – à classe média retratada nos filmes, que possui condições econômicas para garantir essa prática de memória e de conservação da vida privada (em oposição à perseguição realizada durante o governo de Rákosi entre 1949 e 1953 que, confiscando câmeras amadoras 16mm, quase suprimiu a atividade no país<sup>23</sup>).

### ***E/Ou: totem e tabu***

*E/Ou* retoma as imagens do senhor “G.”, examinando seu olhar sobre a vida familiar através de sua câmera amadora durante os anos do regime. Em seus filmes, sua família e amigos sorriem e posam alegremente em passeios de verão, reuniões e festas. O senhor “G.” também registra o crescimento de sua filha Baby em diversos momentos, como sua primeira comunhão, um passeio no parque, um Natal ou um dia de patinação no gelo. Por meio da construção da imagem desejada da família e da vida pautada por ideais burgueses (ainda que sob o socialismo) – imagem da qual a vivência política está ausente e na qual o espaço público é substituído pelo espaço privado –, Forgács interroga a responsabilidade

---

<sup>23</sup> Ver VARGA, Balász. “Façades : The Private and the Public in Kádár’s Kiss by Péter Forgács”. In : SARKISOVA, O., APOR, P. (org.). *Past for the Eyes : East European Representations of Communism in Cinema and Museums after 1989*. Budapest: Central European University Press, 2008. Disponível em: <<http://books.openedition.org/ceup/668>>. Acesso em junho/2015.





desta classe média urbana como cúmplice da ideologia artificial que organizava a vida no país. Como escreve Esterházy, essa sociedade acumulava desculpas primeiro dizendo, “as coisas aconteceram *conosco*”, depois, “as coisas *aconteceram*”, simplesmente.<sup>24</sup> “O tempo, finalmente, chegou”, ele escreve, “e não só as fábricas são nossas, mas nossas vidas também”. Mas, ao invés de se assumirem como protagonistas de sua História – o que pretendia a revolução de 1956 – os húngaros retiraram-se amargamente de seu futuro. “Enquanto isso, trabalhávamos e vivíamos, é claro. E ‘construíamos o país’”,<sup>25</sup> narra Esterházy. Essa alienação promovida por um sentimento de esquecimento do passado e a necessidade de edificação da pátria dissimula e silenciosamente perpetua as arbitrariedades do socialismo. É na vida privada que se encontra refúgio da realidade política do país e da responsabilidade por ela. Esses personagens ignorantes de sua própria condição não enxergam essa realidade, ou recusam-se a enxergá-la. Em *E/Ou*, o jogo de aparências entre a vida pública e a vida privada é revelado por inúmeros sintomas que surgem nas imagens do senhor “G.”. De seus filmes emergem as tensões mais íntimas que a imagem ideal da família pequeno-burguesa dissimulava e recalrava.

Em uma sequência do filme, por exemplo, veem-se imagens de uma parada do Primeiro de Maio. “Com Stalin pela paz”, diz a faixa que abre o cortejo. A faixa, decorada com uma imagem do líder soviético e ornada de flores, é sustentada por rodas enormes que os homens na linha de frente empurram, evocando o desfilar de tanques de guerra que outrora ocuparam a cidade. Os homens que seguem a parada carregam inúmeros cartazes com a imagem de Stalin. O filme, no entanto, elege uma imagem em que se mostra o retrato de Lênin. A imagem é interrompida e se funde a uma tela branca. Em seguida, veem-se imagens feitas pelo senhor “G.”, em que seus amigos passeiam à beira do Balaton num fim de tarde. O senhor “G.” filma o pôr-do-sol sobre o lago e faz retratos do grupo, especialmente da esposa de seu melhor amigo, que, ironicamente, era cego. Em um dos planos, o operador caminha em direção a ela, separando-a no quadro do resto, até encontrar seu olhar lisonjeado e chegar em plano próximo à sua boca sorridente. O plano seguinte mostra o casal que se beija.

Nesse trecho, a marcha popular da celebração política se opõe à caminhada dos amigos à beira do Balaton, que, em suas imagens de vilegiatura, parecem se manter ao abrigo dos acontecimentos políticos do país. Além disso, a câmera é o instrumento pelo qual o olhar do senhor “G.” exerce seu desejo e sua liberdade de observar à distância o que

<sup>24</sup> ESTERHÁZY, Péter. *A Little Hungarian Pornography*, op. cit., p. 96.

<sup>25</sup> *Ibid.*





ele não pode possuir. O filme é estruturado em torno dos dois objetos de desejo desse olhar: a esposa de seu melhor amigo cego e sua filha Baby, que se tornou dançarina de um cabaré, e cujas performances eram filmadas pelo pai.



*E/Ou*: a câmera amadora como instrumento do olhar íntimo e do desejo voyeurístico do senhor “G.”

Como escreve Kaja Silverman, a câmera amadora do senhor “G.” estabelece um espaço particular fora da cultura normativa, por meio do qual ele se coloca livremente como o voyeur dessas mulheres proibidas, a despeito das leis sociais e do puritanismo defendido pelo Estado.<sup>26</sup> No entanto, o filme revela igualmente, através do tempo, do universo particular ao público, a perversão íntima e política do senhor “G.”.

<sup>26</sup> SILVERMAN, Kaja. “Waiting, Hoping, among the Ruins of All the Rest”, *op. cit.*, p. 99-100.



### ***O Beijo de Kádár: corpos moribundos***

O espaço íntimo e as tensões eróticas são também desenvolvidos em oposição às regras da vida pública em *O Beijo de Kádár*. O filme explora as contradições entre o público e o privado por meio de fotografias e filmes amadores anônimos que registram momentos de sensualidade. O que é mais particular no terreno do corpo, praticado no único espaço que não podia ser regulado pelo Estado, é associado à perversão do aparelho político comunista.

O livro de Esterházy, *A Little Hungarian Pornography*, realiza um procedimento semelhante e pode novamente ser relacionado à obra de Forgács, ainda que, em vez de anônimos, o escritor coloque no centro de pequenas anedotas íntimas e “pornopolíticas” as figuras públicas da época, como o ditador Rákosi. Por meio de filmes e fotografias eróticas, *O Beijo de Kádár* também reconstrói, como escreve Esterházy, “pequenas circunstâncias pornográficas em que a pornografia deve ser entendida como um conjunto de mentiras, as mentiras do corpo, as mentiras do espírito, as nossas mentiras”.<sup>27</sup> No filme, as imagens pornográficas são montadas e/ou justapostas a imagens de arquivo do espetáculo oficial liderado sobretudo por Kádár. As imagens oficiais, junto de registros sonoros dos discursos do dirigente, são perturbadas, invadidas por imagens íntimas, especialmente de mulheres nuas que irrompem, como um retorno do recalcado, em meio às cenas dos rituais do poder. Desse modo, o corpo íntimo é confrontado à representação do corpo coletivo da sociedade, e a libertinagem sensual, à depravação ideológica dos líderes do partido. Como no livro, em *O Beijo de Kádár*, a ideia da pornografia está ligada à corrupção dos sujeitos e sua colaboração complacente e alienada com a opressão do regime.

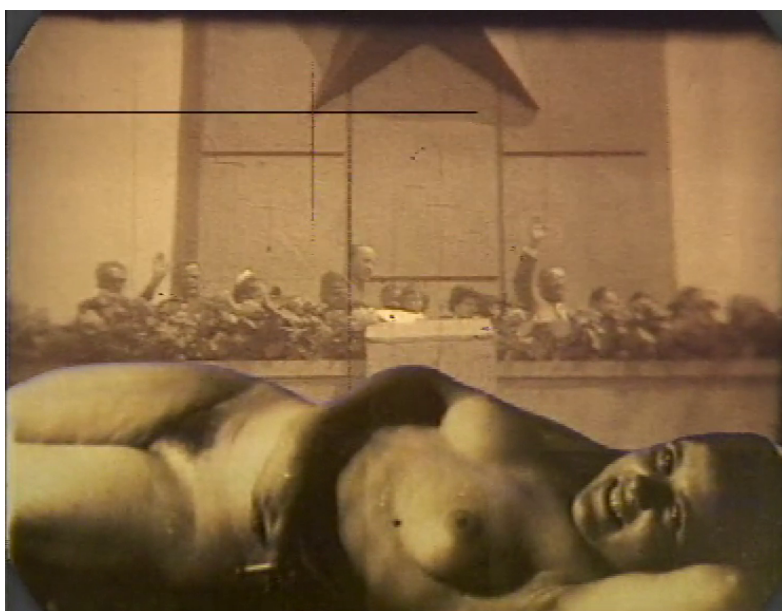
Um dos slogans de Kádár era “quem não é contra nós, é por nós”. Em uma das sequências do filme, esta frase, professada por Kádár em um discurso, é repetida diversas vezes, ecoando sobre as imagens desaceleradas de uma celebração pública. O discurso começa sobre a imagem fixa de uma mulher nua, deitada contra a câmera, de maneira que não se vê seu rosto. “Estou convencido de que o povo da República Popular da Hungria...”, começa o líder. À imagem do corpo feminino, na lógica patriarcal e masculina do socialismo, seria essa república território que pudesse ser possuído, abusado, manipulado, prostituído e entregue aos interesses soviéticos? A imagem seguinte mostra um homem de

---

<sup>27</sup> ESTERHÁZY, Péter. Prefácio de *A Little Hungarian Pornography*, *op. cit.*



uniforme que observa a câmera e sorri em meio à massa na rua. Quem é o objeto desse olhar? Outras imagens de olhares similares aparecem em seguida. Enquanto a frase de Kádár se repete, uma outra fotografia que enquadra a vagina de uma mulher sem as roupas de baixo também surge. O texto sobre a imagem reitera: “quem não é contra, é a favor”. Sobre a imagem do palanque das autoridades que observam o evento, sobrepõe-se a de uma mulher nua que sorri para a câmera com um cigarro na mão.



*O Beijo de Kádár*: a irrupção da imagem pornográfica como imagem-sintoma por meio da colagem

Nessa sequência, podemos questionar, no cruzamento dos nossos olhares através do tempo, a posição dos homens que compõem a massa que participa da performance. O espaço privado invade o espaço público, e vice-versa. Como em *E/Ou*, na resignificação das imagens operada por sua retomada, esse espaço íntimo, que escapa da repressão da vida pública, revela promiscuidades político-sociais. Em *O Beijo de Kádár*, a liberdade sexual praticada na intimidade<sup>28</sup> pode ser lida como uma liberação das mentiras da retórica socialista. No entanto, ao mesmo tempo, ela representa essa evasão de um engajamento político e histórico.

<sup>28</sup> Infelizmente, no filme não se coloca a problemática do gênero, e o fato de que os corpos que são objetos dessas imagens pornográficas são essencialmente corpos femininos.



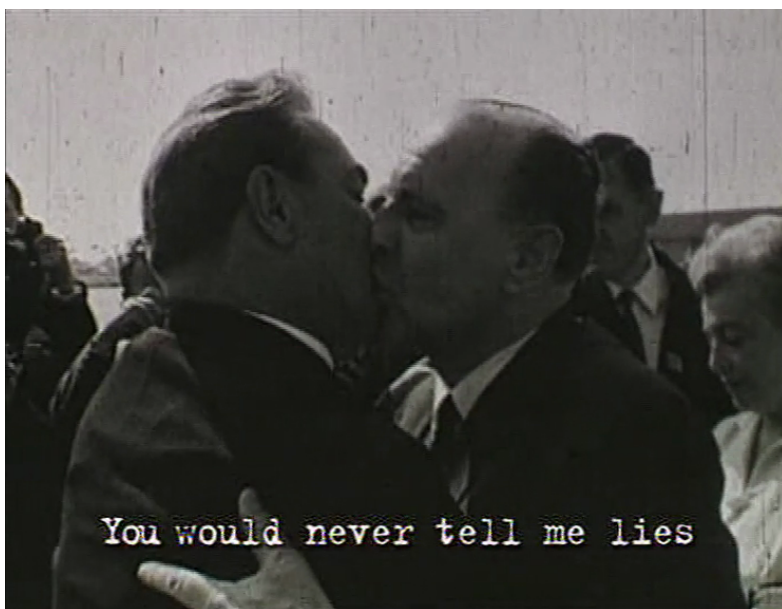
A presença do espaço público no interior do espaço particular é representada no filme pela figura da televisão nas imagens amadoras, por meio da qual os discursos oficiais permeiam o cotidiano – e por meio da qual a própria imagem de Kádár penetra os lares da classe média. Assim como em *E/Ou*, como escreve Balázs Varga, o espectador é colocado diante do “*milieu* pequeno-burguês do regime socialista dos anos 1960 na Hungria. Para a classe média ou a classe média baixa, a consolidação do regime de Kádár e a modernização ambivalente da época significavam mais oportunidades, uma mudança no estilo de vida e uma melhoria dos padrões de vida (televisão, carro, um chalé para os fins-de-semana)”<sup>29</sup>. O filme remonta imagens de lazer fora dos meios urbanos que revelam esses aspectos pseudocapitalistas no interior do socialismo. Varga afirma a respeito dessas imagens do “Socialismo de geladeira”: elas “refletem um mundo pragmático, livre de política e de ideologia, com uma sociedade de consumo feliz: férias passadas no lago Balaton e aniversários celebrados diante da televisão – um pacto tácito entre filisteus que não queriam prejudicar sua mediocridade e políticos que insistiam no seu caráter banal, ordinário”<sup>30</sup>.

A própria imagem de Kádár, figura mítica e paternal da nação húngara, é sarcasticamente subvertida pelo filme. O título original, *Csermanek csókja*, despe Kádár de seu lugar no país chamando-o por seu sobrenome original e anterior a sua vida pública, Csermanek. Como explica Balázs Varga, o nome “Kádár” foi adotado por ele em 1943, quando o Partido Comunista ainda era ilegal. Kádár, assim, é reduzido à imagem dos outros homens e mulheres anônimos, ou quase, que fazem parte do filme – eles também despidos à luz do presente. Segundo Varga, o título também ironiza a ênfase de Kádár em se apresentar como um comunista, um ‘camarada’, como os outros, um homem ordinário, dissimulando os privilégios da rígida hierarquia do regime. Alguns dos registros de seus discursos retomados por Forgács evidenciam esse aspecto. Além disso, a ideia do beijo de Kádár também expõe as tensões “pornopolíticas” entre a vida pública e a vida privada. O beijo era uma saudação comunista. Em uma imagem do filme, Kádár recebe no aeroporto Brezhnev o líder da União Soviética com um beijo, aqui “dessexualizado”. A imagem é desacelerada e rebobinada, repetindo o ritual oficial sob uma música húngara que diz, “você me prometeu uma vez nunca me contar mentiras” ...

---

<sup>29</sup> VARGA, Balázs. “Façades”, *op. cit.*

<sup>30</sup> *Ibid.*



*O Beijo de Kádár: rituais e obcenidades do poder*

Como explica Varga, a ideia do beijo ainda pode ser associada ao beijo de Judas, do traidor, como uma referência à traição que está na origem do governo de Kádár, pró-União Soviética, à Revolução de 1956. O socialismo na Hungria frustrou os ideais de democracia e de independência nacional do movimento, substituindo-os por uma falsa versão deles.

A consolidação do regime de Kádár foi feita, como dito, sobre a supressão da memória húngara da Revolução derrotada. No filme, a ideia de construção do futuro do país e de destruição simbólica de seu passado opera-se por duas imagens. A primeira, que permeia toda sua duração, é o registro de um canteiro de obras de um grande edifício sendo levantado – como escreve Esterházy já citado, “enquanto isso, vivíamos e construíamos o país”... A segunda mostra a demolição do Teatro Nacional, em que as ruínas – e as memórias – de outrora seriam substituídas pela ideologia e pela modernidade do projeto comunista (no caso, o metrô de Budapeste). Como se pergunta Varga, “o que está sendo construído e o que está entrando em colapso? O que se esconde sob a superfície? O que está por trás dessas fachadas imóveis e adornadas?”<sup>31</sup>

Um texto do escritor húngaro Béla Hamvas declamado por Tíbor Szemző, que também se repete ao longo da montagem, chama a atenção, de acordo com Varga, para o esvaziamento da “utopia monumental da construção do Socialismo” da era de Kádár.<sup>32</sup> Trata-se da declamação que fala de Sirius Beta, uma estrela fria, um amontoado de matéria

---

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> *Ibid.*



fenecida, assim como o destino material humano. O texto diz que existe um corpo celestial único no universo: “Este é Sirius Beta : uma estrela fria, morta, um corpo sem brilho, sem calor e sem movimento. Onde os átomos são atirados e empilhados uns sobre os outros, em desordem, como uma pilha de lixo, o resto perecido. Este é Sirius Beta, material por excelência. (...) Quando o homem se torna materialista, ou seja, começa a acreditar que o mundo foi e é de matéria e ele adere a esse material, e se prende a ele, e para ele o material significa gravidade, ambiente, desejo, religião, então o homem começa a perceber que ele também é um ser caído e descartado, degradado e quebrado (...)”. O corpo, assim, na própria desterritorialização do texto e das imagens, torna-se território. Um território de interrogação da história e da memória da Hungria, um território em que o corpo íntimo e o corpo social se confundem e se transformam, um território em que os corpos espectrais do passado retornam, um território geográfico no qual se inscreve o tempo, um território do olhar. O corpo feminino despido, sobretudo, é desterritorializado para se transfigurar em um corpo político.

O texto de Hamvas evoca igualmente a ruína e a banalidade do homem. Para olhar para o passado do imenso corpo morto do socialismo húngaro, Forgács busca e revira as ruínas dos homens anônimos. É por meio dessa materialidade degradável que se pode interrogar e renegociar o passado. Como a própria matéria fílmica, como o corpo das imagens em movimento que mumificam a transformação,<sup>33</sup> os corpos perecíveis desses homens também moralmente corrompíveis são recuperados para representar esse corpo massivo que parece, como uma estrela, ter parado num constante presente-passado. Em *O Beijo de Kádár*, ele sobrevive inquietantemente nas fachadas a que se refere Varga e nos rolos de filme.

### ***Class Lot: a vida como loteria***

Outra supressão realizada no momento da estruturação do regime de Kádár foi a amnésia oficial do Holocausto, que é apresentada em *Class Lot*. O filme, que sucede *Queda Livre* (*Free Fall/ Az Örvény*, 1996), reconta a crônica familiar dos Pető após a Segunda Guerra Mundial. O cineasta amador György Pető rodou seus filmes de família durante toda sua vida apesar de suas tragédias. Ele sobreviveu ao fronte de batalha do Segundo Exército húngaro, e sua mulher Éva retornou do campo de concentração. Em 1946, eles tiveram

<sup>33</sup> Ver BAZIN, André. “Ontologie de l’image photographique”. In: BAZIN, A. *Qu’est-ce que le cinéma?*. Paris: Cerf, 2011, p. 9-18.



uma filha, Katalin, que cresceu na Hungria comunista entre suas privações, seus recalques e seus silêncios. Eles não falavam sobre o passado, e, para Kati, as perguntas sobre o presente continuavam sem resposta. Seria sua vida uma mentira?

As imagens felizes da vida familiar dos Pető são inseridas na realidade que elas não capturam por meio de outros documentos e imagens de arquivo como atualidades e reclames televisivos. No filme, um outro sujeito, uma outra voz é introduzida ao espaço de enunciação compartilhado pelo cineasta amador e aquele do realizador que o reanima: é a voz de Kati. Entre as imagens do pai e as lembranças da filha, seu testemunho revela os aspectos que permanecem ausentes das bobinas paternas. A entrevista melancólica e reminiscente de Kati é sobreposta às imagens do passado. Ela aparece no canto do quadro, como um espectro do futuro-passado que compartilha suas lembranças com as imagens-lembrança que retornam na tela. Seu “eu” do futuro-presente encontra seu “eu” sorridente do passado filmado com devoção pela câmera paterna.

Em 1949, sob o regime opressor de Rákosi, a polícia secreta confiscou as propriedades dos Pető e nacionalizou o negócio familiar – a loteria. A família foi obrigada a deixar a cidade de Szeged e estabelecer-se em Budapeste, onde Gyuri, utilizando seu grande talento como músico, assumiu um posto na orquestra do Teatro da Opereta (Budapesti Operettszínház). No filme, o acontecimento é narrado sobre as imagens do aniversário de três anos de Kati, comemorado no interior do apartamento da família em Szeged com seus pais e amigos. “Não muito tempo depois desta festa de aniversário, a polícia secreta do partido confiscou os ganhos do caixa dos Pető”, conta a narração, substituída em seguida pela voz de Kati.



*Class Lot*: o filme de família como afirmação do lar e seu avesso





“Eles levaram tudo, e depois eles voltaram para nacionalizar”. As imagens passam a mostrar mãe e filha na piscina em 1949, a que se justapõe a imagem da entrevista de Kati. “Eles tomaram tudo novamente. (...) E desta vez eles tomaram o apartamento. Eles vieram para confiscar tudo. (...) Então eles levaram a mobília, as fotografias, as roupas, tudo. (...) Eu estava lá quando eles levaram tudo.” Ao contrário do que constroem as imagens íntimas dos Pető, a família não está ao abrigo da perseguição do Estado stalinista nem entre as paredes sólidas do apartamento, nem imersas na piscina sob o sol, isto é, no interior do espaço privado. Como afirma Ruth Balint, a ideia do lar inscrita no filme de família (em inglês, “*home movie*”), o lar como um território simbólico, íntimo e afetivo, um território geográfico e um território nacional, é colocada em risco pelos filmes de Forgács.<sup>34</sup> “Os tempos? ’49, ’67, ’19, ’45, ’56, ’68. Você joga na loteria (...)?”, escreve Esterházy.<sup>35</sup> Mais tarde no filme, uma canção embala imagens amadoras de Budapeste no período da Revolução de 1956 filmadas por Lászlo Dudás<sup>36</sup>: “minha terra está tão distante, eu queria poder vê-la só mais uma vez. (...) Todos sussurram histórias sobre ela”. Para os Pető, em efeito, esse lar ficou para trás. Ele não constitui um espaço seguro e protegido das perdas e dos movimentos da História.

Nos anos seguintes, a vida da família foi também construída sob a sombra do medo e do esquecimento. Gyuri nunca mostrou a Kati os filmes feitos antes de seu nascimento. Na verdade, ela sequer sabia da existência desses filmes rodados entre 1937 e 1945 antes de ter recuperado as latas de seu pai cedendo à insistência de Forgács.<sup>37</sup> Em *Class Lot*, Kati confessa, por exemplo, como, às vésperas da adolescência, ela descobriu sobre a existência de seu irmão Andris, que morrera com quase um ano de idade no campo de concentração de Neukirchen em 1944. No filme, ela se pergunta, “que tipo de relação [familiar] é essa na qual não se fala das coisas mais importantes?” Além disso, Kati fala de sua primeira comunhão: “acho que foi um acordo familiar. Essa ‘coisa de judaísmo’ tinha de terminar”, ela diz ironicamente, “mesmo quando os papéis não servem para nada”. “Deve-se ter

---

<sup>34</sup> BALINT, Ruth. “Representing the Past and the Meaning of Home in Péter Forgács’s *Private Hungary*”. In: RASCAROLI, L., YOUNG, B., MONAHAN, B. (org.). *Amateur Filmmaking: the Home Movie, the Archive, the Web*. Nova York: Bloomsbury, 2014, p. 198, 199. Essa questão torna-se explícita em filmes como *Queda Livre* e *O Turbilhão*.

<sup>35</sup> Péter Esterházy. *A Little Hungarian Pornography*, op. cit., p. 110.

<sup>36</sup> Ver *D-film (Hungria Particular 5, 1992)*.

<sup>37</sup> Além disso, revelando um outro aspecto da relação com os filmes de família, as bobinas da família permaneciam fechadas e esquecidas por Kati, porque, para ela, elas representavam o controle paterno e uma imagem indesejada de si mesma.



esperança, eu suponho”. Como compreender, na esfera privada, a dimensão do trauma e do apagamento da memória da Shoah nos países do bloco soviético e no cotidiano dos Pető?

Em um outro nível de remontagem das imagens de Gyuri, *Class Lot* superpõe imagens de uma cerimônia oficial de 1957, pouco tempo depois da (contra)Revolução, a uma imagem de Kati, vestida de vermelho, brincando com um bambolê. A imagem da menina é rebobinada e repetida ao som do discurso que diz que os jovens comunistas de Budapeste se reuniram para unir suas forças pelo futuro socialista e declarar eterna aliança ao partido. Nessa associação, a imagem banal do bambolê que Kati equilibra em sua cintura é desterritorializada. Seria ela uma imagem alegórica das falsas liberdades que os cercavam e das imposições a que eles tinham de se adaptar? Seria ela uma alegoria da constante manutenção de aparências ou de uma adesão de fachada ao socialismo?

Em uma sequência próxima do fim de *Class Lot*, veem-se imagens filmadas por Pető da parada de formatura de Kati em maio de 1965, em que ela e suas colegas desfilam pelas ruas carregando buquês de flores. Seu testemunho confessa, “o que quer que fosse, eu sempre pensei que as coisas estavam em outro lugar, não onde eu estava. As festas às quais eu ia não eram as verdadeiras festas. (...) Em uma das minhas reuniões de turma um dos meus colegas tinha preparado um sketch, e três fileiras de cadeiras, e quem sentava em cada lugar, com quem. Eu não tinha ninguém ao meu lado.” Kati revela a sensação de viver uma mentira. A verdade, segundo ela, parecia estar constantemente deslocada, até nas pequenas coisas.

O filme evidencia também a dimensão teatral da vida comunista nas imagens de seu pai, especialmente aquelas ligadas a rituais públicos como os da vida escolar, em que ela aparece, desde pequena, como uma boa “pioneira”. Para os Pető, até que ponto a adesão aos protocolos da vida socialista é pautada pela falta de liberdade e pelo medo? Poderiam os filmes de sua família serem associados à lógica de supressão e de dissimulação próprias ao espírito público da época? Ou aos silêncios de sua própria família? Seriam os filmes de Gyuri uma tentativa de invenção da felicidade familiar? Talvez. Por um lado, ao longo dos anos, levando-se em conta suas imagens realizadas até 1945, o campo cinematográfico de Gyuri restringiu-se ao círculo íntimo. De outro, ainda que Kati afirme que a vida parecesse uma mentira, isso não significa que os filmes de seu pai sejam meros instrumentos de fabricação de uma realidade postiça. A prática do cinema amador pode ser, ao contrário, um gesto de resistência, talvez o único gesto possível para reparar uma história rompida. Apesar de um mundo que confiscou a maioria de seus



amores e esperanças, Gyuri filmou o que restou e o que lhe era precioso. Ou seja, a vida íntima e familiar – como os aniversários de Kati e os dias de sol no Balaton: o espaço íntimo entre o operador e seus objetos, entre pai e filha, o único espaço que o Estado não podia invadir.

Dessa maneira, em *Class Lot*, os filmes íntimos do cineasta amador e a crônica feliz da infância e da juventude de Kati são expostos à vida pública e à história. Eles também produzem sentido e são ressignificados por seu avesso, e são perseguidos por aquilo que permanece fora do quadro e do registro eufórico da crônica familiar. As memórias íntimas de Kati evocam memórias coletivas da vida durante o comunismo. Elas exprimem sentimentos e experiências comuns. Por esse processo de subjetivação possibilitado pelo filme, sua percepção individual do passado, e do passado de sua família, no espaço político da tela, reconfigura a concepção coletiva da vida cotidiana na Hungria durante esse período. Como escreve Wittgenstein, citado por Kaja Silverman: “nenhum grito de tormento pode ser maior do que o grito de um homem”, “nenhum tormento pode ser maior do que aquele que pode provar um só ser humano”.<sup>38</sup> Chris Marker, em *Sans Soleil* (1983), também lembra: não existiria, “lá onde nos quiseram fazer crer que foi forjada uma memória coletiva, mil memórias de homens que desfilam sua ferida pessoal na grande ferida da história”?

Assim, nos três filmes, em um movimento dialético, as imagens amadoras exumadas por Forgács são o que nelas é visível, mas também o que permanece oculto, e ainda o que pode ser tornado visível através do tempo. Essas bobinas de família e registros são reterritorializados no presente, e reapropriados para reescrever uma História mais democrática da Europa do Leste. As ruínas fílmicas da vida privada, transformadas em filmes-palimpsestos, podem, nesse sentido, reelaborar percepções locais do passado. Elas visam, no entanto, o futuro, uma vez que, como assistimos no presente, os espectros do passado, como o antisemitismo e o fascismo, e as tantas perversões políticas, sejam elas particulares ou públicas, podem retornar. Eles também questionam a posição do espectador diante da História – eles o convocam a *tomar posição*. Nesse sentido, os filmes de Forgács abrem essas imagens reencontradas a inúmeras possibilidades de reatualização e de releitura, como num processo constante de desarquivamento no tempo.

---

<sup>38</sup> SILVERMAN, Kaja. “Waiting, Hoping, among the Ruins of All the Rest”, *op. cit.*, p. 103.



**Beatriz Rodovalho** é doutoranda na Université de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle e desenvolve sua pesquisa sobre a reapropriação e recontextualização de filmes amadores no documentário contemporâneo.

### Referências bibliográficas

- BALINT, Ruth. “Representing the Past and the Meaning of Home in Péter Forgács’s *Private Hungary*”. In: RASCAROLI, L., YOUNG, B., MONAHAN, B. (org.). *Amateur Filmmaking: the Home Movie, the Archive, the Web*. Nova Iorque: Bloomsbury, 2014, p. 193-206.
- BLÜMLINGER, Christa. *Cinéma de seconde main: Esthétique du remploi dans l’art du film et des nouveaux médias*. Paris: Klincksieck, 2013.
- ESTERHÁZY, Péter. *A Little Hungarian Pornography*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1997.
- LINDEPERG, Sylvie. *La Voie des images: Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*. Paris: Verdier, 2013.
- \_\_\_\_\_. “Prise et reprise : ce qui dans l’image gît et résiste”. In: BERTIN-MAGHIT, J-P. (org.). *Lorsque Clio s’empare du documentaire. Volume II : Archives, témoignages, mémoires*. Paris: L’Harmattan, 2011, p. 45-52.
- MACDONALD, Scott. “Péter Forgács: An Interview”. In: NICHOLS, B., RENOV, M. (ed.). *Cinema’s Alchemist: The Films of Péter Forgács*. Minneapolis/Londres: University of Minnesota Press, 2011, p. 3-38.
- NINEY, François. *Le Documentaire et ses faux-semblants*. Paris: Klincksieck, 2009.
- SPIEKER, Sven. “At the Center of Mittleeuropa: Péter Forgács interviewed by Sven Spieker”, in *Subsol*, 2012.
- Disponível em [http://subsol.c3.hu/subsol\\_2/contributors3/forgacstext.html](http://subsol.c3.hu/subsol_2/contributors3/forgacstext.html). Acesso em junho/2015.
- SILVERMAN, Kaja. “Waiting, Hoping, among the Ruins of All the Rest”. In: NICHOLS, B., RENOV, M. (ed.). *Cinema’s Alchemist: The Films of Péter Forgács*. Minneapolis, Londres: University of Minnesota Press, 2011, p. 96-118.



VARGA, Balázs. “Façades: The Private and the Public in Kádár’s Kiss by Péter Forgács”. In: SARKISOVA, O., APOR, P. (org.). *Past for the Eyes : East European Representations of Communism in Cinema and Museums after 1989*. Budapest : Central European University Press, 2008.  
Disponível em: <<http://books.openedition.org/ceup/668>>. Acesso em junho/2015.

### **Textos sobre a obra de Péter Forgács em português**

- BLANK, Thaís. “Do cinema ao arquivo: Traçando o percurso migratório dos filmes de família”, in *Doc On-Line*, n. 13, 2012, p. 5-20.
- LINS, Consuelo; BLANK, Thaís. “Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo”, in *Significação*, n. 37, 2012, p. 53-74.
- MELLO, Jamer G. “A apropriação de imagens de arquivo na obra de Harun Farocki e Péter Forgács”, in *Doc On-Line*, n. 13, 2012, p. 71-88.
- ODIN, Roger. “Como fazer da história algo perceptível: *A Família Bartos* e a série *Hungria Particular*”. In: REBELLO, P., SAMPAIO, R. (org.). *Péter Forgács: Arquitetura da Memória*. São Paulo: CCCB, 2012, p. 66-86.
- REBELLO, Patrícia, SAMPAIO, Rafael (org.). *Péter Forgács: Arquitetura da Memória*. São Paulo: CCCB, 2012.

### **Na internet:**

<http://www.forgacspeter.hu/english>