

QUE SAUDADES DO VAMPETA...¹

DOI: 10.33871/sensorium.2024.11.9587

Dora Longo Bahia²

Resumo: Este texto é uma adaptação de uma aula ministrada na disciplina *Entre Olympia e Bartleby*, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de São Paulo (PPGAV-USP), em 2023. A aula terminou com um trabalho realizado coletivamente, a partir de uma proposta para a refilmagem de *I miss Sonja Henie*, do diretor iugoslavo Karpo Godina, sob o título *Que saudades do Vampeta*. A filmagem foi realizada durante uma aula noturna, numa sala do Departamento de Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da USP, com figurinos e objetos trazidos pelos alunos, a partir de roteiros desenvolvidos por eles de acordo com regras estabelecidas por Godina. Com as mesmas imagens, o grupo realizou quatro montagens, que podem ser acessadas [aqui](#).

Palavras-chave: Arte, Sexo, Cinema, Black Wave, Revolução

QUE SAUDADES DO VAMPETA...

Abstract: This text is an adaptation of a class given in the course *Between Olympia and Bartleby* at the Postgraduate Program in Visual Arts at the University of São Paulo (PPGAV-USP) in 2023. The course ended with a proposal for students to create collectively a remake of *I miss Sonja Henie* by Yugoslav director Karpo Godina, with the title *Que saudades do Vampeta [I miss Vampeta]*. The filming was done during a night class, in a room in the Visual Arts Department at ECA-USP, with costumes and objects brought by the students, and based on scripts developed by them under the rules established by Godina. With the same images, the group created four montages, which can be accessed [here](#).

Keywords: Art, Sex, Cinema, Black Wave, Revolution

¹ Vampeta foi um jogador do Corinthians que quebrou protocolos ao posar nu para a *G Magazine*, em 1999, e ao comemorar a conquista do pentacampeonato mundial de futebol, em 2002, dando cambalhotas pela rampa do Palácio do Planalto após receber a medalha do então presidente Fernando Henrique. "Ainda bem que era o FHC. Se fosse o Lula, rolava comigo", afirmou o jogador em entrevista (BARREIROS, 2019).

² Artista e professora. Atualmente leciona no curso de Artes Visuais na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8856075225980274>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2817-7214>. E-mail: doralongobahia@usp.br.

QUE SAUDADES DO VAMPETA...

Resumen: Este texto es una adaptación de una clase impartida en el curso *Entre Olympia y Bartleby* del Programa de Postgrado en Artes Visuales de la Universidad de São Paulo (PPGAV-USP) en 2023. La clase terminó con un trabajo colectivo basado en una propuesta de remake de *I miss Sonja Henie*, del director yugoslavo Karpo Godina, bajo el título *Que saudades do Vampeta* [Cuánto echo de menos a Vampeta]. El rodaje tuvo lugar durante una clase nocturna en una sala del Departamento de Artes Visuales de la Facultad de Comunicación y Artes de la USP, con vestuario y objetos traídos por los alumnos, y a partir de guiones elaborados por ellos mismos bajo las normas establecidas por Godina. Con las mismas imágenes, el grupo realizó cuatro montajes a los que se puede acceder [aquí](#).

Palabras clave: Arte, Sexo, Cine, Black Wave, Revolución

1. Dziga

Em 1970, o cineasta francês Jean-Luc Godard escreveu o manifesto “Que fazer?” (GODARD, 2012), publicado na primeira edição da revista britânica *Afterimage*³. Godard apropriou-se do título do livro seminal de Lenin para postular o pensamento dialético que adotou ao longo de toda sua carreira.

A resposta de Godard à pergunta de Lenin foi: “É preciso fazer filmes politicamente”. Porém a realidade – assim como o capitalismo – não tem começo, meio ou fim – ao contrário do filme – e sua magnitude excede qualquer meio de representação. Qual é então o papel do artista quando a própria linguagem se estrutura em configurações dominantes que reforçam a desigualdade e o abuso de poder? Quais são as formas que podem dar conta da complexidade da realidade contemporânea quando as imagens perpetuam a violência, quando a história opera de forma não linear, quando o capital determina todas as relações sociais entre as pessoas?

Godard escreveu seu manifesto dois anos depois de formar com Jean-Pierre Gorin o grupo *Dziga Vertov*, que tinha o propósito de fazer filmes sem características autorais, definidos por preceitos brechtianos e ideologia marxista. O nome adotado pela dupla vem do pseudônimo do cineasta soviético Denis Arkadyevich Kaufman, que, junto com Sergei Eisenstein, foi um dos responsáveis pelo dispositivo que se tornou o emblema do cinema soviético da década de 1920: a montagem. Tanto Eisenstein quanto Vertov contribuíram significativamente para a teoria e prática do cinema, desenvolvendo conceitos e procedimentos que espelhavam as transformações tecnológicas e sociais experimentadas na virada do século XX. Justaposição, descontinuidade e fragmentação eram características presentes em praticamente todas as vanguardas da época, tanto na Rússia quanto na Europa.

Conhecido por filmes como *O encouraçado Potemkin* (1925) e *Outubro* (1927), Eisenstein aplicou procedimentos decorrentes de sua experiência como diretor teatral no *Proletkult* e desenvolveu uma “concepção de espetáculo afinada ao espírito da Revolução, tomando como referência as formas já vigentes no espetáculo de variedades, no show de cabaré, no music-hall e no cinema burlesco” (XAVIER, 1994). Baseado nessas encenações heterogêneas que incluíam também o circo e o boxe, o cineasta publicou, no jornal LEF [Frente Esquerdistas das Artes], o texto *Montagem de Atrações* (1923), que

³ Escrito em janeiro de 1970 a pedido de Simon Field e Peter Sainsbury para a revista *Afterimage*, editada por Peter Whitehead, o manifesto foi publicado na primeira edição da publicação, em abril de 1970.

apresentava um método que “descarregava choques de impacto imediato (sensorial e psicológico) na plateia num ‘teatro de *agit*-atrações’ ideológico” (ADRIANO, 1998). Em 1929, Eisenstein escreveu *Métodos de montagem*, ensaio em que discorria sobre os métodos da montagem cinematográfica, separando-os em cinco categorias formais.

1. A montagem métrica, cujo critério fundamental é a extensão absoluta das peças.
2. A montagem rítmica, em que o comprimento real não coincide com aquele matematicamente determinado pelo fragmento, segundo uma fórmula métrica. É o movimento dentro do quadro que impulsiona o movimento da montagem de um quadro a outro. Tais movimentos dentro do quadro podem ser dos objetos ou do olho do espectador percorrendo as linhas de algum objeto imóvel.
3. A montagem tonal, em que o movimento é percebido num sentido mais amplo. O conceito de movimento engloba todas as sensações do fragmento de montagem. Aqui a montagem baseia-se num som emocional do fragmento – de sua dominante. O tom geral do fragmento.
4. A montagem atonal, que é distinguível da montagem tonal pelo cálculo coletivo de todos os apelos dos fragmentos. Esta característica eleva a impressão de um colorido melodicamente emocional, uma percepção diretamente fisiológica. Isto também representa um nível relacional com os níveis anteriores.
5. A montagem intelectual, que não é aquela de sons genericamente atonais fisiológicos, mas de sons e atonalidades de um tipo intelectual, isto é, conflito-justaposição de sensações intelectuais associativas (EISENSTEIN, 2018).

No mesmo ano em que Eisenstein escreveu *Métodos de montagem*, Dziga Vertov – de quem Godard e Gorin emprestaram o nome – dirigiu *Um homem com uma câmera* (1929). Enquanto Eisenstein valorizava a montagem como uma ferramenta para provocar reações emocionais (e políticas) por meio da narrativa, Vertov pretendia, por meio da edição não linear e da sobreposição de imagens, capturar a essência dinâmica da experiência humana. A montagem era explorada pelo cineasta como uma maneira de registrar a vida real de forma “pura e dinâmica”. Ele dizia que o cinema por excelência estaria na “passagem”, no salto que, por meio da montagem, cobriria a distância – temporal, espacial, plástica, temática – entre duas imagens, gerando sentido (XAVIER, 1994).

Os intervalos – e nunca os movimentos – constituem o material da arte do movimento. São eles que conduzem a ação para o desdobramento cinético. A organização do movimento é a organização de seus elementos, isto é, dos intervalos na frase. Distingue-se, em cada frase, a ascensão, o ponto culminante e a queda do movimento. Uma obra é feita de frases, tanto quanto estas últimas são feitas de intervalos de movimentos (XAVIER, 1983).

Vertov entendia a montagem como uma relação entre a câmera e o processo de edição: “O *Kino-Glaz* [cinema-olho] (...) desafia a representação visual do mundo e propõe o seu próprio ‘eu vejo’ e o *kino*-editor organiza assim os momentos da estrutura da vida vistos pela primeira vez” (VERTOV, 1975, pp. 116-124). A edição tradicional era apenas um momento da montagem cinematográfica, que se tratava mais de uma atitude do diretor em cada etapa da produção do filme: “Todo filme *kino*-olho está em montagem desde o momento em que um tema é escolhido até o surgimento da cópia final, ou seja, está

em montagem durante todo o processo de fabricação cinematográfica” (VERTOV, 1975, p. 129).

Apesar das diferentes abordagens cinematográficas, o pensamento de Eisenstein e o de Vertov convergiam na reivindicação da experimentação material como uma maneira de reconstrução social e de criação de novas formas de percepção do mundo, decorrentes da Revolução de Outubro (XAVIER, 1994). Essas novas formas eram discutidas fervorosamente entre as diversas comunidades artísticas da Rússia pós-revolucionária, tentando resolver as contradições manifestas na relação conflituosa entre arte e política: o artista deve servir ao Estado – como queria Vladimir Tatlin – ou deve trabalhar para a sociedade – como acreditava Kazimir Malevich? A arte é subserviente à sociedade – como pregava o construtivismo – ou pode tratar de questões formais e estéticas puras – como orientava o suprematismo?

A diferença definitiva entre o contexto do Dziga Vertov da Rússia dos anos 1920 e o do *Dziga Vertov* da França dos anos 1960 é que, no primeiro caso, os debates eram decorrentes de uma revolução bem-sucedida. Consequentemente, os artistas tinham uma forma politicamente “correta” com a qual trabalhar – a do Materialismo Dialético Marxista –, adaptando-a a seu *medium* particular da maneira que achassem melhor. Isto, obviamente, não era o caso de Godard e Gorin, já que não tinha acontecido uma revolução na França nos anos 1960. O grupo *Dziga Vertov* foi então uma busca intensa por uma forma “correta” para “fazer filmes políticos politicamente”.

Em 1968, depois do grupo constituído, Godard ainda dirigiu sozinho – devido a um contrato previamente assinado – *Sympathy for the Devil*, seu “último filme burguês”⁴. Junto com *A chinesa* e *Weekend* – ambos produzidos em 1967 –, *Sympathy for the Devil* compôs um tipo de trilogia que evidenciaria as preocupações formais e conceituais enfrentadas pelo cineasta no período *Dziga Vertov* e que permeariam toda sua obra: a dialética entre som e imagem, roteiro e improvisação, documentação e ficção. Essas preocupações acabaram sendo aprofundadas radicalmente nos últimos filmes do diretor – *Filme Socialismo* (2010), *Adeus à linguagem* (2014) e *Imagem e palavra* (2018) –, refletindo seu engajamento contínuo com a relação conflituosa entre arte e política.

Em 1972, o grupo *Dziga Vertov* dirigiu *Tout va bien*, o único filme do duo de cineastas que passou em grandes circuitos. Nos festivais de Nova Iorque e São Francisco, a dupla apresentou, junto com o filme, um tipo de *postscriptum* chamado *Letter to Jane*. Nele, Godard e Gorin leem uma carta para a estrela do filme – a atriz e ativista Jane Fonda – em que analisam o significado de imagens do cinema, da mídia e da arte, questionando qual deveria ser o papel dos intelectuais e dos artistas durante a “revolução” (no caso do filme, a vietnamita).

2. Sonja

Do outro lado da “cortina de ferro”, durante o Festival de Cinema de Belgrado de 1971, o diretor iugoslavo Karpo Godina convidou oito cineastas para um projeto peculiar: Dušan Makavejev, Tinto Brass, Bogdan Tirnanić, Mladomir “Puriša” Đorđević, Paul Morrissey, Frederick Wiseman, Miloš Forman e Buck Henry. Descrita em duas páginas de regras e regulamentos, a proposta pode ser resumida assim: todos devem filmar na mesma sala; a câmera (a “câmera ruim”, como Buck Henry a descreve) não deve se mover; a lente não deve ser trocada e não pode haver panorâmicas, *zooms* ou *travellings* (ou seja, todos devem usar a mesma lente e manter um olhar fixo); o filme deve ter três minutos (um rolo de

⁴ Durante o período do *Dziga Vertov*, Godard renegou quase todos os seus filmes anteriores por serem “burgueses”.

filme para cada diretor); e, por último, em pelo menos um momento em cada segmento de três minutos, um ator tem que dizer: “*I miss Sonja Henie*”.

Godina escolheu um sótão próximo ao Teatro Beograd para locação do filme. Dessa maneira, os cineastas participantes poderiam pegar emprestados figurinos e adereços para seus esquetes. Originalmente os curtas seriam exibidos um após o outro, mas, no final, o diretor acabou decidindo intercalá-los na edição, mantendo integralmente apenas o segmento de Dušan Makavejev e o de Miloš Forman e Buck Henry, que fizeram o filme juntos. *I Miss Sonja Henie* termina com imagens em preto e branco de *Sun Valley Serenade* (1941), estrelado por Sonja Henie – patinadora artística norueguesa – como ela mesma⁵.

Considerado um trabalho “decadente de inspiração ocidental”, com valores antissocialistas, *I Miss Sonja Henie* foi banido em diversos países, e nem mesmo os oito cineastas assistiram ao filme até os anos 2000, quando ele começou a ser divulgado em festivais internacionais e museus. Miloš Forman, cineasta tcheco naturalizado americano em 1977 que participou do projeto, descreveu sua experiência:

Recebi um convite para o festival de cinema em Belgrado. A Iugoslávia era uma espécie de renegada, mas ainda assim – era um país comunista. Eu não estava muito interessado em ir para lá, mas meu amigo Dušan Makavejev disse: “Não, não se preocupe! Tudo ficará bem! Nós cuidaremos de tudo e nada acontecerá com você”. Naquela época, de tempos em tempos, a polícia secreta tcheca sequestrava emigrantes e os levava de volta para sua terra natal, onde eram levados ao tribunal – pessoas que estavam em Viena ou Budapeste. Por isso, eu estava com medo de ir para lá. Mas pensei, está tudo bem, eu estou indo a convite do festival de cinema. Eu pude passear e ver os filmes, até o dia em que por volta das duas da manhã alguém de repente começou a bater na minha porta – e lá estava Dušan dizendo: “Não me pergunte nada, arrume suas malas, mas deixe-as aqui. Nós vamos cuidar disso mais tarde. Às cinco horas você deve estar pronto na porta dos fundos do hotel. Eu venho te buscar”. Eu perguntei por que, e ele me disse para dar uma olhada pela janela. Três carros do tipo que a polícia secreta usava na época estavam estacionados lá. Era fácil deduzir que eles não tinham vindo para admirar a bela arquitetura. Então, saí do hotel às cinco da manhã pela porta dos fundos e um amigo de Dušan me deu carona até a estação ferroviária, não se atrevendo a me levar até o aeroporto. Ele foi junto comigo no trem até cruzarmos a fronteira” (FORMAN, 2009).

Na realidade, era Dušan Makavejev quem tinha mais motivos para temer as autoridades iugoslavas, já que ele era considerado o mais difícil dos cineastas da *Black Wave*, movimento cinematográfico da virada da década de 1960. Assim como em grande parte da Europa Oriental comunista, a indústria cinematográfica da Iugoslávia explodira em qualidade e alcance internacional. Com generosos investimentos estatais em filmes, os cineastas iugoslavos eram tanto política quanto formalmente radicais, produzindo filmes que não só capturaram um momento histórico único, como ainda, 60 anos depois, não perderam sua ousadia.

3. Josip

⁵ Sonja Henie (nascida em 8 de abril de 1912, Oslo - falecida em 12 de outubro de 1969) foi uma patinadora artística que se tornou estrela de cinema. Durante as décadas de 1920 e 1930, ela foi sete vezes campeã europeia de patinação artística, dez vezes campeã mundial e ganhou três medalhas nos Jogos Olímpicos.

À medida que a Iugoslávia comunista, liderada por Josip Broz Tito, saía vitoriosa da Segunda Guerra Mundial, a indústria cinematográfica começou a receber investimentos do Estado como parte do esforço de reconstrução do pós-guerra. Tito reconhecia, como já o fazia Lenin, as possibilidades do cinema como uma maneira para transmitir ideias e propagar ideologias.

Em 1948 a Iugoslávia rompeu relações com a União Soviética e uma construção ideológica socialista diferente da stalinista começou a ser desenvolvida. O cinema foi um de seus carros-chefe. Esse distanciamento intencional das diretrizes soviéticas ajudou a criar um cinema que absorveu os fragmentos e inovações do cinema mundial ao longo do pós-guerra e construiu uma versão peculiar e distintamente iugoslava. A produção cinematográfica no país foi federalizada de acordo com as linhas de cada república que o constituíam – Eslovênia, Croácia, Bósnia-Herzegovina, Sérvia, Montenegro e Macedônia, incluindo posteriormente as províncias autônomas de Kosovo e Vojvodina. Cada república tinha um centro de produção de filmes que acabou desenvolvendo uma maneira singular de fazer cinema – entre eles Yugoslav Film, Morava Film, Avala Film, Croatia Film, Kinema e Zeta Film.

Os filmes de guerra de grande orçamento que retratavam a luta dos partidários de Tito contra a ocupação nazista – os *partisans*⁶ – também foram fundamentais para a formação da Iugoslávia socialista. O mito fundador do Estado iugoslavo tinha sido estruturado sobre a vitória heroica contra os nazistas e os fascistas na Segunda Guerra, quando várias etnias (e religiões) – usando a alcunha de “eslavos do Sul” – passaram a viver juntas “sob um mesmo teto”.

Tito era um grande admirador de cinema. Entre 1949 e 1980, assistiu a 8.801 filmes (uma média de 285 por ano). De 15 de março de 1949 até literalmente o último dia de sua vida, Tito registrou todos os filmes que assistiu. Os cadernos correspondentes a cada ano continham não apenas os títulos e anos dos filmes, mas também informações sobre quando eles foram assistidos, quem os dirigiu e produziu, a data em que foram devolvidos à produtora ou à *Kinoteka* [cinemateca] e comentários pessoais de Tito. As sessões de cinema eram sagradas para o presidente, e até mesmo questões urgentes tinham que esperar o fim da projeção (CVJOVIC, 2014).

O líder iugoslavo gostava especialmente de filmes de guerra e teve participação ativa no desenvolvimento de diversos roteiros, especialmente aqueles em que aparecia como personagem, como, por exemplo, *A Quinta Ofensiva* (1973), de Stipe Delić, e *A Batalha de Neretva* (1969), de Veljko Bulajić. Esses filmes representavam tanto uma ocasião para a rememoração da formação da identidade nacional quanto um item simbólico “tipo exportação” para o mercado de cinema internacional. A construção da reputação do país aproveitou-se das narrativas épicas, comuns tanto no cinema clássico norte-americano quanto no russo, utilizando a contratação de atores internacionais – como Yul Brynner, Franco Nero, Sergei Bondarchuk e Orson Welles – para representar os heróis nacionais.

Entretanto, a filmografia iugoslava que tratava da guerra dos *partisans* não se restringia aos formatos “clássicos” do gênero. Ela incluía obras como *Deveti Krug [O nono círculo]*⁷, 1960], de France Štiglic, que contavam uma história mais melancólica e menos obviamente heroica. Disfarçado de história de amor, *O nono círculo* apresentava o genocídio de sérvios, judeus, ciganos e de outros grupos dissidentes,

⁶ Os *partisans*, ou Exército de Libertação Nacional (oficialmente o Exército de Libertação Nacional e Destacamentos Partidários da Iugoslávia), foram a resistência antifascista liderada pelos comunistas contra as potências do Eixo – principalmente a Alemanha nazista – na Iugoslávia ocupada durante a Segunda Guerra Mundial. Liderados por Josip Broz Tito, os *partisans* são considerados o movimento de resistência mais eficaz da Europa durante a guerra.

⁷ Algumas das traduções dos títulos dos filmes iugoslavos foram feitas pela autora a partir do título em inglês.

que havia sido liderado pela Ustaše, o movimento fascista do Estado Independente da Croácia – um Estado fantoche nazista.

Depois da separação entre Tito e Stalin, a cultura iugoslava passou por uma mudança radical: as rígidas exigências do realismo socialista foram substituídas por experiências formais diversas, vanguardistas e muitas vezes subversivas. Nasce a chamada *Crni val* ou *Black Wave* [Onda Negra], como ficou conhecida internacionalmente. O movimento foi denominado assim em 1969, por causa de um artigo do crítico Vladimir Jovičić, que dizia que a produção cinematográfica recente estava interessada demais no lado “negro” da experiência humana.

4. Vladimir

Alguns dos filmes dos jovens cineastas da *Black Wave* também abordavam os temas da colaboração com os fascistas, da criminalidade e do genocídio – como, por exemplo, *Crne ptice* [*Pássaros negros*, 1967], de Eduard Galić, e *Okupacija u 26 slika* [*Ocupação em 26 quadros*, 1978], de Lordan Zafranovi – sem se alinhar, contudo, à ideologia dominante. A maior diferença entre os integrantes do movimento e a geração anterior a eles era, segundo Dušan Makavejev, “ver o mundo como ele é, sem intervenção literária e ideológica”.

Os filmes de Makavejev apresentavam críticas ferrenhas à sociedade, misturando documentação e ficção, revolução e sexo, comunismo e capitalismo. Um dos momentos centrais de seu filme polêmico *W.R.: Misterije organizma* [*W.R.: Mistérios do organismo*, 1971] mostra a heroína do filme, Milena, gritando de uma varanda para seus compatriotas iugoslavos – numa imagem que remete tanto ao Sermão da Montanha quanto ao discurso de Lenin na Estação Finlândia, em 1917:

Camaradas! Entre o socialismo e o amor livre não pode haver conflito! O socialismo não deve excluir o prazer sexual humano de seu programa! A Revolução de Outubro foi arruinada quando rejeitou o amor livre!

O *W.R.* do título do filme refere-se às iniciais de Wilhelm Reich e/ou de *World Revolution*. Parte do filme é uma colagem de imagens documentais de Reich e de seu “acumulador de orgônio”⁸; de Jackie Curtis – travesti e estrela dos filmes de Andy Warhol – andando pelas ruas de Nova York com um namorado; de Nancy Godfrey fazendo moldes de gesso do pênis ereto de Jim Buckley – cofundador e editor da revista pornográfica *Screw* – etc. O filme é um emblema das questões tratadas pela *Black Wave*: narrativa desconexa, humor negro, crítica social e sexualidade explícita, coisas que teriam sido impossíveis num ambiente cultural dominado pelo realismo socialista importado dos soviéticos, mas não apenas nele. Mesmo nos contextos dos movimentos cinematográficos ocidentais contemporâneos à *Black Wave* – como a *Nouvelle Vague* ou o Cinema Novo –, a sexualidade como imagem ou discurso era evitada ou, quando era explorada, o era por meio de imagens chavão do corpo nu feminino e objetificado.

⁸ O orgônio é um conceito pertencente ao trabalho tardio de Wilhelm Reich, resultante de sua pesquisa sobre a psicofisiologia da libido e descrito como uma energia esotérica ou como uma hipotética força vital universal. O “acumulador de orgônio” era uma caixa do tamanho de uma cabine telefônica, de madeira por fora e forrada com metal, que poderia concentrar a energia vital de qualquer pessoa que se sentasse dentro dela. Projetado por Reich, em sua fase norte-americana, o “acumulador de orgônio” poderia não apenas melhorar a saúde geral como até mesmo controlar o clima.

As mudanças generalizadas que varriam a sociedade iugoslava na década de 1960 foram habilmente exploradas pelos diretores que contribuíram para a formação da *Black Wave*. Além de Makavejev, Želimir Žilnik, Aleksandar Petrović, Mika Antić, Žika Pavlović e Krso Papić, entre outros, procuravam equilibrar-se entre a inovação formal e discursiva e as determinações do partido, refletindo o equilíbrio difícil entre o Leste comunista e o Oeste liberal.

Durante a Guerra Fria, a Iugoslávia tinha adotado a política do não alinhamento, e era importante para o país que essa independência ficasse clara culturalmente. Por um lado, o foco em heróis inequívocos superando todos os obstáculos era um recurso valioso para fins de construção da nação e consolidação do arquétipo de um cidadão comunista ideal (mesmo que esse ideal fosse uma criação soviética e, portanto, culturalmente suspeito num país que havia se declarado inimigo de Stalin). Por outro lado, a maior exportação cultural norte-americana da época – e, portanto, emblema da sociedade capitalista libertária – era a revolução sexual.

Os “heróis” dos filmes da *Black Wave* respondem ao otimismo e ao triunfo dos heróis do Realismo Socialista com cinismo, autoconsciência e sexo. A ligação direta entre o sexual e o político era uma distinção explícita entre o cinema iugoslavo e tanto os filmes do bloco soviético, de um lado, quanto a produção cinematográfica ocidental, do outro. É um testemunho da posição da Iugoslávia de meados do século como uma espécie de dobradiça entre os blocos Oriental e Ocidental.

Milena, a heroína de *W.R.: Mistérios do organismo*, em sua luta pela revolução, é uma paródia subversiva do herói realista socialista. Ela acredita na sexualidade como uma força revolucionária e sua atitude reflete a ênfase na expressão sexual encontrada na *Black Wave* em geral. A tensão inerente à posição da Iugoslávia entre duas ordens mundiais é artilosamente espelhada por Makavejev na lealdade dividida de Milena. Essa lealdade é posta à prova, acarretando a rejeição de um amante proletário em favor de um artista – um “patinador artístico” – de Moscou. O novo amor de Milena chama-se, não por acaso, Vladimir Ilyich, e é uma figura conflituosa, atraído pelos ideais da heroína, mas desconfiado de seus métodos. Quando, no final, ela consegue evocar uma poderosa resposta erótica de seu amante, ele fica confuso e seus desejos reprimidos tornam-se violentos.

Em *W.R.: Mistérios do organismo* as personagens representam as forças políticas da época. A confusão, desorientação e crítica do poder tradicional são evocadas tanto pela tendência do filme em direção à estrutura não linear quanto por sua enxurrada sexual, já que o romance entre Milena e Vladimir ocupa apenas metade do tempo da história, sendo o restante um pastiche de entrevistas, imagens eróticas e filmagens documentais. Essa colagem de conteúdos e formas não é só encontrada em outros filmes de Makavejev – como *Sweet Movie* [*Um filme doce*, 1974] e *Nevinost bez zaštite* [*Inocência desprotegida*, 1967] –, mas também de outros cineastas da *Black Wave*, como Želimir Žilnik.

5. Milena

Rani radovi [*Trabalhos iniciais*], dirigido por Žilnik em 1969, provocou o clamor que deu à *Black Wave* seu nome. O governo começou a se preocupar com o sentimento contra o partido que aparecia nos filmes dos jovens cineastas, bem como com sua preferência por figuras anárquicas no lugar de heróis lutando por uma unidade nacional⁹. Em *Trabalhos iniciais*, os anti-heróis de Žilnik, uma mulher chamada

⁹ A certa altura de *W.R.: Mistérios do organismo*, por exemplo, Milena desafia Vladimir a cumprir seu dever para com o partido ou seu dever para com a espécie.

Iugoslava e seus três companheiros, vagam por uma paisagem abstrata e pobre, citando trechos de Marx e questionando a credibilidade do Estado. Logo no início, eles já avisam que “o Estado é um assunto sério demais para permitir qualquer zombaria de si mesmo”.

O uso de ortodoxias socialistas é tanto uma tentativa de voltar a uma visão original do socialismo (pré-URSS) quanto uma crítica à interrupção prematura do processo revolucionário. As personagens de *Trabalhos iniciais* cantarolam frases como “essas paredes são obra de nossas mãos” antes de defecar ao longo dessas mesmas paredes. As relações entre elas oscilam desconfortavelmente entre a brincadeira e a agressão sexual, as cenas são sombriamente cômicas e profundamente perturbadoras, e as repetidas passagens de Marx repreendem a todos os envolvidos.

Assim como *W.R.* e *Trabalhos iniciais*, *Tri* [Três, 1965], de Aleksandar Petrović, também coloca o público na posição de um *voyeur* impotente. Miloš Bojanić, o herói do filme, atravessa três tempos diferentes: primeiro como uma testemunha da morte inútil de um cidadão nas mãos de soldados *partisans* no início da guerra; depois como um soldado perseguido pelos alemães; e por último como um oficial no final da guerra decidindo o destino de uma mulher acusada de colaborar com a SS. Petrović vai contra a onda de filmes patrióticos que celebravam os *partisans*, oferecendo um *thriller* existencial em que a personificação do cidadão iugoslavo ideal luta contra a sede de matar, que é compartilhada tanto por nazistas quanto por *partisans*. Não existem demarcações formais entre os diferentes períodos que, de certa maneira, se sobrepõem. O cineasta desafia a criação de mitos tão comum na Iugoslávia da época (e não apenas lá), apresentando a morte como a protagonista indiscutível, como algoz, vítima e como a expressão da insensatez da guerra. “É preciso ser contra a guerra, mas realmente e totalmente, contra todos aqueles que fazem a guerra, incluindo aqueles que criam os motivos para a guerra” (PETROVIC, 2013).

Skupljači perja [Até encontrei ciganos felizes, 1967], também de Petrović (e, como *Três*, também indicado ao Oscar), opta por uma narrativa mais tradicional, que incorpora a crítica social em uma estrutura aparentemente simples. O filme oferece um vislumbre da vida de uma comunidade cigana situada em Vojvodina, no norte da Sérvia. Enquanto Makavejev e Žilnik constroem seus filmes em torno de anti-heróis jovens, elegantes e anárquicos, as personagens de Petrović parecem ter sido arrancadas de um buraco distante qualquer. Bora, o protagonista de *Até encontrei ciganos felizes*, é um vendedor de penas que se ocupa principalmente de cobiçar uma jovem chamada Tisa. Ele vive num vilarejo lamacento, mas mesmo assim insiste em vestir-se de branco. Tenta sobreviver sem se sujar, descarregando sua raiva em figuras que vão desde a Madre Superiora de um convento próximo até a TV que mostra a vida dos moradores de Belgrado, imagens assustadoramente reminiscentes dos personagens de *W.R.* e *Trabalhos iniciais*. Entretanto, a espécie de realidade camponesa apresentada em *Até encontrei ciganos felizes* não é aquela do realismo socialista, que discorre sobre o processo de construção de um Estado, e sim aquela resultante das dificuldades decorrentes das contradições patéticas das periferias dos centros urbanos.

A vida daqueles que se resignaram à marginalidade era um tema comum nos filmes da *Black Wave*, abrangendo tanto o surreal quanto o dolorosamente banal, tanto os dramas da elite cultural de Belgrado quanto os dos moradores das vilas esquecidas. Os jovens cineastas iugoslavos abordavam um amplo espectro de contextos filosóficos, sociais, sexuais e emocionais, em que o excesso era ridicularizado como impotente e o sistema era retratado como absurdo.

Apesar da crítica ferrenha ao Estado, a produção cinematográfica da época não era anticomunista no sentido estrito do termo. Sob a angústia do movimento, existia um sentimento de nostalgia por uma revolução que não aconteceu e que deveria, ou poderia, ter acontecido. A vitalidade e energia das

narrativas – e da própria matéria fílmica – explicitavam a crença num processo revolucionário que ainda poderia ser colocado de volta nos trilhos.

Entretanto, o sistema contra o qual os filmes da *Black Wave* estavam se posicionando produziu decepções e desastres, não só para as personagens, mas também para os próprios realizadores. Muitos dos filmes foram banidos (e não apenas na Iugoslávia) e alguns dos cineastas do movimento, incluindo Makavejev, foram levados a produzir seus filmes fora do país.

6. Jesus (de plástico)

A abundante produção cinematográfica nacional da geração anterior foi um dos pilares do surgimento da *Black Wave*, mas não o único. O crescimento dos cineclubes no país e a inauguração da Academia de Cinema e da *Kinoteka* contribuíram substancialmente para a formação estética do novo cinema iugoslavo.

Os jovens cineastas reuniam-se nos novos centros de cultura e participavam fervorosamente das discussões teóricas sobre liberdade de expressão, estimuladas pelo grupo envolvido com a publicação da revista *Praxis*¹⁰. Advindos principalmente dos departamentos de filosofia e sociologia da Universidade de Zagreb e do departamento de filosofia da Universidade de Belgrado, os editores da *Praxis* idealizaram-na para ser um sucessor do jornal político *Pogledi*, publicado em Zagreb por três anos na década de 1950, antes de ser dissolvido pela repressão estatal.

A *Praxis* era impressa em duas edições: uma nacional, em iugoslavo (servo-croata), e outra internacional, em vários idiomas. A edição iugoslava circulou de 1º de setembro de 1964 até 1974 e a edição internacional, de 1965 a 1973. O objetivo da revista era restaurar o potencial criativo do marxismo, inspirando-se nas obras de Antonio Gramsci, Karl Korsch, Georg Lukács, Ernst Bloch, Herbert Marcuse, Erich Fromm e Lucien Goldmann, e apresentando artigos de escritores do Leste europeu e do Ocidente. Os editores da *Praxis* muitas vezes colocavam-se contra as diretrizes do partido comunista, defendendo a liberdade de expressão e de imprensa. De acordo com Žarko Puhovski – um dos membros da *Praxis* –, os artigos da revista que versavam sobre questões “controversas”, como política e ideologia, eram muitas vezes disfarçados de escritos sobre tópicos mais “abstratos”, como “estética ou ontologia”. Além da *Praxis*, o período do surgimento da *Black Wave* foi marcado pelas manifestações estudantis de 1968, pela invasão da Tchecoslováquia pela URSS e pelo *Maspok*, em 1971 (SECOR, 1999).

A derrota da revisão marxista decorrente das manobras de Tito – que corria aflito de um lado para o outro, entre a URSS e o Ocidente, tentando evitar o destino de Alexander Dubček – acarretou o fechamento da *Praxis* e o desaparecimento da *Black Wave*. Dubček, líder da Tchecoslováquia entre janeiro de 1968 e abril de 1969, havia dirigido a tentativa de democratização socialista no país durante os 15 meses de seu governo. O “socialismo com face humana” de Dubček foi um processo ameno de liberalização política que pretendia ainda manter o poder nas mãos do Partido Comunista. Entretanto, o projeto foi abortado de forma sangrenta pelas tropas soviéticas enviadas pelo Pacto de Varsóvia, em agosto de 1968 (evento conhecido como Primavera de Praga). Dubček foi sequestrado pela polícia soviética e levado a Moscou, onde ficou detido. Em 1969, foi acusado de traição, destituído do cargo e

¹⁰ Branko Bošnjak, Danko Grlić, Milan Kangrga, Rudi Supek, Gajo Petrović, Predrag Vranicki, Danilo Pejović e Ivan Kuvačić.

expulso do Partido Comunista da Tchecoslováquia, regressando à vida política apenas no final da década de 1980.

O choque gradual, mas brutal, que levou ao fim da *Black Wave* foi determinado por precipitadores de “ocorrências negativas na sociedade iugoslava”. Um deles foi o filme *Plasticni Isus* [*Jesus de plástico*], dirigido por Lazar Stojanović, em 1971. O filme – que era o trabalho de formatura de um estudante da Academia de Cinema de Belgrado – acabou se tornando o clímax da provocação formal e política da *Black Wave* (VIMERCATI, 2006). *Jesus de plástico* narra de forma desconexa a vida de um cineasta anarquista (Tom Gotovac faz o papel de si mesmo, com um toque de humor brechtiano), cuja namorada fica cantando sem parar músicas *folk* norte-americanas – entre elas, *Plastic Jesus*¹¹. Lutando para sobreviver em Belgrado, Tom se divide entre a vida de artista e a vida “real”, até que, num determinado momento do filme, ele começa a gritar, correndo sem roupas pelas ruas movimentadas da cidade: “Eu sou inocente!”.

Imagens de arquivo de cenas de *partisans* e do próprio Tito são justapostas, numa (des)ordem inflamatória, às de Hitler e de soldados nazistas, de membros da Ustaše e de Chetniks¹². Tudo isso é misturado com cenas de um filme pornográfico em que o protagonista está trabalhando, e com vinhetas absurdas das atribuições de sua vida cotidiana. *Jesus de plástico* foi proibido imediatamente após sua realização e Stojanović foi o primeiro cineasta preso durante o governo de Tito. O filme foi exibido publicamente pela primeira vez apenas em 1991, no *Montreal World Film Festival*, onde ganhou o prêmio FIPRESCI.

7. Jean-Luc

Em 1975, líderes estudantis foram presos, professores da Academia de Teatro, Cinema, Rádio e Televisão e da Faculdade de Filosofia foram exonerados ou degradados, e os principais cineastas da *Black Wave* foram exilados. O movimento que conseguiu radicalizar o cinema “estatal” a partir de dentro, testando os limites de um regime relativamente tolerante, às suas próprias custas, foi sendo brechado até parar por completo. Embora no Ocidente a dissidência artística não só tenha sido tolerada, mas também cooptada pelo mercado de arte e veiculada como seu carro-chefe, na Iugoslávia realizadores como Stojanović, Želimir Žilnik e Dušan Makavejev precipitaram o sonho niilista dos anos 1960 numa “onda negra” de experimentação sem precedentes, colocando “seus filmes e carreiras na linha de frente e não (apenas) no tapete vermelho” (VIMERCATI, 2006).

¹¹ *Plastic Jesus* é uma canção folk norte-americana escrita por Ed Rush and George Cromarty em 1957, cuja letra diz: *I don't care if it rains or freezes / As long as I got my plastic Jesus / Sittin' on the dashboard of my car // Going 90, it ain't scary / Cause I got the Virgin Mary / Sittin' on the dashboard of my car // I'm in the back seat sinnin' / Jesus up there grinnin' / Sittin' on the dashboard of my car // Green, white, pink or yellow / I don't care cause he's my fellow / Sittin' on the dashboard of my car // I don't care if it rains or freezes / As long as I got my plastic Jesus / Sittin' on the dashboard of my car // Going 90, it ain't scary / Cause I got the Virgin Mary / Sittin' on the dashboard of my car // I'm in the back seat sinnin' / Jesus is up there grinnin' / Sittin' on the dashboard of my car // Green, white, pink or yellow / I don't care cause he's my fellow / Sittin' on the dashboard of my car.*

¹² Os Chetniks, formalmente o Destacamento Chetnik do Exército Iugoslavo, ou o Exército Iugoslavo na Pátria ou o Movimento Ravna Gora, foi um movimento nacionalista sérvio e monarquista que lutou na Iugoslávia ocupada pelo Eixo.

Sexo e política, norte e sul, leste e oeste, Nixon e Stalin, Hitler e Tito, guerra fria e aquecimento global, Milena e Vladimir, a *Nouvelle Vague* e a *Black Wave*. A conclusão disso tudo é que, como dizia Milena, a revolução foi arruinada quando rejeitou a liberdade sexual, ou, como dizia Jean-Luc, “*au contraire...*”¹³.

Bibliografia

ADRIANO, Carlos. “O pensador do cinema”. In: *Folha de S.Paulo*. 8/2/1998. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs08029816.htm>. Acesso em: 14/2/2022.

BARREIROS, Isabela. “O inusitado dia em que Vampeta assustou o então presidente FHC com cambalhotas”. In: *AH Aventuras na História*, 21/12/2019. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/o-dia-em-que-vampeta-deu-cambalhotas-na-frente-do-entao-presidente-fernando-henrique.phtml>. Acesso em: 14/2/2022.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução: Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Editora Zouk, 2012.

_____. *Ensaio sobre Brecht*. Tradução: Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017 (Coleção: Marxismo e literatura).

_____. *Origem do drama trágico alemão* (1925). Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BERGALA, Alain. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Paris: Cahiers du Cinéma - Editions de l'Etoile, 1985.

CVIJOVIĆ, Momo; ĐORGOVIĆ, Marija (Ed.). *The Grand Illusion: Tito and 24 million metres of celluloid*. Translation: Steve Agnew. Belgrade: Museum of Yugoslav History, 2014. Catalogue.

DECUIR JR., Greg. *Yugoslav Black Wave: Polemical Cinema from 1963-1972 in the Socialist Federal Republic of Yugoslavia*. Belgrade: Film Center Serbia, 2011.

DOLLAR, Steve. “Q&A: Director Milo Forman; An Online Exclusive Interview”. In: *Stopsmiling: Formerly Magazine / Currently Books*, 5/1/ 2009. Disponível em: https://www.stopsmilingonline.com/story_detail.php?id=1193. Acesso em: 11/8/2024.

EISENSTEIN, Serguei M. *Film Form: Essays in Film Theory*. Translation: Jay Leyda. New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1977.

_____. “Métodos de montagem” (1929). Tradução: Reinaldo Pedreira Cerqueira da Silva. In: *Marxist Internet Archive*, 9/6/2018. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/eisenstein/1929/12/montagem.htm>. Acesso em: 14/2/2022.

_____. *Notes pour une histoire générale du cinéma*. Edition: Naoum Kleiman, Antonio Somaini. Traduction du russe: Catherine Perrel. Notes: F. Albera, N. Kleiman, C. Perrel, A. Somaini. Paris: Association Française de Recherche sur l’Histoire du Cinéma, 2013.

FORMAN, Miloš. “I miss Sonja Henie” (1971). In: *Miloš Forman: Milos Forman’s Official Website*. Disponível em: <https://milosforman.com/en/movies/i-miss-sonja-henie>. Acesso em: 14/2/2022.

¹³ Godard queria que as palavras *au contraire*, que ele utilizava muito em entrevistas, fossem escritas em seu túmulo, um epitáfio que remete para uma dialética em aberto, sem síntese universal, apenas o movimento em si.

- GODARD, Jean-Luc. "What is to be done?" (1970). Translation from French: Mo Teitelbaum. In: *Diagonal Thoughts: Some Notes on Seeing and Being, Sound and Image, Media and Memory*. September 10, 2012. <https://www.diagonalthoughts.com/?p=1665>. Acesso em: 14/2/2022.
- JEAN-LUC GODARD. *Documents*: catálogo. Paris: Éditions Centre Pompidou, 2006. Catálogo: Voyage(s) en utopie, Jean Luc-Godard, 1946-2006.
- PETROVIĆ, Aleksandar. "Tri". In: *Aleksandar Petrović Official Web Page*. Association de Sauvegarde et d'Exploitation des Films et Œuvres d'Alexandre PETROVIC (ASEFOAP), 2013. Disponível em: <https://aleksandarpetrovic.org/kontakt/>. Acesso em 11/8/2024.
- RANCIÈRE, Jacques. *A fábula cinematográfica*. Tradução: Christian Pierre Kasper. Campinas, SP: Papirus, 2013.
- SECOR, Laura. "Testaments Betrayed". *Lingua Franca*. Disponível em: <http://linguafranca.mirror.theinfo.org/9909/testbet.html>. Acesso em: 14/2/2024.
- XAVIER, Ismail (org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- _____. "Eisenstein: a construção do pensamento por imagens". In: *Artepensamento: Ensaio filosóficos e políticos*, 1994. IMS. Disponível em: https://artepensamento.ims.com.br/item/eisenstein-a-construcao-do-pensamento-por-imagens/?_sft_category=paixoes. Acesso em: 14/2/2022.
- VERTOV, Dziga. "Articles, Journaux, Projets". Translation: Jacques Aumont. Paris: 10/18, 1972, p. 34. In: MAYNE, Judith. *Eisenstein, Vertov, and the Montage Principle*, Minnesota Review, Number 5, Fall 1975 (New Series). Durham: Duke University Press, pp. 116-124.
- VIMERCATI, Giovanni. "Filmed in 1971, arrested in 1972, convicted in 1973 and set free in 1990: *Plastic Jesus*". In: *Brooklyn Magazine*. April 12 2006. Disponível em: <https://www.bkmag.com/2016/04/12/plastic-jesus>. Acesso em: 14/2/2024.