

W

W

Z

Z



ŽELIMIR ŽILNIK E A BLACK WAVE

ŽELIMIR ŽILNIK

E A BLACK WAVE

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

REITOR

Marco Antonio Zago

VICE-REITOR

Vahan Agopyan

PRÓ-REITOR DE PESQUISA

José Eduardo Krieger

PRÓ-REITOR DE GRADUAÇÃO

Antonio Carlos Hernandes

PRÓ-REITORA DE PÓS-GRADUAÇÃO

Bernadete Dora Gombossy de Melo Franco

PRÓ-REITORA DE CULTURA E

EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA

Maria Arminda do Nascimento Arruda

PRÓ-REITOR DE PESQUISA

José Eduardo Krieger

PRÓ-REITORIA DE CULTURA E EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA

PRÓ-REITORA DE CULTURA

E EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA

Maria Arminda do Nascimento Arruda

PRÓ-REITOR ADJUNTO DE EXTENSÃO

Moacyr Ayres Novaes Filho

PRÓ-REITOR ADJUNTO DE CULTURA

João Marcos de Almeida Lopes

ASSESSOR TÉCNICO DE GABINETE

José Nicolau Gregorin Filho

Rubens Beçak

CINUSP PAULO EMÍLIO

DIRETORA

Patrícia Moran Fernandes

VICE-DIRETORA

Esther Império Hamburger

COORDENADOR DE PRODUÇÃO

Thiago de André

COORDENADOR DE PROGRAMAÇÃO

Marcos Kurtinaitis

ESTAGIÁRIOS DE PRODUÇÃO

Afonso Moretti

Ana Julia Travia

Breno Benedyct

Bruna Mass

Cauê Teles

Cédric Fanti

Henrique Figueiredo

Lorena Duarte

Mariani Ohno

ESTAGIÁRIA DE COMUNICAÇÃO

Juliana Domingos de Lima

PROGRAMAÇÃO VISUAL

Ana Marini

PROJEÇÃO

Fransueldes de Abreu

ASSISTENTE TÉCNICO DE DIREÇÃO

Maria José Ipólito

AUXILIAR ADMINISTRATIVA

Maria Aparecida Santos

ŽELIMIR ŽILNIK

E A BLACK WAVE

COLEÇÃO CINUSP

Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP

São Paulo – Maio de 2014

BLACK WAVE
COLEÇÃO CINUSP – VOLUME 5

COORDENAÇÃO GERAL

Esther Hamburger

Marcos Kurtinaitis

Patricia Moran

TRADUÇÃO

Jovica Djukic

DIAGRAMAÇÃO E CAPA

Ana Marini

ORGANIZAÇÃO

Alfredo Suppia

Henrique Figueiredo

PRODUÇÃO

Cédric Fanti

Thiago de André

Suppia, Alfredo e Figueiredo, Henrique (org.)

Želimir Žilnik e a Black Wave / Alfredo Suppia e Henrique Figueiredo

São Paulo: Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2014.

224 p.; 21 x 15,5 cm.

ISBN 978-85-62587-16-0

1. Cineastas 2. Žilnik, Želimir (1942-) I. Título

CDD 791.43092

CDU 791



Nossa época vem sendo considerada a Era da Informação. Esta publicação, sobre o movimento cinematográfico *Black Wave*, iniciado na Iugoslávia no final dos anos 1960 e início dos anos 70, e sobre o cineasta sérvio Želimir Žilnik, objetiva inserir no debate brasileiro a experiência de um cinema irrequieto e até hoje ausente de nossos circuitos de exibição. Os artigos reunidos neste livro *ŽELIMIR ŽILNIK E A BLACK WAVE* e a mostra de filmes de mesmo título expressam o investimento do CINUSP Paulo Emilio na pesquisa e promoção de expressões artísticas cuja relevância demanda sua inclusão na pauta contemporânea. Ao ampliar a circulação de grupos e temas, permite ao pesquisador acessar literatura raramente produzida ou traduzida no país. A partir de um panorama das realizações da *Black Wave*, seus contextos de produção e as relações entre os seus cineastas, emergem novas feições de problemas conhecidos, como o cinema independente e as estratégias discursivas e poéticas abraçadas no Leste Europeu. Contemporânea dos “cinemas novos” francês, japonês e brasileiro, a *Black Wave*, Cinema Novo Iugoslavo, deu origem a uma filmografia privilegiada sobre a politização da estética, como coloca Walter Benjamin, que é expressa por seus cineastas em falas e filmes comprometidos com os problemas de sua época e não com modelos de produção. Um cinema ensaístico, que já nos anos sessenta do século passado buscava experimentar fricções entre o documentário e a ficção, a televisão e o cinema. Os textos aqui reunidos, a cinematografia exibida e a presença de Želimir, para debates na USP e na Unicamp e para um curso no Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da USP, pretendem nos familiarizar com uma produção que ficará, em breve, menos remota.

Dušan Makavejev, Želimir Žilnik, Žika Pavlović, Saša Petrović, Mika Antić, Lordan Zafranović, Mića Popović, Marko Babać, Aleksandar Petrović e Joce Zivanović são realizadores representantes deste cinema inquieto, cuja estrutura de produção cinematográfica se confunde com a política econômica adotada por Josip Broz Tito. Ao romper com a União Soviética em 1948, a Iugoslávia adotou o socialismo de autogestão, ou autoadministração, em 1950, como situa Ewa Mazierska em artigo deste volume. Os cineastas iugoslavos,

organizados em grupos segundo interesses despertados por cada projeto de filme, e não em estúdios, conquistaram com a autogestão maior liberdade política do que os de países socialistas como a União Soviética e a China.

Contemporâneo de nossa época, aos setenta e dois anos de idade, Želimir Žilnik adota as novas tecnologias com o objetivo de “capturar o fluxo da vida a seu redor” e inventar novos usos para ferramentas de criação audiovisual, em vez de tentar competir com Hollywood, como declara em entrevista mencionada no artigo *Cinema Tarja Preta*, de Alfredo Suppia, um dos organizadores do livro e curador da mostra, pós-doutor pela ECA/USP e professor da UNICAMP.

Usando o cinema, a TV e a internet como instrumentos de aproximação com o outro, o curso ministrado por Želimir é uma declaração sobre a necessidade do olhar renovado para teorias e ideologias fundadoras dos Bálcãs e do pensamento de esquerda no Ocidente, como seu provocativo título propõe: *Hoje, Marx twittaria e Jesus usaria o YouTube*. Filmes, debates e curso nos oferecem a oportunidade singular de traçar, a partir da obra de Želimir, aproximações e diferenças entre nossa realidade social e cinematográfica e uma realização audiovisual que só agora tem sido descoberta pelo Ocidente, merecendo retrospectivas como aquela realizada pelo MoMA em 2013. A inauguração dessa ponte artística e cultural entre o lado de lá e o lado de cá do Atlântico representa uma oportunidade de encontro com um “outro” que nos é pouco familiar.

ESTHER HAMBURGER
PATRÍCIA MORAN



INTRODUÇÃO 10

ONDA NEGRA DO NOSSO CINEMA 25

Vladimir Jovičić

**ŽELIMIR ŽILNIK E O CINEMA
INDEPENDENTE DO LESTE EUROPEU** 55

Ewa Mazierska

**NOVO CINEMA IUGOSLAVO:
UM CINEMA HUMANISTA? NÃO MUITO** 81

Gal Kim

**ENTRE A NECESSIDADE E A ESPONTANEIDADE:
A POLÍTICA CULTURAL DE DUŠAN MAKAVEJEV** 107

Sezgin Boynik



**CAPITALISMO À MODA ANTIGA:
UMA ENTREVISTA COM ŽELIMIR ŽILNIK** 141
por Greg DeCuir Jr

**AQUELES QUE NÃO TERMINAM
SUAS REVOLUÇÕES CAVAM SUA PRÓPRIA COVA** 165
por Dubravka Sekuli, Gal Kim e Žiga Testen

FILMES DE ŽELIMIR ŽILNIK 198

FILMES COM A PARTICIPAÇÃO DE ŽELIMIR ŽILNIK 218

COLABORADORES 220

CRÉDITOS 222

CINEMA TARJA PRETA: UMA INTRODUÇÃO

“Não há filme negro, só realização negra”

Želimir Žilnik¹

Em *An Atlas of World Cinema* (2006, p. 21), Dudley Andrew argumenta que os estudos de cinema têm privilegiado uma estrutura de abordagem análoga à das “árvores genealógicas”, com uma “árvore” atribuída a cada país. Inspirado na obra de Franco Moretti (1999; 2000), Andrew observa que as elaboradas raízes e troncos dessas estruturas são raramente sobrepostas ou cruzadas (2006, p. 21). Por outro lado, explica o autor, um sistema verdadeiramente “mundial” demanda uma analogia diferente: não “árvores” estáticas e compartimentadas, mas “ondas” que se propagam através de culturas adjacentes. Nesse sentido, Andrew oferece o exemplo da Nouvelle Vague francesa, ondulação originalmente estimulada por “ventos” de Hollywood trazidos pela liberação e que, a partir de 1959, propagou-se pelo mundo afetando de formas diferentes e sob circunstâncias específicas os cinemas da Grã-Bretanha, Japão, Cuba, Brasil, Argentina, Hungria, Tchecoslováquia e Iugoslávia (Andrew, 2006, pgs. 21-22). É nesse espírito que se inscreve este breve texto, assim como toda a mostra *Želimir Žilnik e a Black Wave* realizada pelo CINUSP Paulo Emílio em maio de 2014.

Enquanto emergia e se consolidava o Cinema Novo no Brasil - sem dúvida alguma afetado por “ondulações” europeias e hollywoodianas -, como se comportava a superfície cinematográfica de paragens tão distantes da América do Sul quanto, por exemplo, a então Iugoslávia?

No início dos anos 1960 a produção cinematográfica iugoslava cresceu sensivelmente. A Onda Negra iugoslava, ou simplesmente Black Wave (no original, *Crni Talas*), denomina um movimento cinematográfico que eclodiu na Iugoslávia na segunda metade da década de 60, permanecendo ativo até

meados dos anos 1970. Os principais cineastas associados ao movimento são Dušan Makavejev, Želimir Žilnik, Žika Pavlović, Saša Petrović, Mika Antić, Lordan Zafranović, Mića Popović, Marko Babac, Aleksandar Petrović e Joce Zivanovic. Os diretores mais proeminentes da Black Wave foram sérvios, mas o movimento incluiu outras nacionalidades, como o croata Krsto Papić, diretor de *Algemas (Handcuffs/Lisice)*, (1969). Dentre os filmes mais representativos da Black Wave iugoslava em longa-metragem, podemos citar *Three* (1966) e *I Even Met Happy Gypsies (Feather Gatherers)*, (1967), ambos de Aleksandar “Saša” Petrović; *WR: Mysteries of the Organism* (1971), de Dušan Makavejev, e *Early Works* (1969), de Želimir Žilnik. Considerado um dos cabeças da Black Wave, Makavejev teve seu *WR* banido da Iugoslávia e foi forçado a deixar o país. No exílio, Makavejev dirigiu o polêmico *Sweet Movie* (1974), co-produção franco-alemã-canadense que também seria banida em diversos países.

O termo Black Wave surge pela primeira vez para designar (negativamente) uma parcela da produção cinematográfica iugoslava no artigo “A Onda Negra no Nosso Cinema” (“‘Crni Val’ u Nasem Filmu”, ou “‘Crni talas’ u nasem filmu”), de Vladimir Jovičić, jornalista alinhado ao Estado. Publicado no periódico *Borba* em 3 de agosto de 1969, o artigo de Jovičić etiquetava de forma sentenciosa uma verdadeira “tarja preta” sobre filmes contemporâneos realizados por uma geração de novos cineastas. Nesse texto, o crítico julgava detidamente os filmes *Não Mencionar a Causa da Morte (Uzrok Smrti ne Pominjati)*, (1968), de Joce Zivanovic, e *Chove em Meu Vilarejo (Bice Skoro Propast Sveta)*, (1968), de Aleksandar Petrović. Segundo Jovičić, tais obras “vestiam-se de preto” ao transmitir um pessimismo exacerbado em retratos de uma sociedade iugoslava degradada, degenerescente e melancólica. Seria o povo iugoslavo apenas isso, essa degenerescência negra tal como exposta nas telas? Jovičić critica o viés político e as opções estéticas dos “filmes negros”, para depois fazer um balanço da economia envolvendo produções dentro e fora da Black Wave.

1 “There is no black film, only black realization.” Želimir Žilnik, citado em Jončić, 2002,56.

Segundo o crítico, a despeito do “relativo” sucesso de crítica internacional dos filmes da Black Wave, filmes iugoslavos fora do movimento, produzidos em território nacional, seriam mais lucrativos e benéficos ao cinema do país. Em sua avaliação do “clássico” em oposição ao “moderno”, do “cinemão” em face do cinema politicamente engajado, o texto de Jovičić transpira uma polêmica nada estranha ao cinema brasileiro dos anos 1960 e 70, entre “ascensão e queda” do Cinema Novo. Aspectos controversos relativos a custos de produção, autoria e independência, alinhamento político, comprometimento realista, hermetismo e comunicação com o público. Jovičić critica a postura do diretor de *Kaja, Vou te Matar* (*Kaja, Ubit Cu Te!*, 1967), Vatroslav Mimica, que no festival de Pula de 1968 teria dito que não se interessava pelo que o público pensava sobre seu filme, e elogia a bilheteria estrangeira angariada por filmes fora da Onda Negra. Enfim, guardadas as devidas proporções e especificidades, a polêmica cinematográfica iugoslava no final dos anos 1960 apresentava elementos familiares à arena de discussão brasileira.



Jovičić escrevia em reação direta ao longa-metragem *Early Works* (*Rani Radovi*, 1969), de Želimir Žilnik, um filme exemplar das tendências da Black Wave iugoslava em sua forma antitradicional, abordagem polêmica, teor de crítica social, ideologia oposicionista e final fatalista. *Early Works* pode ser considerado o ápice do movimento Black Wave - ativo entre 1963 e 1972 - e

também sua produção mais arquetípica (De Cuir Jr., 2010, pgs. 1-2). O filme de Žilnik contém a maioria das desconfianças e questões emergentes no mundo socialista no final dos anos 1960, após a Primavera de Praga e os vários movimentos estudantis internacionais. *Early Works* também apresenta de forma modelar o que seria uma marca na estética do cinema de Žilnik ao longo de toda a sua carreira: a tendência a utilizar estilo e materiais não-ficcionais mesclados a situações ficcionais esparsamente construídas (DeCuir, 2010, p. 3). Foi a partir de *Early Works* e da publicação do artigo de Jovičić em *Borba* que o contra-ataque formal do regime iugoslavo contra a “insubordinação” dos cineastas da Black Wave teve início de fato. Os filmes do movimento passaram a ser atacados por sua abordagem pessimista da Iugoslávia, suas tendências “anti-comunistas”, “liberais”, “anarquistas” e “individualistas”.

Entre 1967 e 1968, a Black Wave iugoslava ascendia e intensificava a experimentação com a linguagem cinematográfica a serviço de uma postura política de crítica ao regime e às contradições da sociedade de seu tempo. Se *Early Works* pode ser tomado como o ponto mais alto do movimento, vale a pena ampliar o paralelo com o cinema brasileiro daquela época, para além da polêmica visível na crítica de Jovičić. No final dos anos 1960, o Cinema Novo também entrava numa segunda fase, mais alegórica e politicamente aguda, no que Fernão Ramos (1987, p. 358) definiu como a “segunda trindade” do movimento – os filmes *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, *O Desafio* (1965), de Paulo César Saraceni, e *O Bravo Guerreiro* (1968), de Gustavo Dahl. Trata-se de um período de acirramento da repressão. Ao mesmo tempo, 1969 marca também uma nova fase da política do estado brasileiro em relação ao cinema, com a criação da Embrafilme. A despeito de afastamentos e exílios mais ou menos voluntários, os anos 1970 serão momento de reaproximação dos cinemanovistas com o Estado, via Embrafilme, enquanto na Iugoslávia o divórcio entre Estado e cinema moderno talvez tenha sido mais abrupto, com vários expoentes da Black Wave abandonando o país.

O cenário da Black Wave iugoslava pode assim ser compreendido como a carreira dos cineastas integrantes do movimento àquela época. Nesse

sentido, trataremos a seguir de um diretor em especial, exatamente aquele presente em São Paulo em maio de 2014, atendendo ao convite da comissão organizadora da mostra *Željimir Žilnik e a Black Wave* no CINUSP.

Žilnik nasceu num campo de concentração em Niš, na Sérvia, em 1942. Seus pais foram enviados a esse campo pelo fato de serem antifascistas e membros do Partido Comunista da Iugoslávia. Ambos foram assassinados antes do término da 2ª Guerra Mundial. Órfão, Žilnik foi criado por parentes em Novi Sad, também na Sérvia. Concluiu o ensino médio em 1960 e passou a trabalhar como diretor de um grupo cultural local, o Fórum da Juventude, responsável também por uma publicação de mesmo nome. Entre 1961 e 1964, Žilnik organizou mostras e festivais de cinema e começou a escrever crítica cinematográfica. Nesse período, tornava-se membro do Cineclube de Novi Sad, onde começou a se aventurar em curtas experimentais. Essa primeira fase da carreira cinematográfica de Žilnik é marcada por uma postura antiartística, focada na realidade com o recurso a uma estética “áspera” e um tanto quanto brutalista. Ao ingressar na universidade, Žilnik opta pelo curso de Direito – o qual vem a concluir antes de iniciar seus estudos universitários em Filosofia. Em 1965, o cineasta começa a trabalhar como assistente na Avala Film de Belgrado e, em 1967, faz a assistência de direção de Dušan Makavejev no filme *Love Affair or the Case of the Missing Switchboard Operator (Ljubavni Slucaj ili Tragedija Sluzbenice P.T.T.)*. Ainda em 1967, Žilnik estréia como cineasta profissional com o curta documentário *Journal on Village Youth, Winter (Zurnal o Omladini na Selu, Zimi, 1967)*, no qual registra os divertimentos de jovens do interior durante o inverno em seu país. A música é uma constante nesses momentos de descontração e o filme resulta do interesse de Žilnik pela população rural do país, a contrapelo da ideia marxista segundo a qual as classes camponesas desapareceriam naturalmente com o avanço do comunismo. *Journal on Village Youth, Winter* recebeu o prêmio do Comitê Central da Liga Jovem Iugoslava e o prêmio *Zaromet* da revista *Ekran*.

Em 1968, Žilnik dirige o documentário curto *The Unemployed (Nezaposleni ljudi)*, sobre trabalhadores migrantes em busca de emprego na Iugoslávia e

fora do país. O filme ganhou a Medalha de Prata da cidade de Belgrado e o Grand Prix no Festival de Cinema de Oberhausen, na Alemanha. “O método cinematográfico de Žilnik começava a se revelar poderosamente nesses primeiros documentários. Como ele próprio falaria depois, o cinema é ‘uma ferramenta para conhecer as pessoas’” (DeCuir, 2010, p. 2).

Em *Little Pioneers (Pioniri Maleni, 1968)*, o olhar de Žilnik detém-se uma vez mais sobre jovens e crianças, relatos de descontração, sobrevivência e disputa. O universo infanto-juvenil é tratado sem concessões e uma aspereza inquietante resulta da montagem, síntese envolvendo imagens e depoimentos. Filmes como *Alemanha Ano Zero (1948)*, de Roberto Rossellini, *Os Incompreendidos (1959)*, de François Truffaut, *Rio 40 Graus (1955)*, de Nelson Pereira dos Santos, e até mesmo *Cidade de Deus (2002)*, de Fernando Meirelles e Kátia Lund, podem vir à mente do espectador que se depare com *Little Pioneers* - embora talvez, à exceção de *Alemanha Ano Zero*, nenhum desses seja mais acre que o filme de Žilnik no retrato de uma infância sitiada.

Em 1969, Žilnik lança o documentário observativo *June Turmoil (Lipanjaska Gilbanja)*, no qual registra manifestações estudantis em Belgrado, em 1968. Os anseios por liberdade de expressão e reformas do Estado presentes em *June Turmoil* serviram como inspiração para a estreia de Žilnik em longa-metragem com o aclamado *Early Works (1969)*. *Early Works* pode ser visto como um divisor de águas na carreira de Žilnik e no próprio movimento Black Wave. O filme causou furor na imprensa iugoslava e dividiu opiniões. Enquanto boa parte dos críticos celebrava *Early Works*, Žilnik teve de defender o filme em uma ação judicial. Enviado ao Festival de Berlim, *Early Works* ganhou o Urso de Ouro e quatro prêmios Pula no mesmo ano. A partir da reação do regime iugoslavo ao filme, da pressão de rivais dentro da classe cinematográfica, e de problemas com a censura enquanto filmava seu segundo longa, *Freedom or Cartoons* (rodado em 1972, mas jamais finalizado), Žilnik decide abandonar o país, mudando-se para a Alemanha. A decisão vem logo depois que o cineasta toma conhecimento, por meio de um amigo crítico de cinema, que o governo andava orientando formalmente a imprensa de que alguns diretores jamais

deveriam ser citados em matérias ou artigos – a menos que viessem a falecer. Žilnik viveu metade da década de 1970 na Alemanha, onde se aventurou no cinema independente realizando sete documentários e um longa de ficção.

Realizado ainda na Iugoslávia, *Filme Negro (Black Film / Crni Film)*, de 1971, talvez seja o curta mais emblemático do “método Žilnik” de fazer cinema. Neste documentário participativo, o cineasta resgata seis moradores de rua de Novi Sad, levando-os para passar a noite em seu próprio apartamento de 48 m² e dois quartos, onde também vivem sua mulher e sua filha pequena. Em paralelo, Žilnik entrevista pessoas na rua perguntando o que fazer com os sem-teto sob sua guarda. As respostas são evasivas, vagas ou utópicas. Os temas do déficit habitacional e da exclusão são abordados por meio de um “documentarismo de ação”. O humor negro e a ironia (característicos da Black Wave iugoslava, mas em particular do cinema de Žilnik) orientam a tônica de *Filme Negro*, no qual se evidencia o recurso do diretor a uma estratégia próxima da *reductio ad absurdum* – a “redução ao absurdo” ou prova por contradição, também conhecida como argumento apagógico, tipo de argumento lógico no qual se assume uma ou mais hipóteses que levam a uma consequência absurda ou ridícula, e então se conclui que a suposição original deveria estar errada. Nesse sentido, a confrontação que Žilnik faz da situação dos sem-teto com o depoimento/opinião de populares nas ruas de Novi Sad acena com a *reductio ad absurdum* para o tratamento de uma das contradições sociais da Iugoslávia.

Assim como *Filme Negro*, *Levante em Jazak (Uprising in Jazak / Ustanak u Jasku)*, 1972) e *Inventário (Inventory / Inventur – Metzstrasse 11)*, 1974) acentuam o interesse de Žilnik pela história microscópica e não-oficial. No primeiro, a memória da 2^a Guerra Mundial reescreve a história por meio dos depoimentos de uma comunidade. O relato sobre a invasão fascista, a resistência e finalmente a liberação, assim como a entrada no socialismo, são dramatizados quase que sob a forma de uma pantomima. No segundo, Žilnik organiza um “inventário” de pessoas e histórias: alemães, italianos, gregos, turcos, sérvios etc., migrantes ou imigrantes que trabalham pela

sobrevivência, todos moradores de um mesmo condomínio modesto na Alemanha. O documentário – ou seria um docudrama? – de pouco mais de oito minutos vale-se de um único enquadramento para registrar as apresentações dos moradores organizados em fila, os quais falam, um a um, de pé sobre um lance de escadas. Curioso notar como a ideia de investigar os personagens de um condomínio, como em *Edifício Master* (2002), de Eduardo Coutinho, é prenunciada de forma resumida neste curta de 1974 de Žilnik. Da mesma forma, o cinema de Žilnik investe numa certa indeterminação dramática entre a palavra encenada e o depoimento “autêntico”, como faria depois Coutinho, de forma radical, num filme como *Jogo de Cena* (2007). Similaridades como estas, remotas ou não, sugerem as múltiplas influências transnacionais que movimentos cinematográficos, os cineastas e seus filmes têm exercido uns sobre os outros, para além das fronteiras territoriais e geopolíticas – como na já citada metáfora das “ondas” proposta por Dudley Andrew (2005).



Terminada a Black Wave e após alguns anos fora de seu país, Žilnik retorna à Iugoslávia no final dos anos 1970. Embora tenha encontrado boa acolhida no meio audiovisual alemão, Žilnik continuava polêmico em trabalhos como o longa *Paradise, An Imperalist Tragicomedy* (*Paradies*, 1976), realizado na

Alemanha. Žilnik comenta que sua experiência na Alemanha ensinou-lhe sobre muitas coisas, especialmente sobre como organizar produções independentes, como obter financiamento e gerenciar recursos sem apoio do Estado, e como pesquisar para seus filmes (Žilnik citado em DeCuir, 2010, p. 10).

De volta à Iugoslávia, Žilnik encontra dificuldades para se reinserir no meio cinematográfico (por conta de seu passado relacionado à Black Wave) e decide trabalhar para a televisão – à época a mídia oficial do Estado. O cineasta realizou numerosos trabalhos enquanto trabalhava para a TV Novi Sad, TV Belgrado e TV Ljubljana, dentre eles uma série de telefilmes e docudramas que inclui *The Illness and Recovery of Buda Brakus* (1980), *Vera and Erzika* (1981), *Dragoljub and Bogdan: Electricity* (1982), *The First Trimester of Pavle Hromis* (1983), *Stanimir Descending* (1984), *Good Morning, Belgrade* (1985), *Hot Paychecks* (1987), *Brooklyn – Gusinje* (1988), *Oldtimer* (1989), *Black and White* (1990) e outros títulos. Esses trabalhos receberam vários prêmios em festivais de audiovisual, dentro e fora da Iugoslávia.

Perto do fim dos anos 1980, Žilnik realizava filmes no contexto de uma cooperativa para cinema e televisão. Seus trabalhos nesse período prenunciavam as crescentes tensões e mudanças sócio-políticas que viriam a se abater sobre o país, notadamente os títulos *The Second Generation (Druga Generacija)*, (1983), *Pretty Women Walking Through the City (Lijepa Zena Prolaze Kroz Grad)*, (1986) and *The Way Steel Was Tempered (Tako Se Kalio Celik)*, (1988). *The Way Steel Was Tempered* oferece uma visão irônica do confronto entre o proletariado (e também o lumpemproletariado) e a elite burguesa, com foco sobre as aventuras amorosas e profissionais do metalúrgico Misel (Relja Bašić). Guardadas as devidas proporções e características de entorno, um substrato crítico comum a filmes como *A Opinião Pública* (1967), de Arnaldo Jabor, ou ainda *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, parece subsistir neste filme de Žilnik, assim como em outros títulos de sua filmografia.

Nos anos 1990, com uma carreira independente consolidada, Žilnik realiza uma série de longas de ficção e documentários sobre os eventos que aconteciam

nos Bálcãs, dentre eles *Tito Among the Serbs for the Second Time* (*Tito po Drugi put Medju Srbima*, 1994), *Marble Ass* (*Dupe od Mramora*, 1995), *Throwing Off the Yolks of Bondage* (1996), *Wanderlust* (*Kud Plovi Ovaj Brod*, 1998) e outras obras. Os filmes de Žilnik no período ganharam prêmios importantes em festivais domésticos (Herceg Novi, Palić, Novi Sad e Sopot) e foram exibidos em numerosos festivais internacionais. O polêmico e celebrado *Marble Ass*, por exemplo, ganhou o Prêmio Teddy na Berlinale em 2005. Este filme independente de Žilnik investiga o homossexualismo em Belgrado, oferecendo uma realidade negada pelas classes reacionárias do país.

O colapso de todo um sistema de valores e os problemas enfrentados por refugiados e imigrantes na nova realidade da União Européia tornaram-se o foco do interesse de Žilnik em seus filmes mais recentes, tais como *Fortress Europe* (*Tvrđjava Evropa*, 2000; “Victor Award” para o Melhor Filme do Ano, Ljubljana), *Kenedi Goes Back Home* (*Kenedi se Vraca Kuci*, 2003; “Zlatna Mimoza Award” no Festival Herceg Novi), *Kenedi, Lost and Found* (*Gde je Bio Kenedi 2 Godine*, 2005), *Europe-Next-Door* (*Evropa Preko Plota*, 2005; Prêmio de Melhor Filme Regional no Festival de Belgrado 2006 e ZagrebDox 2007), *Soap in Danube Opera* (2006) e *Kenedi is Getting Married* (*Kenedi se Zeni*, 2007). Esses filmes foram exibidos em mais de 250 festivais internacionais.

Lenna Mann (2010) investiga a carreira de Želimir Žilnik basicamente em duas fases. A primeira fase vai de 1967 a 1973, na Iugoslávia, e se confunde com a Black Wave. A segunda fase, alemã, vai de 1973 a 1976. Com o retorno do cineasta à Iugoslávia, poderíamos sugerir uma terceira fase ainda, do final dos anos 1980 até o início dos anos 1990. Essa terceira fase, novamente iugoslava, compreende a entrada de Žilnik na indústria da televisão e os filmes que realizou em regime de cooperativa. Nos anos 1990 podemos observar a consolidação de Žilnik como autor independente, o que poderia configurar uma quarta fase na carreira do diretor. Finalmente, no contexto da extinta Iugoslávia, pós- Milošević, uma quinta fase na carreira de Žilnik, mais contemporânea, parece ter se delineado.

Sobre o estilo de Željimir Žilnik, é bastante clara a recorrência, ao longo de toda a sua carreira, de uma abordagem documentária de tópicos social e politicamente controversos. O improviso e a busca por autenticidade em produções que mesclam imagens documentárias a trechos encenados, com atores profissionais ou não, também aparecem como constantes. Žilnik atribui seu método documentário não só a intenções estéticas e políticas, mas também a contingências da própria realidade da produção cinematográfica iugoslava. O cineasta considera tal método um “atalho”:

Tomar este atalho significa tomar eventos reais como *ready-mades*, os quais eu incorporo ao filme, para então usar a linguagem da ficção nas partes em que antagonistas são necessários. Você não pode pedir a alguém envolvido num protesto nas ruas que exponha todas as fraquezas de sua posição e de seus problemas familiares, os quais são causados pela pobreza em que se encontram. Então uso a ficção para criar o conflito dramático. (DeCuir, 2010, p. 7)

Na esteira de um método cinematográfico peculiar que mescla documentário e ficção a “grossas pinceladas”, o cinema de Žilnik parece provocativo também na medida em que estimula uma reescrita da história. Seu estilo abusa do depoimento interpessoal e do diálogo, geralmente em *close-ups*. Por mais encenado que seja o depoimento, uma verdade difusa, interdita, transpira pelas tomadas. A realidade em sua dureza e aspereza, ainda que mediada por rostos e máscaras, é o interesse maior dessa câmera despojada. A verborragia das falas, a um só tempo longas e velozes, contribuem ainda mais para a concretude das situações, a impossibilidade de se “fatiar” uma realidade de forma simplificada. Faces e falas, em profusão, são a matéria-prima do cinema de Žilnik – assim como os rostos e as línguas naturais são as principais interfaces com as quais nos relacionamos com o mundo.

Dessa forma, o cinema de Žilnik captura o atropelo do homem comum pela história com H maiúsculo. Sua obra reescreve e reinscreve a História, desmonta-a e traduz para a esfera do vivido, do palpável e sensível pelo ser humano comum. Os filmes de Žilnik ilustram com propriedade essa micro-história dos anônimos e, por mais dura e chocante que seja essa realidade, o

relato nunca é sisudo. A ironia é uma constante em boa parte dos personagens, mas, sobretudo, na forma com que Žilnik organiza seu discurso – como se estivesse a sublinhar o absurdo. Por exemplo, o estilo irônico e agudo de Žilnik em suas abordagens de conflitos intra e inter-classes sociais repete-se em trabalhos mais recentes do diretor, como *Old School Capitalism (Stara Skola Kapitalizma, 2009)*, uma crítica poderosa à incomunicabilidade política e social na Sérvia contemporânea pós-comunista. Filme independente que mescla tomadas documentais com porções de ficção, *Old School Capitalism* perpetua o debate social e econômico por meio do retrato de estruturas falidas ou notadamente comprometidas.

Com uma extensa filmografia de mais de quarenta títulos em sua carreira ao longo de mais de quatro décadas, Žilnik lecionou na Universidade de Novi Sad, continua filmando e percorrendo o mundo em workshops e palestras. Perguntado por Greg DeCuir sobre quais lições e valores o cineasta tenta passar a seus alunos, Žilnik responde:

Meu esforço principal é encorajar os jovens a usar as novas tecnologias não com a pretensão de realizar apenas grandes filmes comerciais, mas com o objetivo de tentar capturar o fluxo da vida a seu redor. Imagens em movimento são hoje a principal fonte da história recente, fonte de nosso conhecimento sobre tempos passados e mais confiável que a palavra escrita. Eu tento relaxar meus alunos sobre toda aquela proclamação das escolas de cinema, de como eles deveriam competir com Hollywood. Isso é exatamente o mesmo que dizer a cada jovem menina que, se ela não se parece com Angelina Jolie, então não merece conseguir um namorado. (Žilnik citado em DeCuir, 2010, p. 14)

Seja por trás ou à frente das câmeras, o humor de Željimir Žilnik permanece como instrumento afiado em sua arguta observação do mundo.

A seguir neste volume, são oferecidos trabalhos mais detidos sobre o cinema da Black Wave iugoslava, alguns de seus principais personagens e o legado do movimento. Em “Novo Cinema Iugoslavo: Um Cinema Humanista? Não Exatamente”, Gal Kirn investiga a Black Wave iugoslava e o novo cinema do país sob as lentes da filosofia e das ciências sociais e políticas, desvendando

aspectos da relação cinema-política no país. Em “Entre a Necessidade e a Espontaneidade: A Política Cultural de Dušan Makavejev”, Sezgin Boynik analisa a filmografia do polêmico e influente diretor de *WR: Mistérios do Organismo* e *Sweet Movie*. Em “Želimir Žilnik e o Cinema Independente do Leste Europeu”, Ewa Mazierska incursiona mais detidamente na obra do cineasta nascido em Niš, com especial atenção a sua independência artística. Mais informações sobre Želimir Žilnik podem ser encontradas na entrevista com o diretor aqui reproduzida, realizada originalmente em dezembro de 2010, em Berlim, por Gal Kirn e Žiga Testen, a propósito da estreia de *Old School Capitalism*. E o artigo onde aparece pela primeira vez o termo Black Wave (*Crni Talas*), de Vladimir Jovičić, encontra-se também aqui publicado, pela primeira vez em português.

Boa mostra e boa leitura!

ALFREDO SUPPIA
ORGANIZADOR

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ANDREW, Dudley. An Atlas for World Cinema. In: Stephanie Dennison e Song Hwee Lim (eds.). *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film*. London: Wallflower, p. 19-29, 2006.
- DECUIR, Greg. *Old School Capitalism: An Interview With Želimir Žilnik*. *Cineaste*, Vol. XXXV No.4 2010, disponível em <http://www.cineaste.com/articles/emold-school-capitalismem-an-interview-with-Želimir-Žilnik-web-exclusive>. Acessado em 04/10/2013.
- JONČIĆ, Petar: *Filmski Jezik Želimira Žilnika*. Beograd. p. 5–78, 2002.
- JOVIČIĆ, Vladimir. 'Crni Talas' u Nasem Filmu, *Borba*, 03/08/1969.
- MANN, Lena Kilkka. The Provocative Želimir Žilnik: From Yugoslavia's Black Wave to Germany's RAF. *Südslavistik Online, Der Serbische Film*. Maio 2010, 35-57. Disponível em <http://www.suedslavistik-online.de/02/kilkkamann.pdf>. Acessado em 04/10/2013.
- MORETTI, Franco. (1999) *Atlas of the European Novel 1800-1900*. London: Verso. (2000) Conjectures on World Literature, *New Left Review*, 1, 54-68.
- RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Edart, 1987.



ONDA NEGRA DO NOSSO CINEMA

VLADIMIR JOVIĆIĆ

SERÁ POSSÍVEL COM “PERNAS CURTAS” - CHEGAR E FICAR?

Quando, algumas décadas depois, formos procurar a nossa imagem dos anos ‘70, seguramente não vamos vasculhar os amarelados anuários dos jornais diários, relatórios de estatística e materiais de conferências que ainda hoje raramente alguém lembra e lê. Essa camada de informações, guardada nos arquivos ou cérebros de computadores, na verdade será coberta pelo esquecimento porque não possui verdades sintéticas vivas e vitais.

E, como aqueles que nem na atualidade são testemunhas diretas da nossa realidade e acreditam somente em algo outro, na história e na imagem artística densa e sugestiva que essa mesma realidade produziu, assim nós, sozinhos, logo após as impressões cruas se tornarem desbotadas, vamos acreditar na palavra artística para a qual servimos um dia como protótipos.

Às ideias esteticamente personificadas e aos fatos da geração mais nova irão se aproximar com ainda mais confiança, porque as impressões e as opiniões sobre a época passada não vão se submeter ao controle da própria memória. Nisso nos convence o destino de muitos livros cujas mensagens significativas de vez em quando se encontram em contradição direta com a história e a crônica.

Tudo que sabemos da história da crônica sobre a aldeia sérvia patriarcal da segunda metade do século passado não é somente contrário, mas também pálido e desigual aos “fac-símiles” deste mundo que deixaram os narradores da aldeia (Milovan Glišić, Laza Lazarević, Janko Veselinović...). Intimamente ficamos com percepções e convicções, às quais chegamos passando pela leitura desse panorama bastante idealizado e rústico até quando os fatos diretos históricos nos desiludem da graça deste meio, e quando cientificamente sem dúvida concluímos que seus resultados por vezes foram essencialmente traídos pela imagem artística que neles foi baseada como um protótipo e que, de certa forma, refere-se a eles.

Por isso, desde já, seria bom perguntar: nós podemos nos reconhecer e poderíamos nos reconhecer nas imagens artísticas e nas personagens que, já há alguns anos, como leitores e observadores, até como críticos, verificamos como expressão da sua própria serenidade, nas quais de tudo que não é **preto*** ficou somente “a mulher branca”. Devemos ainda hoje procurar tempo e curiosidade para esse tipo de reconhecimento porque um dia até esse desinteresse, com o qual acompanhamos aquilo de que nos privamos, poderia ser entendido como um testemunho irrevogável de autenticidade da característica que escreve a parte periférica mas majoritária da nossa arte.

É necessário fazer isso apesar do deboche que pode ser provocado pela raiva humana, sem importância se pelo olhar certo ou errado.

Num espaço tão amplo realmente seria difícil, até impossível, aproximar-se de modo analítico ao fenômeno do **preto** e sua gênese social. A observação da massa nos leva a conclusões estéticas que em nosso cinema existiam em abundância. Qualificações deste tipo por um lado classificam muitas diferenças e, portanto, as equalizam em valores na sua totalidade.

* O conceito de **preto** aqui não foi trazido no significado de epíteto, mas sincrético. Que assim seu sentido decorra do próprio texto.

Uma vez que não é a intenção nem poder de uma visão resumida se envolver na análise de todas as especificidades e os pormenores das obras cinematográficas que a despertou, ela deve uma observação: entre os autores que se “tornaram negros” existem grandes diferenças nas ambições e também nos resultados. Se o pessimismo é sua marca comum, o grau de sua criatividade não o possui.

Suponha-se que ninguém deve concordar com a tese inicial de que as tonalidades escuras são a trama das artes mais populares – a literatura e o filme – porque isso não pode ser provado com escala numérica nem por identificação exata, pois as identificações exatas em arte não existem. Mas se as impressões, em todas as suas variedades, são fatos produtivos artísticos, e se as reações espontâneas do público escasso pelo menos são tão confiáveis que nelas pode ser baseada uma hipótese, então esse ponto de partida não pode ser desqualificado antecipadamente como arbitrariedade total. Entretanto, essa hipótese nessa ocasião será corroborada, mas apenas por algumas amostras.

Então, como é totalmente impossível abordar de modo analítico a produção cinematográfica recente para fins de análise, serão analisados dois dos filmes mais notados nos últimos tempos. São os filmes de Joce Živanović, *Não Mencione a Causa da Morte*, e *Chove no meu Vilarejo*, de Aleksandar Petrović. Exatamente esse seu “destaque” é a única razão de entrarem nessa seleção. É óbvio que esses segmentos não podem caracterizar a aparição intitulada em todas as suas formas e significados, mas também não vai apresentá-la erroneamente. Ainda mais porque as obras mencionadas são consideradas gloriosas em seus gêneros. Realmente não faz sentido falar sobre todos os seriados cinematográficos que são o reverso desta realidade. Simplesmente são filmes cujos autores no seu epígono carente de conjuntura detêm que o **p r e t o** faz jus à nossa cinematografia e que esse padrão deve ser cumprido se se almeja sair para o mundo.

A EXCLUSIVIDADE EM SI COLOCA-SE EM QUESTÃO

Todos nós somos testemunhas de que desde certo momento o nosso cinema mais recente, em sua maior parte, está velado num preto quase opaco. Sob o

aspecto temático é possuído por circunstâncias obscuras, violência, cenas obscenas, visões fantasmagóricas, pobreza social, cenas lascivas e triviais, vários tipos de feiuras sociais, até aparições mitológicas e religiosas que fedem a superstição e misticismo. Suas obsessões temáticas são quase de natureza patológica: sofrimentos apocalípticos, torturas de Tântalo, decepções, desespero, apatia, perversão...

Nessa base temático-motiva surgiu a ideologia de um tipo de estoicismo e de cultos derrotistas. Ao mesmo tempo todas as perspectivas são derrubadas, todas as luzes são passadas através de lentes escuras. De cinza até escuro, todas as tonalidades da cor marrom foram coletadas aqui e todas desse espectro, exclusivas...

De sociais a histórico-nacionais, todas as áreas temáticas são entrelaçadas com fios pretos de pessimismo, nos quais há, infelizmente, menos acusação e mais conciliação. A vida contemporânea é principalmente dada com gosto amargo, desgosto e inutilidade de todas as tentativas e aspirações, se não para bom e belo então para melhor e mais bonito. Até quando se foge ao passado (na lírica, por exemplo) os abrigos inspirativos na maioria das vezes são encontrados na bolorenta escuridão de mosteiros.

Apesar de tudo, essas constatações bem conhecidas não podem condenar *a priori* as obras às quais se referem como se fossem sem valor artístico. Os resíduos da vida, embora menos concentrados, encontramos também em obras de valor reconhecido. A questão é, então, se essa exclusividade é ilusória, se é essa escolha unilateral de petrechos da vida condicionada pela necessidade de abrigar aqueles ideais que podem irradiar somente de profunda latência.

Mas se em questão a individualidade do estilo, por que os nossos filmes na maioria das vezes são ovos pintados em preto? Que seja baseado nesse fato o direito de ser tomado como um exemplo...

SE NADA MAIS, ADOTAMOS A QUESTÃO

Elaborando a lista dos títulos da produção cinematográfica, deste e do ano passado, afetada por esse tema, não seria difícil ilustrar de fora a aparência do “eclipse” em boa parte do nosso cinema mais recente*. Ainda mais porque o filme é endereçado ao público de centenas de milhões e que é, pela sua natureza estética, acessível. Infelizmente, no nosso país esse não é o caso: os cinemas se encontram meio vazios durante as exhibições dos filmes nacionais. Então não vale apelar através dos títulos para as experiências e opiniões da maior parte do público. Além disso, até a mais minuciosa contagem levaria à parcialização e, o que é ainda pior, – iria ameaçar traduzir essa aparição nos exemplos citados. Finalmente, deste panorama de nomes não seria justo omitir aqueles que surgiram dois-três ou mais anos atrás como anúncios individuais daquilo que cada vez mais chamamos **o n d a n e g r a**.

A FITA PRETA DE CELULOIDE

O filme *Não Mencione a Causa da Morte*, de Joce Živanović, foi citado em crítica nacional principalmente por uma boa causa, e por isso a avaliação que segue aqui de antemão aceita seu caráter excepcional como subjetivismo.

Não Mencione a Causa da Morte não é pelo tema ligado à vida contemporânea, se a Segunda Guerra Mundial e a revolução reconhecemos somente como história e não como a viva intimidade humana.

Numa cidadezinha sérvia entraram ocupantes em uniformes alemães, conquanto pudesse – como parece – entrar também qualquer outro se quisesse. Começaram a erradicar tudo que é masculino, embora – julgando por aquilo que podia se ver no próprio filme – na Sérvia após Tessalônica nem houvesse mais homens. Se sobrasse ao menos um, afrontaria fugir da coluna que levavam para o cadafalso, pelo menos um iria xingar antes da execução, gritar, cuspir...

Não, todo esse tempo a “congregação” sérvia, chefiada pelas vozes do diácono, canta algumas orações, espera a voz de Deus, reza ao seu todo poderoso e

* Quem não acredita pode procurar o registro dos títulos desta série negra. Começaram a trazê-lo a nossas revistas ilustradas.

faz pose antes da morte. Aqui esse mundo sérvio é tão devoto e religioso que o preto do luto e a cera da vela são o único consolo das vidas perdidas. Para os sérvios, era salvar a alma da maneira que o Czar Lazar no poema seguinte sabia que não podia ser salvo. Sua maior preocupação é se vai haver suficientes lenços pretos e velas – para outro os germânicos vão se preocupar. O que são a vida e a morte para “Senhor, tem piedade” e “Aleluia”.

Quando o filho de Bojadisarev, no meio da ocupação, cai do sótão, no qual nos seus dezesseis anos foi escondido, e morre, o mais assustador é que no caldeirão estava faltando a tinta negra! E para seu pai isso é castigo sem igual!

O rebanho assustado dos homens de Deus não reconhece nem raiva nem vingança, conhece somente seu Deus e só nele confia. Talvez esse não seja o Deus da igreja, talvez ele também se escondesse na igreja à frente das miras dos fuzis fascistas, talvez ele seja apenas o ator principal de algum apócrifo pagão, eslavo... Só o diabo conhece esse Deus... Sobretudo, nele acreditam assustadamente os homens e as mulheres sérvias. Todo o resto que é humano (pelo menos tanto quanto descrença), para eles é estranho...

Quantos sérvios, que apenas na hora da morte e somente em palavras mencionavam o Deus imortal – se pudessem, por algum milagre, ver esse filme de Zivanovic – iriam virar em seus túmulos *n ã o b e n d i t o s*, de Misar a Kajmakcalan, e do mar Jônico a Sutjeska...

Até nós vivos, que sejamos covardes inexperientes e cristãos em potencial sem alguma outra religião, temos, pelo menos em razão deste passado, o direito à vergonha enquanto escutamos nesse filme o culto um pouco alto para o repouso da alma de um povo que é durante a vida mortalmente temente a Deus e arrependido. O homem não precisa desejar que seja um dos soldados de ocupação, que ele próprio atire no rebanho de estúpidos que no sofrimento encontram a mais elevada razão espiritual da vida, enquanto no ritual toda sua salvação, mas não pode escapar da vergonha do que foi deixado para ele escolher entre malfeitores sem alma e a dignidade, e os ascetas da honra

humana, os quais já faz tempo cruzaram as mãos para a morte e não morrem “ao bem de outros”, nem para a “salvação do seu nome”.

O misticismo da ortodoxia somente perturba as rajadas das metralhadoras inimigas, e essa é a única realidade que alcançaram os autores do filme *Não Mencione a Causa da Morte*. Mergulhando as cabeças embaixo das cinzas da igreja nas quais foi plantada a floresta das velas de finados, eles não foram capazes enxergar (ou não queriam) aquilo que no nosso passado acontecia nas outras, v e r d a d e i r a s florestas. Não respeitaram nem as mais resistentes verdades históricas deste povo, desde aquela que era narrada no poema popular até aquela que era cravada com unhas nesses fanecos das igrejas e das prisões.

Por isso um destes filmes seria recebido diferente também por aqueles povos que mostraram através da história ainda mais obediência e mais crença em Deus. Assim não iriam desprezar nem estreitar as liberdades artísticas, porque elas, até quando entram em colisão com os fatos da vida, não entram em colisão com as verdades da vida. E aqui, de modo exato, literalmente respeitando alguns fatos da vida, foi ocultada sua verdade.

Pode-se opor a essa avaliação que em nossa história recente se encontram os exemplos da condução em massa e pacífica do “povão” ao local da execução. Isso é verdade, mas não precisamos recusar essa premissa para que possamos ficar com a conclusão de que o filme *Não Mencione a Causa da Morte* - não cita a verdade. Porque sua pretensão final – como também de qualquer outra obra que vestiu a forma artística – não é de registrar um acontecimento cronologicamente estabelecido.

A tendência ao mais abrangente e mais estável significado é imanente a todas as obras com ambição e valor artístico, e de hipótese alguma é seu “quero” ou “não quero”. Ainda mais, é a propriedade de uma propositura que de certa forma se despediu de uma volumosa concretização para que colocasse a imagem global de forma mais determinada. Será que, ainda, durante a

projeção seria ouvido o clamor? Se é, para alguns, o amplo público ainda somente “massa” e “uma selva imensa”, para o qual não foi dado julgar, e se o júri de Pula, que no ano passado desqualificou esse filme da competição, foi politicamente muito sensível, então é preciso se perguntar quem é na verdade competente para o avaliar?

MUITO TEMPO ATRÁS OS PROFETAS DISSERAM QUE ESSE MUNDO “LOGO” DESMORONARÁ

No filme de Aleksandar Petrović, *Chove no meu Vilarejo*, o povoado de Vojvodina é um lamaçal onde cavam os porcos humanoides. Ele está enterrado até o pescoço no álcool, na sujeira e estreiteza, na lascívia e na maldade moral. Enquanto os camponeses estão se enforcando na lama e enquanto vivem como porcos com porco, sua “senhora professora” é, na verdade, linda e limpa, e, o que é mais importante, sabe muito, mas apenas sobre “aquelas coisas”. Frenéticos na pobreza e simplicidade, veementemente se exterminam sem piedade e remorso. O álcool lhes corrói, a volúpia rasga, a pobreza come, os porcos devoram... Numa palavra só, a forma esguia de selvageria.

Quase não existe sequência sem provocar o pensamento de que nesses monstros, além de não ter nada sagrado, também não há mais nenhum rude reflexo moral. Sua diabrura não promete que no inferno também um dia haverá um parque de diversões. Trazendo todos os valores à venda em promoção e ainda a qualquer preço é igual a degradação de tudo em nome de nada. Esse niilismo dá ao termo liberdade inventiva um conteúdo inaceitável.

Mas que todas essas visões triviais e incensações naturais não encorajem as mais baixas paixões humanas, que não ataquem a sua menor medida do gosto natural, ficará em dúvida aquilo que é – esteticamente falando – da segunda categoria em arte, mas que é sua inalienável responsabilidade; ficará em dúvida a simples, histórica verdade da sua localização. Essa verdade é tolerante aos inevitáveis e frutíferos “impactos laterais” das liberdades poéticas, mas às parcialidades de qualquer espécie, não.

Ao contrário de todos os panoramas estéticos e todas as teorias da arte – desde Aristóteles até Hegel, rejeitamos por um instante também o significado hedonístico e pedagógico da existência da arte, para que possamos de alguma maneira prevenir a cada vez mais procurada queixa de que é didaticamente antiquado conceder qualquer tipo de atributo funcional à arte. Rejeitamos aos marginais qualquer possível recado da obra artística, porque esse pedido, nos últimos tempos, é considerado de Zdan. Confessamos as artimanhas verbais para a beleza que é autossuficiente. Relembramos, por exemplo, que nem em *O Inspetor Geral* de Gógol existe alguma “personalidade positiva”, apesar dessa comédia ser considerada muito “positiva” - óbvio pelos risos que arranca da plateia.

Se reconciliamos, então, que no filme de Aleksandar Petrović *Chove no meu Vilarejo* não procuramos duas horas de diversão – com isso nem o autor iria concordar apesar de sérias possibilidades e ambições – seria difícil achá-la no ambiente das cantantes mas desdentadas bocas das primeiras vozes ciganas... Se não esperamos viver nem compreender a catarse de um coito surdo-mudo, o significado da morte e a necessidade do nascimento... o que nos pode sobrar?

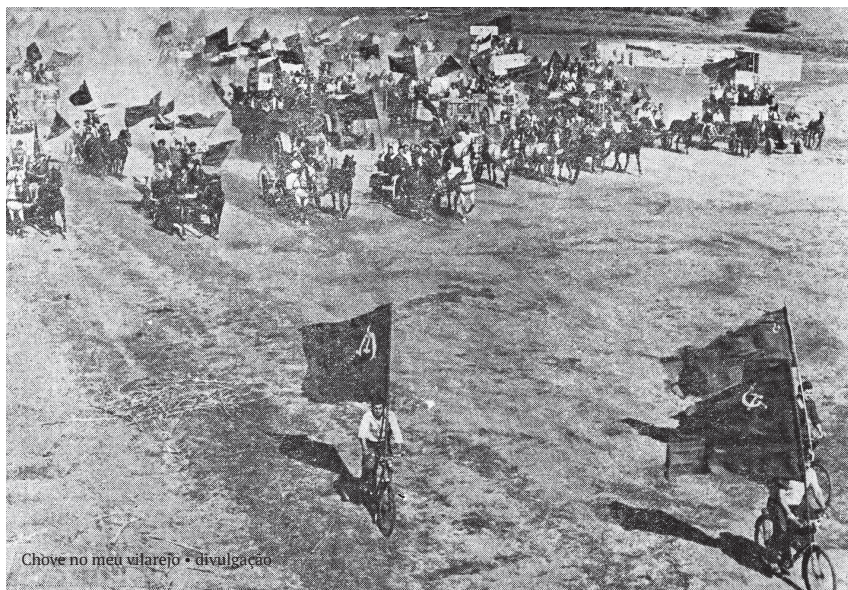
Apesar de todas as renúncias aos pedidos infelizmente não nos sobrarão sequer uma possibilidade de consolo da admiração superficial da artificialidade e maciez artística, porque o que a fita de celuloide gravou sobre o fim do mundo nas planícies de Panônia é muito áspero e apimentado para o gosto que foi criado na base da harmonia e medida certa.

Finalmente, nem com riso nem com lágrimas o espectador poderá dentro de si banhar alguma personagem que possa se esconder do primeiro olhar embaixo da lama densa dos campos de Vojvodina.

Todo o frescor de sua observação e a audácia criativa de sua câmera o autor usou para despertar o choque em vez da sensação. Por isso da sua obra não vem a poesia da esteticamente refinada podridão, mas o odor dos apetrechos prototípicos crus.

A LIBERDADE DA CRIATIVIDADE NÃO PRESSUPÕE TAMBÉM A LIVRE CRIATIVIDADE

Se pudéssemos revidar bem superficialmente nessa área, além dessas amostras, as obras que, evidentemente, em sua postura, modismo e surpresa procuram sua chance, chegaríamos a uma conclusão mais convincente que para a mais engajada espécie no modo conceitual-estético – filme – no plano nacional, cada vez mais expõe a tendência de violação da liberdade de criatividade artística. Cada vez mais claras e mais drásticas assim entendidas, as liberdades veem a colisão com os valores estéticos, éticos e sociais que são imanentes à criatividade verdadeira.



Entende-se que a liberdade criativa não somente não deve, mas também não pode antever o medo de não acertar e deslizar no resultado final, porque esse medo de certa forma iria condicionar a anticriatividade e a falta de sucesso. Os ímpetos e as quedas são possíveis, até legais, e eles – apesar de serem mais numerosos do que os triunfos até nos grandes autores – não possuem a força da característica até quando começam a apresentar a uma única tendência, até se tornarem um movimento inteiro que simula a procura e a descoberta criativa.

O quanto essa corrente no plano nacional tomou força mostra, enfim, o fato de que também os autores que provaram sua individualidade deixaram que ela os levasse.

DALTONISMO OU ÓCULOS ESCUROS

Surpreendentemente, a mais qualificada e mais competente parte do nosso público mal mostra que notou essa modéstia e a unidirecionalidade como um estreitamento e a canalização tendenciosa das liberdades da criatividade e, nesse sentido, como sua transgressão. Somente pouco tempo atrás, e ainda com muito pudor, com reserva dos não competentes e não qualificados, aparecem as vozes de espanto porque trocamos de roupa vestindo farrapos para tirar fotos.

A postura da revisora e a expositora crítica de Belgrado no mínimo revela o cerne destes fenômenos. Ainda mais, em todo esse negrume e desespero ela enxerga a afirmação da ousadia criativa e com frequência a serve apologicamente. Segundo seus padrões, a vida até esse momento era traída por obras artísticas nas quais havia os tons mais brilhantes, mas apenas agora recebeu sua imagem sem verniz.

No exemplar no. 949 de NIN, Dragoslav Adamovic escreve: *No Meu Vilarejo* é a obra que deve ser mais respeitada. Mais apreciada...Petrovic fez um excelente filme.” Um panegírico assim não evita do crítico concluir que nesse filme o lado principal da vida é: “desgraça, violência, pobreza, desespero, temor, horror...”, como é “o fim dos indivíduos, esses entusiastas e infelizes que tentam mudar esse mundo, inevitável num ou noutro modo. Não se sabe para quem é pior: ou para aquele que sua cruz colocou sobre si e se acomodou com tudo que lhe está carregado (o pai) ou para aquele que tentou escapar dessa desventura, sujeira e azar (o criador de porcos). Todos sabem disso muito bem e todos procuram a saída, sempre – nas trilhas secundárias – na igreja, no vinho, na música popular, torturando o outro, num louco e inútil protesto, no sexo. E assim, correndo atrás de consolo para si, o homem por obrigação chega ao choque com sua própria natureza e sua moral. Geralmente pisa em tudo e daí toda essa severidade e desconsolo nesse filme. Como também na vida.”

No mesmo momento, na última página da mesma revista e do mesmo exemplar, Sergije Lukac transmite sua conversa com o diretor artístico da Columbia Pictures, Bosley Crowther, o qual antes disso, no *The New York Times*, por quarenta anos, escreveu críticas de filmes: “Vocês iugoslavos... são tão vitais... sabem olhar as mulheres, riem de coração, são abertos, existe em vocês o amor genuíno da vida. Porque então seus filmes são tão amargos, tão escuros?... O que é verdade? Vocês, na maneira que lhes vivenciei, ou vocês na maneira como se exibem nos filmes?... Ou tudo isso no seu filme é uma moda de pessimismo do momento que com certo atraso chega a seus autores?”

O ator, que também ganhou fama mundial através de um destes filmes (*Bekim Fehmiu*), confessa: “Acho que exageramos com essa nossa lama, sujeira, poeira, primitivismo. Nós somos isso também, mas não somos somente isso. Será que somos? Tudo isso, congregado numa série de bons filmes gera um reflexo sobre nós totalmente diferente daquele real... Porque tanto pessimismo? Nunca vivemos melhor, mas tudo está preto à frente dos olhos.” (Politika, 23/03/1969).

Mas, apesar disso, a nossa crítica jornalística, e em parte de revistas, continua espalhando elogios e recomendações em abundância ao grande espetáculo da tristeza e do horror. O que os outros lembram de uma atração cigana de trazer uma menina sem pernas e braços para observá-la, deixa a crítica entusiasmada como uma grande conquista do reconhecimento e da apresentação de algo que por muito tempo foi escondido e proibido; a mostra no modo de palhaçada de uma nação e de uma sociedade, por amor a uma fama efêmera e de má qualidade, a seus olhos é apenas o grau mais elevado da sinceridade criativa e da coragem.

Embora no início de sua redação (Borba, 10/03/1969) conclua que a autenticidade da vida aglomerada não foi suficiente também para a autenticidade da arte, Mica Milosevic encontra a autenticidade do filme *Chove no meu Vilarejo* no seguinte: “A pobreza reina nele em todos os lados, a pobreza tanto material quanto espiritual. Como numa visão de pesadelo, à nossa frente passam

os estupros, assassinatos, linchamentos, bebedeiras sem fim e crueldades infinitas, facas desembainhadas e cruces elevadas, as mudanças sexuais e os desafios diabólicos. Uma coleção de temores que com certeza nem Madame Tussauds iria conquistar com facilidade. Mas todas essas brutalidades não são nenhuma invenção do próprio Petrovic, pelo contrário. Ele foi aqui apenas um adjunto. A realidade foi muito mais severa do que se vê em seu filme.”

“O destino deste filme”, escreve Milutin Colic sobre *Não Mencione a Causa da Morte* (Politika, 24/03/1969), “é análogo ao destino das suas personagens – leva a cruz da maldição inocente... Vejam esse drama; sua dor aperfeiçoa e raciocina.”

Com eles concordam também Bogdan Kalafatovic no Jornal Literário (01/03/1969) e Dragoslav Adamovic em NIN, no. 947. O primeiro constata: “Preto, cera, incenso, soar dos sinos, tudo isso experimentamos como atributos permanentes deste filme que desenha o segredo místico da morte e a tragédia e o orgulho da desgraça”, enquanto o segundo: “Apresentaram-nos esse filme (em Pula) como ‘sérvio-ortodoxo’, e isso, dizem, foi o motivo por que não recebeu o visto para Arena. Esse m o t i v o é melhor não mencionar: atrás disso se esconde ou uma grande ignorância ou – o desconhecimento da Sérvia.”

Em outras palavras, conhecer a Sérvia significa admitir a ela a ortodoxia como a principal escolha espiritual...

É impossível que os homens de bom gosto e sabedoria não enxerguem nesse gênero de obras cinematográficas a profunda deviação das históricas e imediatas verdades da vida: é impossível não enxergarem sua tendência unilateral, que é estranha para o próprio ser da arte. É impossível que não sintam a nota niilística e a opacidade derrotista do preto. É impossível que não saibam que no exterior as projeções destes filmes, até nos festivais, abandonam os amigos verdadeiros da Iugoslávia, as pessoas que a conhecem diferente.

Afinal, muitos dos nossos críticos ainda hoje, com ironia ou supremo perdão, escrevem sobre aquele período pós-guerra de nossa arte, quando tudo era simplificado no sentido afirmativo. Essas modéstias eram e são estranhas para as artes. Mas essas contemporâneas, para a maioria delas, agora de repente – por algum motivo – não são! Conquanto isso seja, na verdade, o mesmo berrante, apenas o sopro vem de lados diferentes.

Mas a crítica diária desde sempre foi a empregada da ideologia cotidiana, e por esse motivo não é preciso surpreender-se com essa sua postura. Na moda cultural de Belgrado reinam os cultos e os símbolos do passado monástico, a mística rústica e algum humanismo que tem origem nos tempos em que se narrava. Sob esse emblema ideológico são altamente cotados também os autores sem talento que somente em *p r e t o* e embaixo de *p r e t o* podem pescar a popularidade e a fama. Quanto ao aceno com *p r e t o* diante dos olhos dos críticos, é o asilo para criadores de terceira classe, tanto se tornou também a conduta de alguns da primeira classe.

Sem ter a coragem de enfrentar esse curso e adaptando os critérios às exigências deste momento, boa parte dos críticos o tolera e incentiva de modo tão pleno como se fosse se defendendo antecipadamente da enfermidade natural que é típica aos caprichos da moda.

Desta vez sua “santa” dívida da guarda das liberdades escritas da criatividade é esgotada pela proteção dos limites e dos paradoxos destas liberdades. Olvida-se que o significado de liberdades, principalmente as liberdades suplementares da criatividade artística, não se encontra na fidelidade dos livremente escolhidos pormenores da vida das custas das suas mais profundas e mais duradouras verdades. Essas liberdades discretas são apenas os créditos para a procura criativa pela verdade, e de forma alguma podem ser o direito atribuído às chocantes extravagâncias.

Uma vez que, sem importância do caráter dos motivos que os aciona, as consequências deste fenômeno estão socialmente presentes, não podem ser

considerados somente como consciências e responsabilidades individuais, ou como questão profissional e corporativa. Ainda mais porque o preto e o profundo pessimismo que se espalha, principalmente em nossa mais recente produção cinematográfica, toma a proporção de epidemia, onde se proclamam médicos charlatões todos os que tentam denunciá-la e impedi-la. Eles são poucos, não porque não enxergam para onde nos leva a onda negra, mas porque não conseguem gritar para tão longe quanto as pessoas que escrevem rubricas de cultura em algumas revistas e que se dirigem ao público com vozes de alta tiragem. Em primeiro lugar seria preciso chamar sua consciência p r o f i s s i o n a l. Além de tudo, profissional, porque tudo o que escrevemos, sob o ponto de vista social e político sobre as liberdades da criatividade, é suficientemente democrático para que seja sócio-politicamente remunerado através da luta pela objetividade e qualidade.

ONDE ESTÃO AS RAÍZES SÓCIO-POLÍTICAS?

Considerando que essas manifestações são sempre intimamente históricas, é óbvio que para um amplo esclarecimento necessitam de uma maior distância de tempo e uma abordagem mais complementar (socio-estético-política). Circunstância agravante também é que em nossa comunidade cultural a aproximação a esse trabalho ocorre com relutância. Esse oportunismo é provocado por amplos boatos apriorísticos de que é herético e fatal atribuir não apenas políticas, mas também sociais implicações a qualquer, aparente ou verdadeira, criação artística. Tais visões manifestamente encontram apoio também no hábito arraigado de serem acompanhadas com mais atenção as exposições políticas de pequena tiragem do que os livros e os filmes que de forma permanente e por meios apropriados influem no público.

Apesar de todos esses fatos, vale a pena ainda agora, e em uma obra como essa, ao menos adivinhar onde se escondem e com que se alimentam as raízes da imagem sombria sobre nós:

1. Não obstante esses resultados no plano material e espiritual, o nosso momento social é caracterizado também pelo forte sentimento de inquietação

e de insegurança, particularmente nos anos 1967 e 1968 – com alguma crise não somente da realização, mas também da perspectiva.

A situação mundial, sobrecarregada por incertezas e ameaças abertas, também contribui ao sentimento de desassossego e defeituosismo, mas essa circunstância geral deve ficar, por enquanto, de lado.

É por completo compreensível que esse momento atinja de forma mais grave as ilusões íntimas e utopias, em vez da própria realidade em seu movimento objetivo e histórico. Isso é já uma condição suficiente, não apenas para contradições, mas também para paradoxos nas relações entre a unidade e seu meio e ao seu tempo.

A desilusão à quimera de vez em quando cai tão duro quanto a decepção à realidade. De qualquer forma, perceber a utopia das próprias utopias não é nada fácil nem agradável – não provoca apenas psicoses e traumas mas também hesitações ideológicas. Em condições de dissolução da vida ou acordando dos ideais sem fundamentos ou sem paciência, cuja realização em determinados momentos do nosso passado recente foi colocada pela propaganda na poupança de curto prazo, nasce a necessidade à rejeição vingativa de tudo existente como substituição indecente ou como caminho inapropriado.

Também em condições de enjoativo e às vezes muito lento “aterramento” dos ideais, que quando estavam mais afastados pareciam mais perto do que quando se iniciou a sua realização, o desânimo e a nostalgia se tornam, num certo sentido, o humor compreensível. Como é também um tanto perceptível a transmutação dessa relação numa reação a tudo o que é no momento socialmente e naturalmente afirmativo. Com frequência, os ideais sociais projetados ao todo de modo subjetivo ou subjetivamente traduzidos encontram-se cada vez mais com a oportunidade inevitável de serem corrigidos ou de enfrentarem, de forma crítica, sua objetividade, única possível.

2. No plano nacional, passou o tempo do heroísmo guerreiro e proletário, e de heroico a trágico – é um passo só. Mas, como é impossível ficar sem heróis, são também bem vindos aqueles “fuliginosos”; os repertórios cinematográficos sufocaram os filmes de desgosto e horror, enquanto os jornais e as revistas asfixiam os relatos e as fotos onde, no seu contexto criminal e criminalístico, o sexo é a parte mais inocente. Deste lado, a permuta de valores é inteligível.



3. Nem tanto drástica quanto tendenciosamente as criadas diferenças sociais são um terreno fértil para as comparações decepcionantes, mas também para a substituição das ambições pelo consolo. Essa espécie de lenitivo é mais fácil encontrar nos heróis resgatados do fundo, amaldiçoados “de nascimento e de vida”, associais, obscurecidos, aleijados, humilhados. Além disso, é preciso ter em mente que com frequência os socialmente inferiores repararam de forma acrítica o slogan sobre a igualdade. Nele viram escrito seu direito à compensação, e agora, com razão, são os mais zelosos consumidores das obras artísticas que levam até o paroxismo a realização deste slogan. Apesar de ser irregular historicamente e simplificado

ao extremo, eles consideram de modo tão sincero como injusto, não apenas as diferenças sociais mas também todos os outros valores que pela lei do progresso se refletem diferentemente e que entendem de forma estática, como invariável sim-não.

Vivendo sua realidade fora das maiores necessidades e fora do seu significado processual, eles não conseguem entender as básicas tendências sociais não somente como o campo das suas próprias ambições, mas também como um simples consolo humano. Daqui, junto com a decepção, neles aparece também a paixão ao reverso fatalístico das coisas, ou àquilo que compromete essa realidade e nesse modo a leva, potencialmente, à questão sua necessidade e viabilidade.

Como uma manifestação dessa paixão na vida o indivíduo é exposto a riscos imediatos, ele se entrega de vez e sem medo, e aplaude as fotos que concordam com o seu humor, como algo geral e baseado na forma objetiva, que reforça sua ilusão de que “deve ser logo o fim do mundo”. Tal consumidor de deformações e caretas que lhe servem alguns “protetores de musas” não é incurável e categoricamente descontente com tudo o que existe. É suficiente que lhe incomode a própria derrota, a falha, a queda... para que em testemunho da generalidade do mal e da escuridão subconscientemente encontre uma satisfação. Portanto, a afinidade em potencial ao p r e t o não é difícil pré-qualificar à rejeição do positivo em tudo existente.

4. Não endurecidos pelas dificuldades nas quais no passado remoto a nossa mentalidade mostrava mais otimismo, os autores mais jovens “choram sua dor mundial” com histórico mas não psicológico atraso. Tanto mais e mais fácil que com essa fraqueza não colocam em questão os valores já conquistados. Por isso sua “choradeira” é, de certa forma, saudável. Com ela lavam as toxinas que se mantinham nos indivíduos após o cataclismo da guerra. As gerações anteriores com canções e bramidos ofuscavam as balouças e as decepções íntimas, mas mostrou-se que com isso foi apenas adiado aquilo que não pode secar antes de ser derramado.

Além disso, o respiradouro barrado e dificultado por longo tempo geralmente é mais barulhento do que oportuno.

A falta de sincronização temporal entre as razões para o pessimismo e sua manifestação provoca não somente cronológicas mas também analógicas ausências dos temas e do humor: as manifestações são vistas com o pessimismo que não é a causa do pessimismo, porém são contemporâneas ao momento da sua liberação. Supostamente esse instante precisa vestir preto para tudo o que não conseguiu, não teve coragem ou não pôde lamentar a si próprio. Em nenhuma hipótese isso deve significar que ele veste preto ao belo e prematuramente morto passado, embora em cada luto exista um pouco de nostalgia.

5. Na literatura contemporânea e no filme contemporâneo – portanto também no teatro e na televisão – de igual forma é notável a prudente prontidão à propaganda política. Alguns enxergam atração e até aceitação da sua “arte”, exatamente por tocar no “proibido”. Também Nusic sabia que o humor pode de igual forma, por algum tempo, ser alimentado por uma cutucada desgraçada em “lugares sagrados”. Os leitores e espectadores riem quando não apoiam os motivos e o caráter de tal tipo de “cócegas”, e essa é uma condição comercial, um tanto moral também, suficiente para a existência da cafonice politizada.

Será que é preciso procurar melhor e mais atual exemplo do que o filme “*Early Works*”, de Želimir Žilnik, sobre o qual polemizaram esses dias mais do que sobre as primeiras obras de Karl Marx?

Considerando que a nossa justiça é cada vez mais eficaz e que serve como agência de propaganda para revistas, livros e filmes, não somente porque tudo o que é proibido é doce, o “*Early Works*”, de Žilnik, levou para Berlim seus adequados, e pelo visto, únicos trunfos: a auréola da heresia e as cicatrizes de grande mártir das “liberdades” na criatividade socialista.

Hoje, a maioria dos nossos correspondentes de Berlim, como os que também tiveram a extraordinária “honra” de assistir em nosso país *Early Works*, de forma muito áspera relatam que esse filme difamou nossa sociedade em troca de um Urso prateado que lhe foi entregue em Berlim Ocidental. Aconteceu que foram culpados os que nos deram o prêmio, em vez daqueles que mereceram esse prêmio. Porque, enfim, os filmes são enviados para ganhar os prêmios. Fizemos tudo para que ele o trouxesse e agora realmente não é recomendável olhar os seus dentes. Isso agora significaria que teríamos de culpar o tribunal que emitiu a permissão ao filme, ou, que autorizou a importação de um “urso”. Mas esse mesmo tribunal seria culpado também se tivesse proibido o filme, sendo que, antes disso, o foi recomendado para exibição por um júri socio-politicamente respeitável e competente.

Não, nesse escândalo todo o tribunal é plenamente inocente, porque de acordo com todos os princípios da programação de nossa sociedade o tribunal nem teria de avaliar quem paquera quem e por que com liberdades quase criativas. Além disso, as proibições como método de comportamento das obras que pretendem significados artísticos não estão no espírito das liberdades que proclamávamos, não para que possamos fazer propaganda do nosso sistema político com elas, mas para que as respeitássemos. Que ainda permitamos que alguém premeditada e gratuitamente usufrua do anúncio político, vale agradecer ao incrível fato de que o nosso país pode ser representado por um filme que o público nacional não pôde assistir e que a crítica nacional não pôde avaliar.

AS COORDENADAS HISTÓRICAS E ESTÉTICAS

A partir do ponto de vista histórico e estético, a aparição e o domínio do pessimismo na maior parte da nossa arte contemporânea prevê também múltiplos causadores possíveis:

1. Existiram na história da nossa literatura períodos em que o p r e t o estava na moda, então vestia-se. Esse é o caso, por exemplo, da literatura sérvia contemporânea do fim do século passado e início deste. Por outro

lado, o pessimismo poético naquele momento aparece como reação à luta entusiasmada da poesia no movimento juvenil dos anos sessenta do século passado e aos seus eternos epígonos que mantiveram essa temperatura com “batata crua”. Por outro lado, surgiu como um clássico item importado que nessa época era valioso no refinamento social. Os gostos dos arrivistas sociais impressionavam, o galerno invólucro no preto. Ainda mais por ter sido importado – de Paris. Sabiam vesti-lo somente aqueles que não tinham por quem o vestir. Europeizados, os grandes caipiras consideravam que essa cor era questão de etiqueta.

Esse movimento possui características coincidentes com a “onda negra”, que já há dois – três anos cada vez mais forte bate o nosso épico, principalmente em nosso drama teatral e cinematográfico. (Das tonalidades escuras nem um pouco foi poupada a lírica, mas esta desde sempre foi socialmente menos interessante; talvez em razão da sua estreiteza natural e da expressamente subjetiva síntese do mundo que proclama).

Com o aparecimento do assim chamado “modernismo” em meados deste século não apenas no domínio da *f o r m a* - como se pode ouvir com frequência – é expresso e vivido o afastamento do zdanovismo, como também no domínio do conteúdo. O modernismo bateu no zdanovismo oportunamente e de forma integral. Se naquela época o exagero na corrida à liberdade da criatividade artística era uma necessidade esteticamente revolucionária, hoje é apenas o aceno epígono com os extremos. Mas o epigonismo é também uma recidiva legal.

Sob esse prisma, tornam-se compreensíveis muitos exageros da quase anti-zdan concepção das liberdades artísticas, principalmente na realização artística deste conceito. Ao mesmo tempo, vale a pena confessar que as ideias anarco-liberais e as vazias artimanhas verbal-estilísticas, no fundo são – anti-zdan. Mas no momento em que uma estética imagina que é também única, quando seus protagonistas – sem importância se por meios policiais ou outros – monopolizam o direito ao gosto e quando os critérios

fixos se tornam intocáveis e imutáveis, essa estética objetivamente se torna de Zdan, apesar do quanto em alta voz iria se afastar de zdanovismo como uma categoria histórica. Ela pode rejeitá-lo em sua determinação histórica, mas não em seu espírito. Ainda mais, ela em princípios o estabelece de novo, porém de outra maneira. O fato de que atrás de seus detentores não está o Estado (como antigamente) e de que eles próprios, por sua posição social e pela sua ampla orientação ideo-estética – não são zdanovistas, não pode a priori lhes defender do zdanovismo.

Daqui, quanto parece um paradoxo tanto também se mostra normal que muitos ferozes seguidores do anti-zdanovismo, levados pela nossa recente onda negra, zarparam a um tipo de zdanovismo. A postura do nosso anti-zdanos é **não ter nenhuma atitude afirmativa**, “diferente” do zdanovismo tradicional, cujo lema é: **a confirmação mais direta**. Então, duas extremidades do mesmo fenômeno. Ambas são destrutivas para a arte, porque são igualmente, de forma unilateral, tendenciosas. De ambas as maneiras idêntica e fraudulentamente simplifica a complexa verdade da vida. Assim, a fuga do zdanovismo nos levou a ele, apenas vestindo trajés diferentes.

2. Talvez nunca na história da nossa arte foi tão em massa e com tanta intensidade como agora mostrado aquilo que desde sempre foi particular ao seu provincialismo: trocar o certo pelo duvidoso para qualquer mercadoria que está sendo vendida no mundo lá fora... Nesse mercado, como já se sabe, são conjuntivos o crime, a escuridão, o associativismo... Cegamente se entregando aos gostos decadentes, que no sentido histórico podem ser saudáveis no lugar em que foram formados originalmente, compramos e apoiamos aquilo que é mais barato e o que é mais fácil de imitar.

Essa relação acrílica e inferior a tudo que vem de fora não é sempre tão espontânea e tão primitiva como parece à primeira vista. Existem nela também cálculos totalmente “racionais”. Isso é melhor enxergar pela “mercadoria” que é oferecida de cá para aquele mercado. Muito se presta atenção aos “tradutores conversíveis” que, de todos os inventos iugoslavos para exportação, o melhor

cotam “preto no preto”! Seus motivos são, óbvio, políticos. A nossa escuridão propagam como “pôr do sol no Leste” (The New York Times publica na ocasião sobre o filme *Chove no meu Vilarejo* que ele é a imagem da realidade iugoslava, estranhando um pouco as liberdades da sociedade titoísta). Assim obtida a fama de alguns de nossos artistas (para os quais nessa ocasião não atrapalha nem um pouco a mais justa concorrência no mercado), a crítica nacional a aceita, sem adequada crítica, como a confirmação do valor provado.

3. A criatividade artística projeta as ideias iniciais mais universal e convincentemente e os ideais pela negação dos seus companheiros de contrastes, do que pela direta fixação e representação linear dessas ideias e ideais. Isso afirma profundamente latente posição os assim chamados valores positivos nas obras dos maiores artistas, sem importância da época em que criaram e do caráter do protótipo de base em que criaram. O pensamento de Marx de que o desenvolvimento da arte não tem nenhuma relação com o desenvolvimento geral da sociedade, de modo indireto aponta que a posição dos ideais na obra artística não precisa ser idêntica à posição dos ideais na sociedade que serviu para essa obra como fundamento ideológico-temático.

Por isso é obrigação inseparável da obra artística tornar essa sua negação ou correção da vida do modo como ela é, suficientemente sugestiva, ou, de forma bastante convincente, diferenciar o objeto e a finalidade da exibição. Se essas duas associações permanecem indefinidas, a obra artística, precisamente – a obra com pretensão artística no significado mais amplo e mais duradouro do conteúdo documentarístico ou escrita veraneia, deve parecer antiestética e desumana. Porque apoiando cegamente a estrutura artística que apenas de modo consequente e com uma camada de ambiguidade com frequência possui aquilo que na vida é antiestético e desumano, uma obra assim nessa camada fica atolada, não é capaz de dar forma e assar essa argila.

Por esse motivo soam inocentes e anticientíficas as interpretações da nossa “onda negra” na arte cinematográfica como uma reflexão sincera da seriedade da vida. (Esse jogo conheceu também Aristóteles). A estética

clássica e também contemporânea concordam em um aspecto: a honestidade é demasiadamente sujeita às inclinações subjetivas de todas as espécies para que seja a priori considerada sinônimo de verdade artística. Afinal, o olho naturalista das câmeras escondidas da nossa produção cinematográfica recente não pode esconder sua exagerada tendência, porque se focar a vida, pela ordem, seria muito mais a dissolução tolerante da pobreza, do desespero, da banalidade, do lodo... Se não fosse assim, provavelmente já teria acontecido o fim do mundo...

A parcialidade ou a superficialidade da quase estética metamorfose dos fatos prototípicos sempre, com razão, se sobrepõe à necessidade da verificação da verdade da imagem e sua comparação mais ou menos linear com o modelo. Essa abordagem a uma obra “artística” não é o caminho equivocado dos desinformados, incompetentes ou maliciosos, mas é o sinal do desvio da própria obra “artística”. Por isso o sentimento de necessidade de controle da veracidade de algumas obras, o que o nosso público em geral mostra cada vez mais evidente (às vezes chega até o tribunal), é de caráter *e s t é t i c o* e não pode ser interpretado pelo seu primitivismo. Essa sua reação na verdade é um tipo de avaliação estética, porque inegavelmente fala sobre o descontentamento estético, que é, por força das circunstâncias, compensado, de outro lado, pela procura de valores e de sentidos, na esfera do plausível (em vez da veracidade) e da semelhança (em vez do teor).

Em outras palavras, amontoando a lama da vida sem ter a força de dar a ela uma forma nem o fogo para assá-la, o artista leva os espectadores e os leitores de sua obra à situação de culpá-lo não apenas para falsidade, mas também para imprecisão. Esteticamente insatisfeito, o público das imagens inconvincentes pede, com razão, ao menos a aprovação fotográfica. Isso não é consequência da sua incultividade mas do diletantismo do criador. A postura do público nesses casos é provocada pela falta de estética daquilo que se vende por estética. A literalidade do seu reconhecimento está no cerne de sua inocente e estética revolta. Seus sentidos não devem ser afiados pelo conhecimento dos segredos da arte para que resistam de forma espontânea

àquilo que é geralmente chamado **falsa generalidade** e para que fiquem dentro do literalmente dito.

A VIDA É UM CALEIDOSCÓPIO DE TODAS AS CORES TAMBÉM QUANDO SE OLHA DA ESCURIDÃO

Somando tudo, seja provocado pelas mais profundas razões socio-históricas ou por motivos políticos e moderno-artificiais, a visão do mundo através de densamente escuros óculos é de forma estética e sociológica igualmente inaceitável. Confessando, um tanto também pregando desesperança da vida, esse ponto de vista semeia dúvidas a certos valores: espalha o derrotismo.

Se chegasse aos significados realmente artísticos e às verdades, essa produção não iria parecer ostensiva no modo publicitário como parece, nem poderia enganar nos fatos da vida a vida de mentira. Por isso não teria de poupá-la da avaliação e da qualificação pelas quais, de vez em quando, podem e precisam escapar falhas e quedas dos esforços criativos.

Todo o problema encontra-se no fato de que sob a proteção das liberdades artísticas reconhecidas também estão o asilo daquelas obras que em princípio não são artísticas, embora sejam “vendidas” como tais. O princípio socialmente proclamado como democracia, de maneira demagógica determinam como seu patrocinador, embora em si, por dentro, não sejam democráticas, porque impõem seus recados unilaterais muito tendenciosamente.

Dali nascem as muitas incertezas sobre o método da atitude crítica em relação a elas.

Embora existam múltiplas fontes e efeitos dessa aparição, seu status social deve ser único – o abuso das liberdades, não sempre como consequência não intencional da ação criativa, mas também como seu prejuízo.

Quando os indivíduos podem se permitir a liberdade – que não pode se encaixar em nenhum conceito de liberdade social, nem ao conceito de

liberdade criativa – para que acima da negação de tudo existente e tudo que é sua potência do futuro afirmam somente a si próprio – então é bom completar sua ambição com a negação dessa única exceção que fizeram.

* * *

Encontrando-se nesse momento, as condições citadas – e com certeza não são as únicas-, pelo menos até certo ponto explicam a origem do fenômeno em discussão, mas nem esteticamente nem socialmente fortalecem sua raiz. A contemplação do mundo exclusivamente através de uma só lente, sempre acompanha a vocação que a liberdade da criatividade degenera a liberdade da verdade, não a atual, pragmática, mas aquela verdade antiga de que a vida é um caleidoscópio de todas as cores mesmo quando se olha – da escuridão.

PULA 1969 O EFEITO DA “ONDA NEGRA”

Nesta semana, mais precisamente no dia 26 de julho, começou a maior manifestação do cinema iugoslavo: o festival de Pula. Diferente dos outros festivais, todos os filmes produzidos no ano passado e nesse ano serão exibidos na competição oficial. Aos próprios produtores foi oferecido o direito de fazer a seleção para que não sejam exibidos, no horário noturno, mais de 15 produções, o quanto antigamente existia na competição oficial. Pula precisa divulgar quais são os valores estéticos dos 34 filmes produzidos. Mas os valores econômicos da produção cinematográfica são conhecidos. Eles são fracos. Na verdade, para a maioria dos filmes que serão exibidos em Pula já se sabe que são mal aceitos no mercado. Esse balanço não é sem relação com o estético.

O efeito evidentemente menor – No ano passado foi produzido um filme a menos do que em 1967, quando foram 35 (em 1960 foram produzidos 21). Em circulação são 25, 23 através das distribuidoras, enquanto dois filmes são explorados pelos produtores (*Os sonhos vazios* e *A montanha da raiva*). A renda bruta obtida é significadamente menor do que em 1967, é de 5.541.366

dinares (em 1967 foram de 8.083.802). A renda bruta de cada filme é de 221.655 novos dinares, com preço médio do ingresso, 2.20 dinares.



Esse é o resultado da redução surpreendente de espectadores. No ano passado, a cada filme nacional assistiram em média apenas 100.000 pessoas, enquanto em 1967 – 185.000. Esses dois dados revelam o motivo principal da bastante evidente crise da produção cinematográfica nacional, que é, obviamente, a reduzida política repertória dos produtores. Os filmes que, na verdade, não foram colocados em circulação (alguns destes, 9, serão exibidos em Pula) ou são extremamente maus ou são extremamente “negros”. São *Valentaços*, *Areia Sagrada*, *Homem Nu*, *Gravitações*, *Três Horas para o Amor*, *Quo vadis Zivorad*, *Entra se Quiser*, *As Chamas Sobre Jadran* e *A Vida por Acaso*. Estes, ou as distribuidoras não quiseram comprar por motivos econômicos, ou os próprios produtores não quiseram lançar ao público. Mas um dado absolutamente claro explica que a queda significativa do número de espectadores e o tipo de filme, ou seja, o repertório, estão sem dúvida ligados. O número das exibições (e um filme é excluído do repertório quando cessa o interesse por ele) dos filmes nacionais caiu desde o ano passado de 71.427 para 60.171. Se estivesse em questão a queda do interesse em geral, ou se a TV tivesse culpa (e ela exhibe na maioria filmes estrangeiros) haveria, sem dúvida, menos exibições dos filmes estrangeiros.

A dominação dos “negros” - A característica principal da mostra cinematográfica deste ano em Pula (isso pode ser dito porque a maioria dos filmes já foi apresentada e o conteúdo dos outros já é conhecido) é, em primeiro lugar, tratar-se de obras “negras”. E, ainda, não da maneira do neorealismo, que é baseado em realidade. Assim são também *Valentaços*, *Corvos*, *Early Works*, *Areia Sagrada* etc. Aqui em algum lugar está a essência do problema da estagnação do nosso cinema, da qual todas as consequências por enquanto ainda em certa medida são mascaradas pelo aumento do preço dos ingressos e pela inércia do nosso espectador cinematográfico, que após uma série de filmes nacionais magníficos começou a assisti-los, enquanto não começou a parar. A outra característica desta mostra da indústria cinematográfica nacional, que também nesse texto significa algo, é que existem mais debutantes do que nunca. Os dezessete autores cinematográficos mais jovens apresentam esse ano ao público cinematográfico o que sabem sobre o filme e a vida que colocaram na tela.

O déficit no exterior – Os filmes que são exibidos em Pula não são desinteressantes somente aos espectadores nacionais, como é citado como justificativa, junto com a alegação de “falta de cultura cinematográfica desta nação ignorante em cinema”. O exterior também os assiste cada vez menos, ou compra. No ano passado foram exportados apenas 12 filmes, um ano antes nas cinematografias no estrangeiro encontravam-se somente 18 obras da nossa cinematografia. Por outro lado, os filmes que não pertencem à “onda negra” para a nossa cinematografia trouxeram e trazem lucros muito maiores do exterior do que no plano nacional. No ano passado *O Sétimo Continente*, de Vukotic, foi vendido fora das fronteiras do nosso país por 637.072 dinares, enquanto no plano nacional com ele foram ganhos 252.662 dinares. *Bétula*, da produção cinematográfica deste ano, obteve rendimentos de exportação de 1.133 milhões de dinares, enquanto no mercado nacional cinematográfico somente 243.552; *Passos Através da Névoa* foi vendido no exterior por 3.281.125 de dinares, no nosso país por 158.703 etc. Isso significa, ao contrário de algumas opiniões, que nem aos espectadores estrangeiros interessam os experimentos, mesmo se fossem relacionados ao assédio

político de alguns criadores cinematográficos de âmbito nacional; isso interessa apenas aos júris dos festivais politicamente pintados. E do júri até o público, comprovam inúmeros exemplos nossos também, o passo é grande. Afinal, o único filme do ano retrasado da nossa produção cinematográfica que não foi comprado até hoje é o laureado de Pula do ano passado, *Kaja, Vou te Matar*. Nisso se impõem as palavras do autor deste filme na mostra de Pula do ano passado: “Não me interessa o que o público pensa sobre o meu filme”. Ele fez o filme, segundo esse depoimento, para sua satisfação. Mas não com o seu dinheiro. Conquanto ainda não tenham revelado os autores dos filmes que serão exibidos em Pula (em alguns casos passou um ano desde que pararam de rodar) os resultados são idênticos: são produzidos para o festival ou serão exibidos um ou dois dias num cinema, ou eventualmente a televisão virá a comprá-los por um preço de bagatela.

O cada vez mais evidente déficit da nossa indústria cinematográfica ilustra sem dúvida também o relacionamento entre o preço de custo dos filmes e os citados rendimentos brutos. Julgando por eles, o filme no plano nacional cada vez mais é menos rentável. O preço médio de custo, na verdade, foi no ano de 1967 de 1081 milhões de dinares (renda bruta de 8.083.802). No ano passado, o preço de custo foi de 1150 milhões de dinares, então maior do que em 1967, enquanto a renda bruta alcançada foi significativamente menor: 5.541.366 dinares. Tendo tudo isso em vista, parece que a “onda negra” levou a nossa cinematografia até o balanço negro.

Originalmente publicado como Vladimir Jovičić, “Crni Talas’ u Nasem Filmu”, Borba, agosto de 1969. Texto original em servo-croata encaminhado por Gal Kirn. Tradução de Jovica Djukic.



ŽELIMIR ŽILNIK E O CINEMA INDEPENDENTE DO LESTE EUROPEU

EWA MAZIERSKA

O CONCEITO DO CINEMA INDEPENDENTE NO OESTE E NO LESTE

A grande maioria da literatura dedicada ao cinema independente concentra-se na produção norte-americana. Quando eu estava procurando livros sobre cinema independente na biblioteca da minha universidade, de aproximadamente vinte cinco, identifiquei que aproximadamente vinte eram dedicados exclusivamente ao cinema americano. Para a maioria dos estudiosos e estudantes que usam esse termo, “independente” significa independente de Hollywood, tanto em termos de financiamento e distribuição, como em estilo e ideologia. Dessa maneira, a “independência” atravessa todos os aspectos da vida do filme: produção, distribuição e texto. Um filme independente norte-americano tem, de maneira geral, baixo orçamento, é visto em locais mais restritos em comparação aos *blockbusters* – em universidades, por exemplo –, se dirige a um público mais sofisticado, rompe com convenções de gênero, raramente usa estrelas, desvia de uma narrativa suavizada e exibe uma atitude crítica à ideologia dominante. Tal definição, contudo, traz muitos problemas quando assume o cinema “dependente” como sendo monolítico, enquanto, na realidade, ele é heterogêneo. Da mesma forma, poucos filmes independentes cumprem todos os “requisitos” de independência, deixando os críticos decidirem qual aspecto do filme privilegiar.

Apesar disso, na maioria das publicações, é dada prioridade à independência manifesta através do texto do filme. Por exemplo, Scott MacDonald dá ao seu livro de entrevistas com as figuras principais do cinema independente americano o título *A Critical Cinema*, e anuncia na introdução que “Uma das metas destes cineastas críticos tem sido a de colocar em crise nossa consciência e aceitação das formas comerciais e seus modos de representação altamente convencionalizados” (Macdonald, 1988, p. 1). Cineastas independentes geralmente fazem cinema sobre a realização de filmes independentes e “dependentes” e, em um sentido mais amplo, sobre o status da arte. Em outro momento MacDonald sublinha a ligação entre cinema independente e autoria individual. Cineastas independentes “geralmente aparecem pessoalmente com seus filmes, assim como poetas tradicionalmente viajam para ler seus trabalhos” (Macdonald, 1988, p. 6). É uma norma considerar os cineastas independentes como *auteurs*, como demonstrado pelo fato de que publicações sobre este assunto privilegiam os cineastas aos filmes, como citado anteriormente no livro de 3 volumes de Scott MacDonald ou em *American Independent Cinema: A Sight and Sound Reader*, que inclui seções como “Pioneiros”, “Afro-americanos”, “Queers” e “Miniaturistas e Minimalistas” (Hiller, 2001).

De modo diferente do Oeste europeu, a ideia de cinema independente era usada raramente no Leste, durante o período comunista. Isto acontecia porque, sob o sistema comunista, o Estado monopolizou a produção e a distribuição de filmes; por isso as possibilidades de fazer e mostrar filmes fora do quadro institucional prescrito eram limitadas. Entretanto isso aconteceu algumas vezes, ou, pelo menos, houve casos em que os filmes foram declarados como independentes. Um exemplo foi *Identification Marks: None* (Rysopis, 1964), um longa-metragem do diretor polonês Jerzy Skolimowski, feito quando ele era estudante na Lodz Film School, usando pedaços de película entregues a ele para realizar exercícios de curta duração, chamados de *student études*. O autor, naturalmente, usou fundos do Estado e *Identification Marks: None* acabou sendo distribuído como um filme “normal”. Porém, foi feito fora dos canais normais de produção, adquirindo assim seu status de “independente”. Da mesma forma, a grande difusão do movimento cineclubista, prosperando

especialmente nas universidades, foi considerada como um meio de saciar o apetite do público por cinema independente, o que significava filmes assistidos e debatidos sem interferência política. Alguns filmes exibidos nesses ambientes eram filmes caseiros de 8mm, frequentemente com mensagens políticas.

Em contraste com “cinema independente”, o termo “cinema dissidente” era usado com frequência no contexto do Leste Europeu. Referia-se aos filmes que eram produzidos dentro do quadro institucional socialista, mas acabou por vezes implicado como crítica da ideologia dominante. Também incluiu o trabalho dos cineastas que decidiram emigrar, por serem incapazes de fazer o tipo de filmes que queriam, ou então porque seus filmes permaneciam engavetados. No contexto polonês, Jerzy Skolimowski é novamente um bom exemplo, pois, não cedendo às exigências de cortar um episódio controverso do seu filme *Hands Up! (Ręce do Góry, 1966-1985)*, ele decidiu não mais fazer filmes na Polônia e embarcou em uma carreira no exterior (Mazierska, 2010, p. 21). Para alguns críticos, usar qualquer mensagem subversiva em um filme, mesmo que sublime, era suficiente para considerá-lo dissidente. Alinhado a esse pensamento, Andrzej Wajda, na Polônia, e Dušan Makavejev, na Iugoslávia, eram cineastas dissidentes. Porém, outros argumentaram que o fato de que um cineasta em particular conseguisse fazer e exibir filmes em seu país prova que ele/ela não era dissidente. Apenas aqueles cineastas que tiveram seus trabalhos arquivados e/ou que foram forçados a emigrar se enquadram nesta descrição. Sendo assim, observamos que o cinema dissidente no leste, da mesma forma que o cinema independente no oeste, é variável e relativo a um contexto. O que é qualificado como dissidente em um país e período não deve ser visto como dissidente em outro país no mesmo momento. Isto porque, com a passagem do tempo, os tipos de censura mudaram, bem como as oportunidades de trabalho no exterior. Em quase toda parte da Europa Oriental, o que era absolutamente proibido nos anos 1950 era amplamente aceito nos anos 1980.

A importância da dissidência no contexto socialista pode ser em grande parte explicada pela significância da cultura sob o socialismo. Como observa Gal Kirn, devido à inacessibilidade dos *loci* oficiais de poder (aparatos políticos,

notadamente os partidos) para pessoas comuns, muitas lutas políticas e econômicas foram traduzidas e deslocadas para a esfera cultural (Kirn, 2009). Essa “culturalização” do antagonismo, em última instância, produziu novo(s) espaço(s) público(s): espaço da movimentação do filme junto a seus públicos maciços, sendo exemplo os filmes de Andrzej Wajda na Polônia, como *Cinzas e Diamantes* (*Popiół i Diament*, 1958), e na Iugoslávia alguns filmes da Black Wave.

O cinema dissidente teve uma inflexão um pouco diferente em cada país socialista, dependendo do nível de censura, das oportunidades dos artistas de viajarem ao exterior e do prestígio internacional à mão do cineasta. Era amplamente sabido, embora não oficialmente, que quase todo país socialista tinha um dissidente “oficial”, ou mesmo vários artistas que se enquadravam nesta descrição. Este oxímoro refere-se ao fenômeno do Estado permitir, e até mesmo promover, algum trabalho subversivo como meio de extravasar a raiva de sua população e mostrar ao mundo que ele permitia liberdade de expressão. Premiações em festivais internacionais de prestígio para diretores como Konrad Wolf, Andrzej Wajda e Dušan Makavejev provaram que esta estratégia funcionava. O mundo apreciou seus filmes e isto ajudou a superar ou suavizar a imagem “totalitária” dos países socialistas.

A relação entre arte dissidente e oficial era mais complicada pelo fato de que a arte subversiva era criada sob diferentes perspectivas ideológicas, de direita e de esquerda, internacionalista ou nacionalista, socialmente engajadas ou não, realista ou surrealista. Wolf era um dissidente diferente de Wojciech Has, Wajda e Makavejev. Isto se refere ao contexto da heterogeneidade do cinema dissidente e do cinema independente em geral, e às mudanças experimentadas pelo leste europeu depois da Segunda Guerra Mundial, nas quais vamos situar o trabalho de Želimir Žilnik.

O CASO DO CINEMA IUGOSLAVO E ŽILNIK

Após a ruptura com a União Soviética em 1948, a Iugoslávia optou por um socialismo de auto-gestão ou auto-administrativo em 1950, nomeadamente

um sistema de empresas cooperativas autônomas (Allcock 2000, p. 76-78). De algum modo, este sistema estava mais próximo ao ideal Marxista que o comunismo cru praticado em países como União Soviética ou Bulgária, permitindo aos trabalhadores mais poder dentro das fábricas. Por outro lado, tal sistema se aproximava do capitalismo, aceitando o desemprego como um subproduto inevitável de uma economia eficiente. Uma consequência desta abordagem era permitir aos cidadãos iugoslavos a liberdade de viajar ao exterior, o que não acontecia em outros países socialistas. As fronteiras foram abertas primeiramente para os desempregados saírem e encontrarem empregos no oeste e, desta maneira, sustentar suas famílias na Iugoslávia. O capital recebido pelo *Gastarbeiter* (trabalhador imigrante) iugoslavo foi um dos elementos cruciais da economia do país. O *Gastarbeiter* foi assim apelidado “a sétima república”; a Iugoslávia englobava seis repúblicas e a sétima, feita de emigrantes econômicos, ficava situada no exterior.

Gal Kirn argumenta que, devido ao foco em responsabilidade individual e empreendedorismo, e à importância atribuída à economia do conhecimento, a auto-gestão antecipou o tipo de capitalismo pós-Fordista (Kirn, 2010). A equipe criativa associada ao processo de filmagem (diretores, diretores de fotografia, roteiristas), trabalhando como *freelancers* em vez de estarem presos aos estúdios com financiamentos centralizados, como em outros países socialistas, confirmaram esta ideia (Levi 2007, p. 15). Além do mais, enquanto que na maioria dos países do leste europeu os estúdios de cinema eram localizados nas capitais, na Iugoslávia eram descentralizados: localizavam-se em repúblicas diferentes e, no caso da Sérvia, em diferentes cidades. Os cineastas iugoslavos sob auto-gestão, tendo mais liberdade política, porém menos liberdade financeira que seus colegas do resto da Europa Oriental, e ainda suportando censura política, se situavam em algum lugar entre o cinema independente americano e o cinema dissidente socialista.

Este é um momento especial em meados dos anos 1960 e 70, quando Željimir Žilnik começou sua carreira: o período de uma próspera Nova Onda Iugoslava, também conhecida como Black Wave ou Black Film, ainda considerado como

o mais importante fenômeno no cinema iugoslavo e a principal razão de seu renome internacional, muito por causa da qualidade artística e da coragem política. Este movimento sintetizou a independência do cinema iugoslavo das embreagens dos paradigmas anteriores, principalmente o Cinema Partisan patrocinado pelo Estado dos anos 1950 e 60, que se referia ao heroísmo dos partisans iugoslavos libertando seu país dos fascistas durante a Segunda Guerra Mundial.

A divisão entre filmes documentários e de longa-metragem na Black Wave foi menos rigorosa na Iugoslávia que em outros lugares no mundo socialista. Isso se deu, principalmente, devido aos orçamentos mais baixos, à expectativa de retornar à forma documentária caso o cineasta falhasse em assegurar recursos suficientes para fazer um filme de longa metragem, e talvez à oposição ao Cinema Partisan altamente encenado, caro, épico e politicamente conformista. Muitos filmes eram feitos em locações e em interiores naturais, em instalações industriais ou fábricas em desuso, e vemos neles pessoas representando a si próprios e olhando diretamente para a câmera. Frequentemente há uma mudança no estilo – da história centrada em um protagonista para um exame científico ou pseudocientífico de um aspecto específico da vida social, com material alheio inserido para iluminar a questão. O mestre desta forma híbrida era Dušan Makavejev. Esta forma, geralmente descrita como filme-ensaio, foi o modelo do cinema ocidental dos anos 1960, como aparece em *Vivre sa Vie* (1962), de Jean-Luc Godard. Usando tal estilo, característico de uma certa linha de cinema independente no mundo todo (Chris Marker é hoje considerado seu representante principal), os diretores iugoslavos, propositadamente ou não, faziam parte desta tradição.

Želimir Žilnik encapsula estas tendências. Ele nasceu na Sérvia em 1942 e teve sua primeira experiência de trabalho em 1960 em sua terra natal, Novi Sad, como editor chefe de uma publicação/grupo cultural local chamado Fórum da Juventude. Ele escreveu críticas de cinema e tornou-se ativo no cineclube Novi Sad, onde fez curtas-metragens experimentais em meados dos anos 1960. Mais tarde, ele ganhou experiência na produção de longas-metragens

trabalhando como assistente de direção para Dušan Makavejev. Ele fez sua estreia como diretor de longa-metragem com *Early Works (Rani Radovi)* em 1969, considerado um dos maiores exemplos da Nova Onda Iugoslava. *Early Works* recebeu o prêmio principal no Festival de Cinema de Berlim, o Urso de Ouro. Este prêmio de prestígio, entretanto, não ajudou o diretor a preservar sua independência criativa na Iugoslávia, já que *Early Works* foi banido de lá e Žilnik foi forçado a emigrar, impossibilitado de fazer mais filmes em seu país nativo. Ele foi para a Alemanha Ocidental, onde fez alguns documentários, novamente como diretor independente. Um deles foi considerado controverso, o que o levou ao seu retorno à Iugoslávia em meados dos anos 1970, para trabalhar tanto em televisão quanto como documentarista. No início dos anos 1990, Žilnik testemunhou e registrou a dissolução de seu país em alguns documentários aclamados. Ele continuou sua carreira como diretor sérvio sob um novo regime político e artístico: capitalismo pós-comunista ou neoliberal. Como único diretor da Black Wave original que ainda está ativo e que tem experiência considerável com diferentes regimes cinematográficos, ocidental e oriental, capitalista e socialista, Žilnik pode servir como um perfeito estudo de caso para investigar vários tipos de independência, bem como uma complexa ligação entre independência e transnacionalidade. Sua carreira mostra que cineastas podem ter uma liberdade política se eles tiverem a oportunidade de viajar e trabalhar no exterior, mas o preço desta oportunidade é a de ter que se ajustar a diferentes modelos de produção, de distribuição e de exibição, bem como ao gosto do público.

Eu arriscarei afirmar que tal adaptação foi mais fácil para Žilnik do que para muitos outros diretores. Isto porque a Iugoslávia, onde ele começou sua carreira, pode ser vista como uma continuação do Império Habsburgo, como um lugar que permitia e até mesmo encorajava a diversidade cultural e a hibridação. Por outro lado, ele viveu a maior parte de sua vida em Novi Sad, a parte mais etnicamente mesclada da Iugoslávia, que pode ser considerada como a monarquia Habsburgo em uma cápsula, no mínimo porque as pessoas nesta área representam diversidade cultural e linguística sem par em outras regiões da Europa. Finalmente, como era também advogado, Žilnik conseguiu

se defender no tribunal, quando seu trabalho o colocou em rota de colisão com autoridades, e se adaptar a diferentes regimes de produção.

Nas partes subsequentes da minha investigação, irei me concentrar em três filmes de diferentes períodos da carreira de Žilnik, os quais representam modelos distintos do cinema independente: *Early Works*, *Inventory* e *The Old School of Capitalism*. A maior parte da minha discussão será dedicada ao último filme, que melhor revela o método e a ideologia (*Weltanschauung*) de Žilnik.

EARLY WORKS

Como já mencionei, a produção de filmes na Iugoslávia, diferente de outros países socialistas, era descentralizada. Žilnik era ligado ao Estúdio Neoplanta em Novi Sad, localizado em Vojvodina. Neoplanta foi fundado depois da descoberta de que Vojvodina detinha a rede de cinema mais avançada e desenvolvida da Iugoslávia e um cenário de cineclube amador muito ativo, mas nenhuma unidade profissional de produção de filmes. Esta foi estabelecida em 1966, e Svetozar Udovički foi apontado como seu primeiro diretor.



Inicialmente, Neoplanta se focou na produção de curtas-metragens. Através de Žilnik, que era de Novi Sad, muitos cineastas estabelecidos, como Dušan Makavejev, começaram a fazer seus filmes para o Neoplanta. Lá, Žilnik fez sua

estrela em longa metragem: *Early Works*. Com esse filme, ele desfrutou de uma liberdade política significativa e contou com um dos maiores orçamentos de sua carreira, aproximadamente 130.000 dólares, que ainda era bem modesto em comparação aos dos filmes do gênero Partisan. Entretanto, de acordo com Žilnik, seu filme foi financiado por empréstimo bancário e não por fundos do Estado ou de instituições regionais recebidos pelo Neoplanta, como seria o caso na Polônia ou, na verdade, qualquer outro lugar na Iugoslávia. O chefe do Neoplanta disse a Žilnik que seu filme deveria ser tão bom que pudesse pagar o empréstimo e gerar lucro. Isto de fato aconteceu – o filme fez muito sucesso, obtendo um lucro de aproximadamente 650.000 dólares (Kirn, 2012, p. 17).

O filme conta a história de uma investigação feita por um grupo de jovens, que consiste em três homens e uma mulher chamada Yugoslava, da implementação dos princípios socialistas no interior da Iugoslávia. Esta temática, na minha visão, reflete a independência ideológica de Žilnik. Em oposição aos cineastas da geração anterior, para os quais o realismo socialista era um código-mestre, e que tipicamente negligenciaram a realidade de viver sob o socialismo, assim como seus contemporâneos em outros países socialistas, tais como Polônia e Tchecoslováquia, que evitaram o enfrentamento dos princípios socialistas como um todo, a vantagem de Žilnik são os ideais socialistas de igualdade, solidariedade e liberdade, e sua meta é descobrir se e como estes ideais são cumpridos na Iugoslávia. Assim, ele confronta a realidade com a experiência concreta. Trazendo os debates dos anos 1960 e 70 sobre realismo e ideologia no cinema, geralmente presentes no contexto dos filmes de Godard, Žilnik chama a atenção para a linguagem do cinema como uma prática específica significativa ao invés de uma expressão direta da realidade. Ele não quer que seu público veja simplesmente “como as coisas são”, mas que tenham consciência de que o que eles veem é mediado por uma linguagem. Esta ideia é anunciada no início do filme, quando ficamos sabendo que os personagens criaram um teatro político, trazendo à tona o conceito de Bertolt Brecht de “teatro épico”. Brecht escreveu que o espectador do teatro épico não podia de forma alguma se submeter a uma experiência de forma acrítica (e sem consequências práticas) por meio da simples empatia com os personagens de

uma peça. A produção se apropriava da temática e dos incidentes encenados e os situava através de um processo de alienação: a alienação necessária a todo entendimento (Brecht, 1964, p. 71).

Assistindo ao filme de Žilnik, somos tomados por um sentimento “brechtiano” de não conseguir o que se espera e, portanto, isso causa um incômodo. Os personagens se colocam em típicos papéis realistas socialistas de pioneiros, aqueles que vão à periferia a fim de esclarecer as massas ignorantes. Entretanto, eles demonstram que eles próprios precisam de esclarecimentos. Sua viagem às profundezas do interior também mostra que o projeto socialista é incapaz de separar o presente do passado, porque este último está inscrito na cultura material do campo, moldando as identidades de seus habitantes - portanto, ele retorna toda vez. Esta ideia é transmitida através da história de um velho que relembra os tempos passados na Sibéria durante o período do Império Habsburgo e a presença alemã nas descobertas das máquinas agrícolas pelos andarilhos, apontando para o fato de que os alemães uma vez viveram no território da Iugoslávia e, em um sentido mais amplo, que os países eslavos do Sul englobavam outras nações que contribuíram para sua cultura e prosperidade. Assim, mostrando a ausência de alemães no território atravessado pelo grupo, Žilnik faz alusão à limpeza material e discursiva dos elementos “estrangeiros” no pós-guerra na Iugoslávia. Desnecessário dizer que tal problema retornaria com vingança depois da queda do comunismo, e especialmente durante o período das guerras na Iugoslávia. A tentativa de Yugoslava de educar as mulheres do campo sobre métodos contraceptivos aponta para o choque da ideologia com a história. As mulheres, criadas na sociedade patriarcal, tornam-se desconfiadas ou não-receptivas a uma doutrina pró-escolha. Isso não significa que elas não poderiam mudar, mas isto requereria paciência e um envolvimento maior com aquele mundo, no qual os campeões socialistas do progresso estão ausentes. Ao mesmo tempo, elas mesmas tinham a esperança de mudar e eram submetidas àquela doutrina, simbolizada pelo corte de cabelo forçado dos homens do grupo. Este ato relativamente menor de violência acaba por ser apenas uma introdução a uma violência maior. Os “atores” entram em conflito, o que culmina na

morte de Jugoslava pelos seus parceiros homens e na bandeira da Iugoslávia queimada. Esta violência pode ser vista como decorrente da frustração dos homens em virtude das metas inalççadas de sua jornada, e do fato de que, para suas parceiras, esta era a prova de que eles falharam enquanto homens.

Ao descrever o abismo entre os programas políticos e uma realidade cotidiana concreta, Žilnik manifesta sua desconfiança sobre duas narrativas dominantes, as quais moldaram a história iugoslava após a Segunda Guerra Mundial: o nacionalismo e socialismo iugoslavos, bem como uma doutrina de liberação sexual ou cultura hippie num sentido mais amplo, muito influente na época tanto no oeste quanto no leste socialista (Beganović, 2012). A crítica de Žilnik às ideologias não era acompanhada de nenhum programa positivo. Nesse sentido, seu cinema partilhava as ideias de Brecht, cumprindo perfeitamente o programa de Adorno sobre a arte autônoma que se recusa a ser didática, no sentido de tentar ser influente a todo custo - portanto, uma arte autoritária. Ele parece aceitar a afirmação de Adorno de que “se a obra de arte tem qualquer influência, não é através do sermão, mas sim ao mudar a consciência por meios sempre tão difíceis de cercar” (Adorno, 2000, p. 256).

Para validar seu diagnóstico, bem como fazer o melhor com os recursos escassos, o diretor apresenta a situação de forma parecida com a de um documentário, usando atores não-profissionais que conhecem as experiências pelas quais eles passam no filme. A justaposição entre a situação real e os nossos preconceitos, moldados pela ideologia dominante, acaba minando esses mesmos preconceitos. Um momento em que isso acontece é numa conversa com um homem velho que estava na Sibéria, provavelmente enviado para lá como punição por atividade política ilegal. Esperamos que ele fale sobre acusações políticas e as duras condições de vida, já que este é o discurso dominante na Sibéria e em outros países socialistas. Surpreendentemente, porém, o homem diz que a “Sibéria era boa”, uma vez que proporcionou estabilidade e serenidade à sua vida. Os intérpretes não-profissionais, mais do que atores profissionais que aprenderam a seguir o roteiro e a esconder suas personalidades, contribuem sempre com uma espécie de suplementação de

significado – algo que traz um problema para a ideologia e para os ideólogos, revelando ainda mais a distância entre ideologia e realidade.

INVENTORY

A postura independente de Žilnik fez com que seus filmes fossem censurados e forçaram o diretor a se mudar para a Alemanha Ocidental. Dessa forma, ele se tornou um dos muitos *gastarbeiters* (trabalhador imigrante) do país, desfrutando tanto das liberdades quanto das restrições de se trabalhar no exterior - tais como a necessidade de provar seu talento num país estrangeiro, e assim lidar melhor com todas as pressões. Na Alemanha, Žilnik trabalhou em conjunto com diretores destacados como Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge e Edgar Reitz, os principais criadores do Novo Cinema Alemão, uma versão alemã do *auteur cinema*. Entretanto, o *Autorenfilm* alemão difere da *politique des auteurs* da Nouvelle Vague Francesa, a qual se baseava na “noção romântica do autor como criador do trabalho. Ao invés disso, o autor alemão era mais uma figura política que desafiava o cinema enquanto instituição, ao mesmo tempo em que tentava se beneficiar do sistema no qual operava” (Salokannel, 2003, pgs. 158-160). Tais cineastas, como Alexander Kluge, Wim Wenders, Werner Herzog, Rainer Werner Fassbinder e muitos outros, se autodenominavam autores como forma de conseguir dinheiro para seus projetos. Mas, se eles quisessem manter total controle criativo e executivo de seus filmes, eles teriam de assumir as funções de um produtor, o que os tornava mais como pequenos empreendedores do que propriamente autores romantizados (Salokannel, 2003, p. 159). Wenders ou Kluge são muito críticos destas circunstâncias e analisam o novo estado do artista neste período específico. Outros temas que unem representantes deste movimento incluem o lugar dos estrangeiros na sociedade alemã e a luta de classes, o terrorismo de esquerda, o passado nazista e a prosperidade alemã nos anos 1960 e 70.

Žilnik ajustou-se bem ao grupo alemão, pois em seus filmes iugoslavos ele já desafiava o cinema dominante, bem como o sistema político iugoslavo e sua ideologia, ao mesmo tempo em que era forçado a trabalhar dentro dos

limites impostos por ela, tentando se beneficiar do sistema como um todo. Dessa forma, ele estava igualmente preparado para criticar a Alemanha e sua ideologia enquanto tirava vantagem de seus pontos positivos. Além do mais, ele estava interessado em muitos dos assuntos que fascinavam seus colegas alemães. Durante seu “período alemão”, Žilnik fez filmes sobre emigração, terrorismo e passado da Alemanha. Entretanto, ele também mostrou ser independente do grupo, tratando certos assuntos sob um ponto de vista “estrangeiro”. Consequentemente, em seus filmes sobre emigração - diferente de Fassbinder, que estava mais interessado no efeito de trabalhadores migrantes na sociedade alemã, como em *O medo consome a alma* (*Angst essen Seele auf*, 1974) - Žilnik privilegia a posição do trabalhador/migrante estrangeiro. Em seu *Farewell* (*Abschied*, 1975), um emigrante da Sérvia que passou cinco anos trabalhando em uma fábrica da BMW em Munique relembra suas impressões sobre a cidade e o campo onde trabalhou e fala sobre novos hábitos que ele adquiriu. Nós o vemos no trânsito – ele entra em um trem numa estação de Munique, prestes a iniciar sua jornada para o sul. Tal abordagem não apenas engloba os interstícios na vida de um trabalhador migrante, mas também na vida do próprio Žilnik, ele próprio um diretor transnacional e um trabalhador migrante.



Um dos filmes mais interessantes de Žilnik deste período é *Inventory* (*Inventur - Metzstrasse 11*, 1975), sobre um grupo de pessoas vivendo em um cortiço.

De acordo com o diretor, este filme foi feito sem quase nenhum dinheiro – os participantes foram pagos com garrafas de cerveja e as crianças com refrigerante. Outros membros da equipe concordaram em fazer parte do filme de graça, mas foi prometido a eles o pagamento caso o filme rendesse dinheiro. Normalmente, este não é o caso em curtas documentários, mas na Alemanha Ocidental dos anos 1970, refletindo a ideologia do Estado de apoiar a arte elevada, uma comissão especial avaliava o padrão artístico do filme e, de acordo com a pontuação atingida, seu produtor era pago ou recebia benefício sob forma de renúncia fiscal. Žilnik se saiu bem nesse sistema, conseguindo fazer filmes praticamente sem interrupção e atendendo aos seus interesses.

Inventory adere à premissa de *Early Works* – que defende a primazia das pessoas sobre as ideias e, ao mesmo tempo, o relativo anonimato e falta de importância de certas pessoas em uma sociedade específica –, neste caso da sociedade da Alemanha Ocidental, que é também um tema de destaque em muitos dos filmes de Fassbinder. A relação dialética entre individualidade e sociedade, significado e insignificância, visibilidade e invisibilidade, é transmitida na forma dos filmes. Pessoas fazendo fila na escada falam para a câmera o que estão fazendo na Alemanha e por quanto tempo elas estavam lá. A maioria delas são os *gastarbeiters* de países como a Iugoslávia, a Turquia e a Grécia, mas algumas pessoas são locais, lutando com as dificuldades diárias. A forma do filme aponta várias ideias. Primeiro, clareia o fato de que a Alemanha dos anos 1970 era um país multinacional e multicultural, como enfatizado por Fassbinder e Kluge. No entanto, como já mencionei, enquanto para esses diretores o principal assunto eram as influências estrangeiras na identidade alemã, Žilnik indaga o que a Alemanha dá a essas pessoas e, por isso, o que lhes falta em casa para fazê-los emigrar. A resposta é: trabalho e prosperidade. Deste modo, a realidade econômica choca-se com um sistema social complexo – aparece trabalho em algum lugar porque está faltando em outro e essa falta reflete os problemas sofridos por uma certa população. Imaginamos o quão infeliz suas vidas foram na Grécia ou Iugoslávia, já que elas decidiram se mudar para a Alemanha, que oferece nada mais que um canto em um enorme cortiço. Ao mesmo tempo, o modo de representar os personagens, fazendo-os

esperar sua vez e então contar sua estória, tanto destaca sua individualidade quanto aponta para o fato de esta mesma individualidade acabar “apagada” no enorme bloco de apartamentos, edifício que pode ser visto como uma metáfora da Alemanha como um todo. O fato de que os personagens se dirigem à câmera diretamente nos faz perceber que existe um cineasta por trás do projeto – ele tanto os fez ficar na fila quanto permitiu que cada um deles fosse o centro das atenções por meio minuto ou mais.

É transmitindo tanto em tão pouco tempo, usando tão pouco em termos de recursos financeiros, mas mostrando sinais claros de sua presença sem perder de vista as questões políticas, que Žilnik cumpre perfeitamente o ideal não explicitado do cinema independente: autoria, miniaturismo e comprometimento político, e ao mesmo tempo em que faz a ponte entre o cinema independente ocidental e oriental.

THE OLD SCHOOL CAPITALISM

O capítulo alemão da carreira de Žilnik terminou quando ele começou a ter problemas com autoridades políticas em seguida a *Paradise. An Imperialist Tragicomedy* (*Paradies. Eine imperialistische Tragikomödie*, 1976), filme inspirado pelo falso sequestro, no início dos anos 1970, de Peter Lorenz, um político de direita de Berlim. Lorenz teria passado duas semanas em poder do grupo terrorista Bewegung 2. Juni, mas depois conseguiu escapar e explorou o caso em benefício de sua campanha de eleição.

O diretor voltou à Iugoslávia em 1976 e, inicialmente incapaz de fazer filmes, encontrou oportunidades na televisão, que lhe proporcionou mais liberdade artística que o cinema. Nos anos 1980, Žilnik voltou a fazer longas-metragens de ficção. Entretanto, após a guerra dos Balcãs e a dissolução da Iugoslávia, a situação piorou novamente para Žilnik, assim como para praticamente todos os cineastas iugoslavos. Desde então, a produção de filmes diminuiu e tornou-se difícil ser politicamente independente na Sérvia, onde os fundos para fazer cinema eram direta ou indiretamente controlados pelo regime político nacionalista e neoliberal, completamente contra as visões políticas

de Žilnik. No entanto, ele consegue voltar à ativa, inicialmente por meio do documentarismo. Um de seus trabalhos mais conhecidos feitos durante o colapso da Iugoslávia é o documentário *Marble Ass* (1995). Como argumenta Pavle Levi, de uma maneira raramente vista nos filmes desta região, *Marble Ass* “desconstrói os paradigmas homofóbicos estabelecidos do ‘ser nacional’ sérvio, vendo-o através do prisma do gênero e sexualidade. Misturando livremente vídeodocumentário e estética *trash*, Žilnik retrata as aventuras diárias de duas travestis prostitutas, Merlyn e Sanela, dois sérvios que não se conformam com o ideal patriarcal predominante do homem macho, mas que, não obstante, surgem como os únicos defensores da sanidade, humanidade e sensibilidade – em resumo, normalidade – no mar de ilegalidade, violência, e severa frustração econômica.” (Levi, 2007, p. 130).

Em 2009, apesar de um clima político hostil, Žilnik conseguiu completar um longa-metragem, *The Old School of Capitalism* (*Stara Škola Kapitalizma*, 2009). Embora feito com um orçamento apertado de aproximadamente 30 mil euros, o seu *The Old School of Capitalism* surge como *opus magnum*, o filme mais ambicioso que conheço que enfrenta a relação entre a experiência vivida e a ideologia dominante no leste europeu após a queda do comunismo: o capitalismo neoliberal.

A origem deste filme remete às manifestações dos trabalhadores-acionistas nas fábricas Zrenjanin na Sérvia, ‘Sinvoz’ e ‘BEK’, contrários à maneira com que suas fábricas eram tratadas durante o processo de transição de autogestão da Sérvia para um novo sistema de capitalismo neoliberal. Estas e outras fábricas iugoslavas passaram por estágios específicos: privatização, falência, fechamento de suas portas, frequentemente dando passagem a novos tipos de empreendimentos, focados mais no consumo do que na produção, tais como *shopping centers*. Esta situação refletia uma tendência pós-comunista e neoliberal mais ampla, de disciplina extrema de trabalho e redução da mão-de-obra em nome da aproximação do leste com o oeste – tornando-se moderno novamente. David Kideckel, engajado ao conceito de “transição” do leste para o oeste europeu, afirma que: ‘Devo argumentar

que a problemática da região não é um movimento lento demais rumo ao capitalismo (como a ‘transição’ teria), porém rápido demais; não pouco capitalismo, mas muito. Ao invés de pós-socialista, este movimento é melhor entendido como ‘neoliberalista’, o sistema social que reorganiza os princípios básicos do capitalismo em novos princípios, de formas ainda mais desiguais que no modelo ocidental dos quais ele deriva” (Kideckel, 2002, p. 115). Kideckel e outros observam que quanto mais pobre e mais caótico era o país ou região do leste europeu, mais zelosamente marchava em direção ao oeste. Países debilitados pela guerra da Sérvia, assim como Rússia ou Romênia, bem como outros países que anteriormente pertenciam à Iugoslávia - tais como Bósnia-Herzegovina e Croácia - se encaixam bem neste modelo. Na Sérvia, a guerra foi usada para acelerar a transição para o capitalismo neoliberal, na medida em que as guerras permitem a suspensão dos direitos dos cidadãos comuns. Além disso, a percepção ocidental da Sérvia como invasores sanguinários, atacando nações vizinhas em nome de seus interesses nacionais e obsoletos, inevitavelmente deixavam o assunto da luta de trabalho na Sérvia desinteressante para os espectadores. Esta deve ser uma razão pela qual o filme de Žilnik foi pouco exibido e reconhecido no exterior, tanto em comparação a seus trabalhos anteriores – que criticavam o socialismo iugoslavo - quanto aos filmes referentes às guerras dos Balcãs - embora *The Old School of Capitalism* iluminasse mais este assunto que muitos dos filmes de guerra “diretos”.

Os trabalhadores sérvios não aceitaram ser excluídos das decisões vitais em relação a suas fábricas, onde um dia eles tinham sido coproprietários. Este foi o caso em todo mundo socialista, já que tudo lá pertencia ao proletariado. Na Iugoslávia, isto era oficialmente reconhecido porque os trabalhadores investiam parte de seus salários diretamente no desenvolvimento dos seus locais de trabalho. Até então, o Estado novo e todo o aparato de poder rejeitou este direito. Como o próprio Žilnik coloca, “tudo foi privatizado e entregue aos novos compradores capitalistas e a maior parte deles, como podemos ver agora, havia sido de criminosos, ou de pessoas que enriqueceram com o sistema de Milošević, quando, durante as sanções, o Estado deu privilégios

a alguns funcionários. Estes novos proprietários estão conscientes que a legitimidade de sua propriedade é questionável” (citado em Decuir, 2010).

Branka Ćurčić observa que a narrativa sobre modernização e transição foi também usada para "limpar discursivamente" os trabalhadores em greve – como resultado da relação exigente de seus diretos, eles foram rotulados stalinistas e criminosos:

Os trabalhadores em Zrenjanin criaram um excesso redobrado na realidade contemporânea Sérvia: eles se atreveram a se auto-organizar, exigindo seu direito de trabalho, e conseguiram interromper o processo ‘suave’ de privatização absoluta ‘como a suprema realização da liberdade’. Ainda assim, as atividades deste grupo social marginalizado têm seu lado sombrio também. Aconteceram casos que resultaram em morte e suicídio devido a pressões que os trabalhadores tiveram que enfrentar. (Ćurčić, 2009, pgs. 193-234)

Žilnik queria mostrar o sucesso dos trabalhadores em desestabilizar a lógica da transição e a dificuldade de construir esse sucesso. Inicialmente, ele fez dois documentários “francos” sobre as manifestações. Mas, graças a um financiamento adicional, conseguiu incorporá-los a uma narrativa mais ampla que eventualmente tornou-se *The Old School of Capitalism*.

Os principais personagens em *The Old School of Capitalism* são trabalhadores despossuídos, os quais Branislav Dimitrijević compara ao *lumpenproletariado* do livro *Dezoito de Brumário de Louis Bonaparte*, de Marx (Dimitrijević 2010). Entretanto, Marx considerou o lumpenproletariado como uma força reacionária à margem do proletariado. Žilnik, por outro lado, sugere que sob o neoliberalismo pós-comunista, pelo menos na versão Sérvia, o lumpenproletariado expandiu-se por praticamente toda a classe trabalhadora industrial do velho comunismo “lumpenproletarizado”. Esta ideia é transmitida no início do filme, quando vemos um grande protesto em Niš contra o fechamento das fábricas e a pauperização da população Sérvia, alternando entre imagens das multidões e de um ativista político dirigindo-se às massas. Então, a câmera se aproxima de um grupo menor de personagens para mostrar sua postura na situação. Essas escolhas têm duas

funções. Em primeiro lugar, Žilnik mostra que apenas trabalhando em grupo os personagens são capazes de fazer qualquer mudança; dispersos, eles serão derrotados. Em segundo, focar em um grupo permite que Žilnik apresente a variedade de perspectivas ideológicas dos trabalhadores. O mesmo acontece no capitalismo: eles são uma classe heterogênea e obtêm sucesso apenas quando estão unidos por seus interesses e estratégias em comum.

O termo que vem à mente para descrever as ações dos personagens de Žilnik é aquele que ele usou em *Early Works*: teatro político. Ele representa a “vida real”, marcada por passeatas, protestos, ocupações de lugares públicos, debates, como um teatro da vida – interpretado levando em conta o público e os próprios atores, que desta maneira afirmam sua importância e sua própria existência. Participar deste teatro faz com que os atores percebam o que os une e o que os divide.

Do lado dos trabalhadores há uma divergência no que diz respeito à avaliação do passado comunista. Para alguns deles, aquela foi a época em que os trabalhadores desfrutaram de uma vida boa; o fim da Iugoslávia e o começo do regime de Milošević mudou tudo. Outros, porém, vêem no regime de Tito a raiz dos problemas atuais, seja porque a auto-gestão não era socialista ou capitalista o suficiente. Da mesma forma, alguns elogiam o capitalismo como um sistema onde os trabalhadores têm uma vida melhor que na Iugoslávia, apontando a Alemanha Ocidental e os Estados Unidos como lugares onde pessoas comuns têm uma vida boa. Outros, porém, mencionam a pobreza na África capitalista para desmontar esse argumento. Eles concordam, entretanto, que a lei atual na Sérvia está do lado dos ricos como nunca antes, e que eles têm de lutar para mudar isto.

Os sérvios capitalistas, por outro lado, produto da privatização de empresas de propriedade cooperativa, têm de repelir os trabalhadores politizados e garantir que seus negócios prosperem num contexto de crescente instabilidade econômica e política, na Sérvia e no mundo. Para isto, eles precisam navegar nas águas sombrias do capitalismo militarizado e mafioso. Vemos que os

proprietários das fábricas falidas investem em um grande número de guarda-costas - um tipo de exército particular para afastar qualquer tentativa de reorganização proletária -, tentam corromper os oficiais locais para assegurar que seus produtos sejam comprados pelo Estado (o que noutra lugar seria eufemisticamente chamado de parceria público-privada), e procuram apoio dos magnatas russos. A Rússia pós-comunista representa para eles o modelo ideal de negócio, marcado por altos retornos de investimento, por uma parceria "público-privada" bem enraizada e, conseqüentemente, um estilo de vida luxuoso para empresários russos. A situação descrita pelo diretor se alinha com a visão de David Harvey: sob condições neoliberais, as fronteiras entre negócio honesto e desonesto tornam-se turvas; os capitalistas tornam-se, como Harvey coloca, "selvagens" (Harvey, 2011). Ao mesmo tempo, a miséria e o conflito que causam os obriga a investir pesadamente em proteção, para garantir sua segurança particular e manter desimpedida a contínua busca por mais-valia. Embora a realidade material dos grupos fosse bem diferente, a vida de ambos era marcada pela insegurança, falta de controle e entendimento do mundo. Eles não sabem o que o futuro os trará, pois dependem de forças maiores que eles mesmos, sendo a mais importante delas o fluxo global de capitais. Por essa razão, muitos deles consideram a visita do vice-presidente americano à Sérvia mais importante para a sua prosperidade ou queda do que suas próprias habilidades empreendedoras.

Žilnik junta os dois grupos durante a tentativa dos trabalhadores de tomar posse de sua fábrica, roubada deles durante a privatização. Eles derrubam alguns dos prédios da fábrica para vender os tijolos e vão à casa do chefe para exigir que ele pague seus salários. Entretanto, essa estratégia não traz o resultado esperado, já que o chefe capitalista está ausente e tudo que eles conseguem são sacolas de comida da esposa dele, o que pode ser visto como um símbolo de caridade neoliberal. Logo depois, um grupo de jovens anarquistas se aproxima dos trabalhadores descontentes alegando que seus integrantes partilhavam dos mesmos objetivos que os trabalhadores. Os trabalhadores os desafiam a sequestrar o dono da fábrica e seus associados para provar que eles estão ao seu lado, e os anarquistas o fazem.

Diferente do cinema *mainstream*, que foca na ação dramática, nesta ocasião o evento mais dramático, a captura dos capitalistas, surge como anti-climático: como uma performance amadora. Os anarquistas abordam os homens que estão acampando nos arredores da cidade, colocam sacos em suas cabeças e os empurram em carinhos de mão. O último capitalista é capturado perto de sua casa e os sequestradores usam um carro, mas, novamente diferente dos filmes americanos de gângster, a ação e sua filmagem aparecem como amadoras. Isto é notado pelos “atores”, que usam um carro velho, e pelo diretor, que faz uma imagem trêmula com a câmera, frequentemente fora de foco, como se houvesse um relacionamento especial entre o amadorismo dos dois grupos.

Graças a esses meios, porém, Žilnik transmite o censo de urgência e autenticidade da ação de seus protagonistas e sua própria posição como um autor que não tem texto, não tem um modelo ou esquema prévio para abordar esta situação, mas tem de apreender seu significado *in loco*. Tal impressão é enfatizada pela forma como vários planos temporais se misturam. Primeiro, há a ação (no tempo presente) e depois a explicação referindo-se a eventos anteriores. Por exemplo, somente após um dos empresários ser capturado pelos anarquistas e então solto por seu exército particular, nós entendemos como os anarquistas conseguiram financiamento para empreender sua ação. Isto força Žilnik a viajar para os Estados Unidos, já que o benfeitor dos anarquistas acaba por ser um sérvio, que deixou a Iugoslávia muito anos antes e decidiu retornar a seu país após a queda de Wall Street e a instabilidade generalizada nos Estados Unidos. Ele vem para recompensar seu filho, a quem tinha abandonado nos anos 1970, e este usa sua herança para apoiar os anarquistas.

Vale mencionar que o homem que retorna dos Estados Unidos para a Sérvia é interpretado por Lazar Stojanović, mais conhecido como diretor de *Plastic Jesus* (*Plasticni Isus*, 1971), o mais antigo filme banido da Iugoslávia. Provavelmente Žilnik o convidou para este papel porque Stojanović era um liberal dedicado e anticomunista. O fato de que seu filho é interpretado por Branimir Jovanović, o filósofo de Belgrado que detém uma postura ideológica completamente

oposta, traz para o filme algo de uma dimensão edipiana para as disputas ideológicas. Lendo-se metaforicamente, o comunismo é apresentado como um filho desobediente do capitalismo.

A parte mais dramática do filme acontece em uma fábrica abandonada, onde trabalhadores demitidos conversam com os empresários. Os trabalhadores queixam-se do fruto de seu trabalho ter sido roubado quando a fábrica foi privatizada, não sendo pagos há meses, mal tendo o suficiente para viver e trabalhando em lugares que não condizem com suas qualificações. Os capitalistas, por outro lado, apontam para as forças do capitalismo global, as quais tornaram as ferramentas dos trabalhadores e suas habilidades obsoletas e dizimaram o lucro dos chefes. Para eles, a única forma de melhorar as condições de ambos os lados é colocando a fé de todos no capitalismo – investir mais e trabalhar mais na esperança de um retorno futuro. Tal ideia é rejeitada pelos anarquistas, que encorajam os trabalhadores a livrarem-se dos capitalistas e da auto-gestão criando uma cooperativa sobre as ruínas da fábrica. Entretanto, essa ideia não é realizada, porque os guarda-costas libertam seus chefes e seus associados. Enquanto isso, o líder dos anarquistas é levado para a prisão por ter queimado publicamente uma bandeira americana.

Os trabalhadores aceitam trabalhar em uma nova empresa de seu chefe desonesto, desta vez em uma grande fazenda, que é outra cooperativa privatizada. A trajetória dos trabalhadores, tal como representada no filme, é portanto de rebaixamento – de trabalhadores altamente qualificados numa fábrica, o que representava um setor privilegiado sob o prisma socialista, passam a agricultores, categoria que sempre ocupou as áreas mais rebaixadas da pirâmide proletária, tanto sob o socialismo como sob a condição neoliberal. Também sabemos que para os agricultores as condições são especialmente precárias: eles têm que trabalhar dia após dia, novamente não sabendo quando e se serão pagos. A fazenda privatizada torna-se cenário da tragédia final – o líder do grupo de anarquistas, que chega lá para encorajar os trabalhadores a retomar sua luta, é morto por um arado guiado por um trabalhador, a pedido do dono da fazenda. O capitalista pede aos trabalhadores que continuem

normalmente com suas tarefas e mantenham o assassinato em segredo, sob pena de serem processados por homicídio. Assim, relutantemente eles cedem à sua exigência. Como em *Early Works*, o campo de batalha de ideologias está cheio de cadáveres humanos. Há ainda mais opressão e miséria na Sérvia supostamente libertada que na antiga Iugoslávia.

CONCLUSÕES

Para concluir, eu gostaria de reiterar que Žilnik pode servir como uma enciclopédia viva do cinema independente, graças ao seu trabalho sob diferentes regimes políticos e econômicos e à produção de filmes em diferentes países. Ao mesmo tempo, ele mostra a habilidade de reter um foco temático e uma posição ideológica específicos num mundo que continua mudando com uma velocidade frenética, e que não recompensa nem a integridade política nem a artística.

Žilnik confronta um conjunto específico de ideologias com uma situação histórica específica enquanto um meio de criticar a ideologia dominante, os programas políticos que a empregam, bem como pessoas que nela ingenuamente acreditam, ou cinicamente a utilizam. Ele mostra que ideologias são sempre simplistas; a realidade é rica; existe assim um elemento totalitário em cada ideologia. Portanto, eu discordo com o título da principal publicação dedicada a Žilnik até agora: *Em Favor de uma Ideia – Contra o Status Quo*. Sem dúvida, Žilnik é contra o status quo – seu criticismo é o que impulsiona seu cinema. Entretanto, ele é igualmente crítico a respeito de ideologias específicas, visto que elas alienam as pessoas, as separam de suas experiências mais corporificadas. Eu prefiro resumir Žilnik assim: "Contra uma ideia e contra o *status quo*". Sua crítica implacável ou, pelo menos, seu ceticismo e ironia podem frustrar o espectador que queira imaginar o que Žilnik apóia. Entretanto, essas características deveriam ser vistas no contexto do poder da ideologia dominante na Iugoslávia e em todo o mundo socialista, bem como das tentativas de apagar todos os elementos que não adiram a eles. Assim, seus filmes podem ser vistos como uma tentativa de trazer visibilidade e dar voz a esses elementos: visões, imagens e pessoas. Além disso, a partir do mosaico

de elementos heterogêneos, o espectador é forçado a pensar sobre o que vê e criar sua própria versão dos acontecimentos. Em resumo – o espectador precisa ser ativo e independente.

O caso de Žilnik também aponta para a necessidade de ampliar a discussão sobre cinema independente para incluir artistas do leste europeu e aqueles que realmente se inserem numa moldura nacional. Na minha visão, tais artistas deveriam ser colocados no centro destas discussões, uma vez que suas carreiras mostram com propriedade as muitas dimensões do cinema independente.

Originalmente publicado em "Alfredo Suppia (org.), Cinemas Independentes: Cartografias para um Fenômeno Audiovisual Global, Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2013, pgs. 233-259. Texto original gentilmente cedido pela autora, traduzido por Alfredo Suppia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. *The Adorno Reader*. Ed. Brian O'Connor. Oxford: Blackwell, 2000.
- ALLCOCK, John B. *Explaining Yugoslavia*. London: Hurst & Company, 2000.
- BEGANOVIĆ, Davor. Changing Fates: The Role of the Hero in Yugoslav Cinema in the Early and Late Sixties. In: Daniel Šuber and Slobodan Karamanić (eds), *Retracing Images: Visual Culture after Yugoslavia*. Leiden: Brill, 2012.
- BRECHT, Bertolt. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Ed. and tr. John Willett, New York: Hill and Wang, 1964.
- ĆURČIĆ, Branka . The Paradigm of Fragility of the Workers' Issue in (post-) Socialist Yugoslavia: Elementary School of Capitalism - On Želimir Žilnik's Latest Film Actions. In B. Ćurčić et al. (eds.), *For an Idea – Against the Status Quo: Analysis and Systematization of Želimir Žilnik's Artistic Practice*. Novi Sad: Centar za nove medije, 2009.
- DECUIR Jr., Greg. *Old School Capitalism: An Interview with Zelimir Zilnik*, Cineaste, <http://www.cineaste.com/articles/emold-school-capitalismem-an-interview-with-zelimir-zilnik-web-exclusive>, 2010. Acesso em 14/05/2012.

- DIMITRIJEVIĆ, Branislav. *Concrete Analysis of Concrete Situations: Marxist Education According to Želimir Žilnik*. Afterall, 25, <http://www.afterall.org/journal/issue.25/concrete-analysis-of-concrete-situations-marxist-education-according-to-elimir-ilnik>, 2010. Acesso em 15/05/2012.
- HARVEY, David. *Feral Capitalism Hits the Streets, Reading Marx's Capital with David Harvey* (David Harvey blog), <http://davidharvey.org/2011/08/feral-capitalism-hits-the-streets>, 2011. Acesso em 22/05/2012.
- HILLIER, Jim. *American Independent Cinema: A Sight and Sound Reader* London: BFI, 2001.
- Macdonald, Scott. *A Critical Cinema: Interviews with Independent Filmmakers* Berkeley: University of California Press, 1988.
- KIDCEKEL, David. A. The Unmaking of an East-Central European Working Class. In: C. M. Hann (ed.), *Postsocialism: Ideals, Ideologies and Practices in Eurasia*. London: Routledge, 2002.
- KIRN, Gal. From the Primacy of Partisan Politics to the Post-Fordist Tendency in Yugoslav Self-Management Socialism'. In: Gal Kirn (ed.), *Post-Fordism and its Discontents*. Maastricht: Jan van Eyck Academie, 2010.
- KIRN, Gal. New Yugoslav Cinema — A Humanist Cinema? Not Really. In: Gal Kirn et al (ed.), *Surfing the Black: Yugoslav Black Wave Cinema and Its Transgressive Moments*. Maastricht: Jan van Eyck Academie, 2012.
- LEVI, Pavle. *Disintegration in Frames: Aesthetics and Ideology in the Yugoslav and Post-Yugoslav Cinema*. Stanford: Stanford University Press, 2007.
- MAZIERSKA, Ewa. *Jerzy Skolimowski: The Cinema of a Nonconformist*. Oxford: Berghahn, 2010.
- SALOKANNEL, Marjut. Cinema in Search of its Authors: On the Notion of Film Authorship in Legal Discourse. In: Virginia Wright Wexman (ed.) *Film and Authorship*. New Brunswick, New Jersey, and London: Reutgers University Press, 2003.



NOVO CINEMA IUGOSLAVO: UM CINEMA HUMANISTA? NÃO MUITO

GAL KIRN

1. INTRODUÇÃO: HIPÓTESE HUMANISTA

Na teoria cultural contemporânea no cinema iugoslavo, há uma crença generalizada de que o *Cinema Novo Iugoslavo* de 1960 é um cinema *dissidente*. Além disso, acredita-se que o novo movimento cinematográfico foi maciçamente influenciado pela escola de filosofia humanista marxista Praxis, que por si só já era, na época, extremamente crítica em relação ao Partido Comunista oficial iugoslavo. A escola Praxis era uma espécie de vanguarda na teoria iugoslava baseada nas primeiras obras de Marx expondo a crítica do “coletivismo” e de “todas as formas de autoritarismo”. Como é comum a todos os grupos de “vanguarda”, eles tentam impor sua “visão de mundo” a todos os outros fenômenos: o Cinema Novo Iugoslavo simplesmente traduziu e mediou ideias humanistas Praxis para o mundo cinematográfico. O clima cognitivo da Praxis sobredeterminou a esfera da cultura. Este processo de “tradução cultural” deve ser chamado de uma *hipótese humanista*. A hipótese aqui é utilizada no sentido do teatro antigo, onde ela significava um programa que seria entregue pelos recepcionistas antes de uma peça começar. Recepcionistas fornecem o resumo que define o cenário e identifica os atores, fornecendo algumas observações sobre a produção. Muitos “recepcionistas” contemporâneos, pesquisadores culturais como Daniel Goulding (2002), Greg DeCuir (2010), Krunoslav Stojaković

(2011) e alguns outros¹ aprovaram esta hipótese. Uma das preocupações centrais do artigo é refutar esta hipótese que, por sua vez, esboça elementos, para uma leitura mais complexa do Cinema Novo Iugoslavo. Na primeira parte, discutimos o papel da *infraestrutura de autogestão e da política cultural oficial da Iugoslávia socialista*, enquanto que, na segunda parte, caminhamos para uma avaliação de políticas polivalentes de estética que mostram diferentes formas cinematográficas do período das décadas de 1960 e 1970, focando especialmente obras cinematográficas de Makavejev e Pavlović.

2. MEMÓRIA ANTITOTALITÁRIA E NOSTALGIA LIBERAL SOBRE O PAPEL DA ARTE NA IUGOSLÁVIA

Antes de iniciar a parte mais cinematográfica do artigo, devemos colocar a nossa intervenção em um corpo mais amplo da pesquisa cultural que participa da reformulação do passado (cultural) iugoslavo. A hipótese humanista não cai simplesmente do céu. Em alguns casos, ela se encaixa diretamente no esquema simplista, que se opõe à Arte do bem e ao aparato estadual do Partido do mal.² Esse esquema foi importado de uma narrativa teórico-ideológica mais ampla e dominante do passado iugoslavo. Esta narrativa reúne perspectivas aparentemente opostas, mas “democráticas”: a antitotalitária dominante e a liberal-memorial.

Em primeiro lugar, a narrativa antitotalitária é um pano de fundo ideológico essencial de diferentes historiografias nacionalistas e do jornalismo cotidiano. No período da década de 1990, os países pós-socialistas testemunharam um verdadeiro processo maciço de reformulação da história, que foi embutida no novo processo de construção nacionalista.³ A referência anticomunista

1 Também o excelente Pavel Levi (2007), em seu primeiro capítulo, explora esta hipótese. Devemos admitir que o relato de Levi é muito mais complexo e também reservado para um vínculo muito direto entre Praxis e o Cinema Novo Iugoslavo.

2 Um exemplo emblemático desse ponto de vista foi dado por Nebojsa Popov, que nos anos 1960 e 1970 foi membro de uma escola Praxis marxista essencial. Recentemente, ele lançou um relato retrospectivo sobre a Iugoslávia socialista como um dualismo entre Praxis (emancipação) e anti-Praxis (anti-emancipação do Partido), isto é, entre dissidentes e o Partido Comunista corrompido (2003). A vitória do anti-Praxis sinalizou a divisão da Iugoslávia.

3 Para um excelente relato crítico de transitologia e antitotalitarismo, ver Buden (2009), Rakita (2011).

ao totalitarismo monolítico distorce a tese de Arendt sobre as origens do totalitarismo⁴ e simplesmente se aplica, sem quaisquer comparações críticas, à matriz ideológica para todas as sociedades pós-socialistas. Não havia liberdade, apenas repressão. No contexto pós-iugoslavo, o discurso antitotalitário destinava a Iugoslávia a uma imagem do passado repressivo e sombrio e projetou uma conspiração de uma elite comunista ainda mais corrupta que dominava e controlava todas as esferas sociais.⁵ Alguns de seus representantes teóricos afogaram conflitos sociais em traços psicológicos de Tito (“culto da personalidade”) que tratam a história como desenvolvimento da psicologia de uma pessoa e de seus parceiros no crime. Outros, principalmente os observadores “externos e neutros”, promovem uma visão mais orientalista nos Balcãs: os Balcãs são uma terra de animosidades eternas de etnias e confrontos de religiões. Só poderia estar condenado ao fracasso. A Iugoslávia era uma prisão de nações ou uma entidade artificial, que em breve será esquecida.⁶

O problema dessa narrativa é que ela reduz a história da Iugoslávia para o “negativo” da história da Liga dos Comunistas Iugoslavos, um mero espelho do que a liderança comunista estava falando sobre os dissidentes, “anarco-liberais”. Agora, a liderança comunista torna-se esta força sombria que governa todos os processos históricos. Analogamente, a narrativa antitotalitária postula o papel da arte de maneira instrumental. A arte em tempos socialistas é um instrumento nas mãos do Partido, que apoia a tese de que a arte é apenas um complemento à política, portanto, torna-se arte ou propaganda do Estado.⁷

4 Hannah Arendt em *Origens do Totalitarismo* afirma explicitamente que a Iugoslávia de Tito não é um estado totalitário (1973). Uma análise extremamente importante do discurso totalitarista, sua fonte ideológica no fim da história, ver Žižek (2001).

5 Uma série de memórias de ex-políticos comunistas, e a nova elite política emergente, surgiram, competindo para ver quem era mais dissidente ou mais reformista.

6 Além de sua afirmação transitória, esta narrativa estava participando ativamente da dissolução nacionalista da Iugoslávia. Para uma teoria geral do orientalismo, ver Said (1979), para uma crítica de reapropriação do orientalismo em filmes pós-iugoslavos, ver também Žižek (1997), Pavle Levi (2007), Iovanović (a ser publicado)

7 Além dos primeiros anos do pós-guerra, a liderança iugoslava não impôs uma doutrina do realismo socialista. Muito pelo contrário, a doutrina dominante tornou-se um Modernismo (socialista), uma política cultural específica que distinguiria o tipo iugoslavo de socialismo de outros socialismos existentes. Ver o catálogo de WHW sobre Bakić e sua abordagem geral para o Modernismo através de exposições.

Esta formulação recebe uma “reviravolta” específica quando aplicada a formas de arte dissidente, que se opunham ao regime autoritário rigoroso de Tito. Duas consequências decorrem desta reviravolta: em primeiro lugar, os artistas dissidentes, de preferência, escritores, mas também diretores de cinema, são retrospectivamente rotulados como os representantes da literatura nacional e do cinema nacional (não iugoslavo, mas do cinema sérvio, da literatura croata, da nova arte eslovena...). Em segundo lugar, e mais importante, sua arte dissidente torna-se uma arte diretamente política. Em vez de arte de propaganda, temos arte dissidente que propaga os valores “reais” e liberdade. De acordo com os dissidentes heroicos, a arte torna-se um complemento ao Estado nacional futuro, um complemento à política nacionalista, que se tornou uma parte do novo universo ideológico. Miško Šuvaković lucidamente cunhou esta nova síntese como “Realismo Nacionalista” (2006).

Em segundo lugar, o relato liberal-memorial é um relato contra-hegemônico, mas compartilha o veio dissidente do revisionismo histórico⁸. Esta leitura reabilita momentos políticos e artísticos específicos na medida em que estejam emancipados do passado socialista e sua ideologia. Houve alguns momentos brilhantes no passado socialista que devem ser lembrados hoje. De acordo com esse relato teórico, a arte é um dos campos pressupostos da sociedade (política, economia, cultura), cuja autonomia deve ser tida como certa. Dessa autonomia da arte deriva uma condição necessária para a liberdade artística.⁹ É somente a partir deste oásis artístico garantido que os artistas poderão expressar a sua liberdade: *o artista fala em nome da arte, que através da liberdade/expressão individual pode permitir a verdadeira liberdade coletiva*. O relato liberal postula a verdadeira ARTE como o farol da liberdade e da expressão artística individual. Para ser mais preciso, o argumento liberal não esteve, de forma alguma, ausente do espaço artístico/teórico iugoslavo em épocas socialistas. Muitos intelectuais críticos, como os filósofos Praxis¹⁰,

8 Descrevi as raízes políticas do liberalismo iugoslavo em outro artigo (2011).

9 O tema do campo da arte em relação à ideologia da autenticidade e da ideologia burguesa de autonomia é elaborado por Rastko Močnik em muitas de suas obras sobre teoria da literatura e da arte em geral.

10 Há pouca coisa escrita sobre a escola Praxis, já que boa parte foi apagada dos cânones da história intelectual. Alguma literatura de base pode ser encontrada no jornal 11.teza Jerkić e Mokrović (2007), uma contribuição muito

alguns cineastas e críticos da Onda Negra, estavam desenvolvendo seus argumentos ao longo de linhas semelhantes.¹¹ Precisamos acrescentar que esse relato tem muitas variações: desde a “Iugonostalgia”¹² até uma leitura liberal do passado que também trata de todos os relatos nostálgicos.

O que se segue é uma sugestão crítica para uma leitura que vai além do discurso dissidente do passado cinematográfico iugoslavo e mapeia as complexas inter-relações entre a ideologia, a arte e a economia política socialista. Devemos responder à pergunta: o Cinema Novo Iugoslavo abriu caminho para uma autonomia não-burguesa específica da arte?

3. POLÍTICA CULTURAL E INFRAESTRUTURA CULTURAL EM SOCIALISMO DE AUTOGESTÃO

Um filme recente, *Cinema Kommunisto* (de Mila Turajlić), narra a história do cinema iugoslavo. Mostra pateticamente o fascínio de Tito com o cinema, uma verdadeira “Titostalgia”. Muito mais do que esta história pessoal sobre o grande líder, é importante reconhecer a posição oficial da Liga dos Comunistas Iugoslavos que abraçaram a tese de Lenin de que o cinema é a arte mais importante e um meio que atinge as massas. A partir da década de 1950 em diante, algo que podemos chamar de Modernismo Socialista Iugoslavo emergiu. Ao contrário da memória antitotalitária contemporânea, precisamos salientar que o Modernismo foi uma parte da política cultural oficial do Estado iugoslavo. Após o rompimento com Stalin em 1948, quando a curta era do realismo socialista acabou, a busca por uma nova imagem da Iugoslávia foi lançada, a busca por legitimidade do novo caminho independente para o socialismo. O papel central normalmente dado à diplomacia e à economia foi necessariamente atribuído à arte socialista, que foi investido de uma reivindicação modernista: a arte pode transmitir a “eternidade” da luta comunista, o futuro será lembrado através de obras de arte e não da discussão

importante foi feita por Mikulić. Ver também a entrevista com Pupovac (2011).

11 Este ponto de vista no âmbito do cinema iugoslavo foi articulado por Dušan Stojanović (veja Goulding, 2002). Uma boa crítica do ponto de vista burguês, desde os primórdios da Iugoslávia, foi escrito por Komelj (2009).

12 Ver Velikonja (2009).

política cotidiana.¹³ As condições culturais e cognitivas não podem ser entendidas sem a política cultural geral que estava orientada para a promoção internacional do socialismo de autogestão (Zimmerman, 2010). Isso forçou a representação da Iugoslávia como livre e democrática, o socialismo mais humano. Artistas podiam viajar para a o Oeste e o Leste europeus e não estavam tendo dificuldades para mostrar sua arte fora da Iugoslávia. A existência da escola Praxis, da Onda Negra e do Modernismo socialista em geral são sinais de liberdade política e cultural, ao invés de repressão política e política cultural superpolitizada.



De acordo com Sergio Germani, um estudioso importante do cinema iugoslavo, o Modernismo iugoslavo foi um movimento amplo, que compreendia “um balanço criativo geral no teatro, literatura, artes plásticas e música” (2010, p. 280). A esta lista podemos acrescentar a nova arte gráfica e, mais tarde, a arte e a performance corporal: nunca antes ou depois a arte iugoslava floresceu tanto. Ela atingiu seu pico em diferentes cidades por toda a Iugoslávia, de Ljubljana e Zagreb a Novi Sad, Belgrado e Sarajevo (Šuvaković, 2006). Certamente, este desenvolvimento foi polivalente em termos de estética e política de obras de arte. Houve uma massa de Modernismo “conservador”

13 Para um relato provocante do status dessa situação e do papel da arte, ver a contribuição de Boris Buden sobre o assunto.

comercial, que foi acompanhada e desafiada por práticas artísticas mais radicais e neovanguardista, até certo ponto. Este último, pelo menos em termos de estética, atacou ou se separou radicalmente da arte canonizada e estabelecida do Modernismo ou do kitsch socialista, que entrou para a esfera da cultura de massa a partir do final dos anos 1960 em diante. Os exemplos dessas novas tendências radicais podem ser encontrados no cinema de vanguarda (Tomi Gotovac), nas artes gráficas (International Graphic Bienalle), locais comemorativos (Bogdan Bogdanović, Vojin Bakić, Dušan Dzamonja), mas também no teatro, na arquitetura, na arte corporal (Marina Abramović a partir de 1973) e em apresentações (grupo OHO).¹⁴ Muitas das iniciativas artísticas progressivas lidaram com questões da modernização da Iugoslávia e com a “falha” do socialismo existente de maneira muito aberta e polêmica.¹⁵

Além da desistência de discutir a política cultural em geral e seus efeitos (a propagação do Modernismo), os defensores da hipótese humanista se esquecem de analisar as condições materiais da arte socialista. Branka Ćurčić corretamente aponta que a análise cultural contemporânea, mas também a escola Praxis, excluem o âmbito da cultura da esfera da produção.¹⁶ O domínio cultural e da criatividade humana é analisado de forma autônoma, sem referência aos processos econômicos. O gesto “idealista”, que separa a cultura da produção significa uma falta de ferramentas analíticas adequadas para analisar a reviravolta “pós-fordista” na Iugoslávia socialista, que aconteceu justamente no período dos anos 60. Este foi o período no qual a criatividade e a cultura tornaram-se uma parte importante da economia socialista que foi aberta ao mercado (dominação sobre plano, ver¹⁷). Depois

14 Para uma descrição mais detalhada de alguns grupos, ver o livro editado por Djurić e Šuvaković (2005), sobre a primeira análise séria do cinema vanguardista iugoslavo, ver o catálogo editado por Piškur e Soban (2010).

15 Foi uma época de introdução de relações de mercado - onde as forças de mercado lentamente começaram a substituir a economia planificada. Elementos capitalistas nem foram escondidos na reforma de mercado de 1965. Para saber mais sobre o desenvolvimento da tendência pós-Fordista, ver meu artigo sobre a tendência pós-Fordista na Iugoslávia (2010).

16 Ver 2011.

17 Analisamos a transformação estrutural da economia política socialista em outro artigo (2010), focando principalmente nas consequências da reforma do mercado que introduziu uma variedade de elementos capitalistas já em 1965.

dos EUA e da URSS, a Iugoslávia teve o maior percentual de pessoas inscritas em universidades (ver Ćurčić 2011). Argumenta-se que, a fim de compreender o surgimento do Cinema Novo Iugoslavo, é necessário incluir a análise da infraestrutura autogerida e as transformações estruturais.¹⁸ Há alguns pontos históricos importantes que demonstram a especificidade da condição da arte. Artistas na Iugoslávia, já a partir da década de 50, receberam o status legal de *freelancer* e isso foi particularmente válido na indústria do cinema, onde os cineastas eram forçados a constantemente buscar novos projetos. Eles se tornaram economicamente responsáveis pelo sucesso do filme. No entanto, os trabalhadores culturais não foram simplesmente abandonados para o mercado e eles também não tiveram que organizar tudo do zero. Ao contrário, as pessoas que trabalhavam na indústria cinematográfica se beneficiavam da infraestrutura social de estúdios e laboratórios. Havia uma fila de espera, mas qualquer projeto de filme sério tinha acesso à infraestrutura técnica. Žilnik avaliou que as principais instituições (órgãos do governo estaduais e republicanos) e empresas autogestoras também orçavam filmes de arte e não apenas filmes de entretenimento ou espetáculos de guerra. Em 1960 ocorreu uma produção cinematográfica tremenda, devido à prosperidade econômica e enormes melhorias técnicas, como o uso de câmeras menores, mas também com o surgimento dos estúdios de cinema Jadran e Avala. O estúdio Avala se tornou um dos maiores da Europa, com uma administração muito capacitada e progressista. Além de produzir coproduções de grande orçamento, a administração do estúdio era muito favorável às novas tendências cinematográficas, à experimentação no cinema. Todo ano, eles produziam um longa-metragem novo de um diretor não consagrado.

Mais importante ainda, a implementação do modelo de autogestão e a promoção da descentralização provocou o surgimento de novas instituições culturais em nível local. O Cinema Novo Iugoslavo, com suas tendências polivalentes, deve ser necessariamente pesquisado através da interferência dos cineclubes e de diferentes festivais de cinema amador e antigênero¹⁹. Foi

18 Ver a entrevista com Želimir Žilnik e o texto de Ana Janevski.

19 Para uma análise detalhada, ver texto de Ana Janevski.

devido a esta infraestrutura de plataforma emergente que os trabalhadores culturais contavam com o apoio material, quer para a organização de debates e eventos, ou por meio de pequenos orçamentos, que permitia a pesquisa crítica e a produção cultural. Os cineclubes eram lugares onde jovens amadores e aspirantes a cineastas recebiam equipamento técnico para poderem filmar. Isto, mais uma vez, era parte da política cultural oficial que promovia a ideia “técnica para o povo”. No entanto, este quadro mais técnico precisa ser ampliado em uma perspectiva política. Vale ressaltar que poucos grupos de artistas se organizaram política e economicamente, como cooperativas de cinema, ou até mesmo criaram empresas de cinema independentes. O caso emblemático é uma produtora de filmes de sucesso, a Neoplanta, de Novi Sad, que possibilitou aos diretores uma grande dose de independência econômica. A Neoplanta era uma empresa que desenvolvia filmes independentes e boa parte do tempo trabalhava com lucro.²⁰ Poderíamos chamar esse tipo de empresa de empreendimento privado-público *avant la lettre*, já que produziam e distribuía filmes por toda a Iugoslávia, e até mesmo no exterior, com os seus próprios meios materiais, mas também sendo dependente de uma infraestrutura social maior e orçamentos estaduais e municipais.

A autonomia da arte não era simplesmente concedida, mas tinha que ser batalhada e conseguida apenas através de habilidades, improvisação e da organização de artistas.²¹ A análise das condições materiais gerais nos aproxima de repensar o “nascimento” e a formação de toda a geração dos diretores do Cinema Novo Iugoslavo. Pavlović, Žilnik, Makavejev, Godina e tantos outros percorreram o caminho do cineclubes. Certamente, juntamente com os esforços organizacionais, a enorme quantidade e as formas estéticas inovadoras abriram caminho para uma autonomia artística específica não-burguesa. Esta nova geração de cineastas ainda não estava consolidada e lutou pela autonomia específica que emanciparia a arte da

20 Peguemos o exemplo de *Early Works* de Žilnik: o custo do filme está estimado em cerca de 130 mil dólares, mas seu lucro foi de cerca de 650 mil dólares. Esses valores não eram pequenos e podiam ser investidos ou em projetos futuros ou comprando equipamento adicional, etc. Entretanto, os lucros mais altos, os negócios de verdade, eram conseguidos com espetáculos partidários e por diretores comerciais.

21 Ver o painel de discussão do livro *Omitted history* (2006) e, mais uma vez, a entrevista com Žilnik já citada.

instrumentalização mais estatista da arte. Certamente, podemos concordar que essa luta era ambivalente, porque ela foi orientada, por pelo menos duas perspectivas contraditórias e até mesmo exclusivas: por um lado, eles lutaram para conseguir autonomia burguesa, mais direitos de liberdade artística e de experimentação. Mais ou menos conscientemente, eles defendiam a autonomia como um compromisso individual. Como diria Dušan Stojanović, eles lutaram para transformar “uma mitologia coletiva” em uma pluralidade de “mitologias individuais”. Mas, por outro lado, através de sua própria produção artística, eles não só mantiveram declarações individuais, mas conseguiram produzir um selo estético distinto que ainda hoje continua sendo tão fascinante. Em outras palavras, o Cinema Novo Iugoslavo voltou à pergunta inicial da arte de vanguarda, ou seja, qual é o papel da arte na transformação da sociedade? Autores do Cinema Novo Iugoslavo deram respostas muito diferentes, que variam desde a mais revolucionária, dissidente, até a mais individualista, revisionista e desiludida.

4. CINEMA NOVO IUGOSLAVO OU ONDA NEGRA?

Cineastas e críticos de cinema que participaram ativamente nos anos 1960 e 1970, mais especificamente no período entre 1962 e 1972, do chamado Cinema Novo Iugoslavo de tendência progressista ou, menos frequentemente, de cinema aberto (Goulding, 2002 e Levi, 2007). O termo Cinema Novo Iugoslavo operou até 1969, quando o periódico oficial intelectual partidário *Borba* publicou um artigo de Dejan Jovičić, cujo tema deve ser visto como o início de uma ofensiva que denunciou o novo cinema como cinema negro. A Onda Negra foi uma desqualificação política e estética, implacavelmente utilizada contra os cineastas, dificultando bastante as circunstâncias para continuar seu trabalho.

Quais foram as razões mais óbvias para este movimento político do lado do Partido? A crítica oficial atacou esses novos filmes como pessimistas e niilistas, perdendo todas as crenças no progresso socialista, ou perdendo totalmente o contato com a realidade. Uma representação pessimista da realidade socialista substituiu a antiga representação otimista. Como diria um

crítico, os novos cineastas retratavam a sociedade inteira como uma grande privada, onde párias sociais desempenhavam um papel importante. Esta condenação mais tarde culminou com a pressão política mais sistemática, o que significava um futuro muito sombrio para esses diretores. Alguns deles foram para o exterior, (Dušan Makavejev, Želimir Žilnik, Lazar Stojanović), enquanto outros permaneceram na Iugoslávia (Aleksander Petrović, Živojin Pavlović, Karpo Godina). Apesar de marginalizados e com dificuldades, eles continuaram seu trabalho.

Leituras contemporâneas deste período do cinema discordam radicalmente já com a nomeação e o status desta vasta gama de filmes. Alguns teóricos apoiariam o termo Cinema Onda Negra, enquanto outros apoiariam o termo Cinema Novo Iugoslavo. A primeira leitura já é o nosso adversário conhecido, a leitura dissidente e simplificada, o que sugere que devemos ficar com o termo Onda Negra, a fim de ressaltar o antagonismo entre o Partido e os artistas dissidentes (DeCuir). No geral, esses relatos repetem a visão “oficial” e funcional do Partido, mas em contraste com a visão do partido, apenas sublinham a mensagem dissidente, romantizando os artistas e suas obras. Eles abrangem a diferença radical entre a representação oficial e alternativa (artística) da sociedade socialista (Skrabalo, 1998; Tirnanić, 2008). Nossa pesquisa toma partido mais com as leituras críticas e próximas daquele período feitas por Goulding (2002), Jovanović (2011), Levi (2007). Estes autores enfatizam justamente um caráter polivalente dos filmes. Esta tese também significa que Onda Negra/Cinema Novo Iugoslavo nunca foi um movimento cinematográfico homogêneo, e mais: discutivelmente, ele nem pode ser visto como movimento. Mesmo que o partido reconhecesse sua força potencialmente destrutiva e niilista, o fato é que os diretores nunca escreveram qualquer manifesto, e nós teríamos imensas dificuldades para extrair critérios específicos para a estética de seus filmes. Por outro lado, quanto mais de perto observamos esses filmes, mais diferenças em sua abordagem e política podemos detectar. Poderíamos, sem dúvida, encontrar “desvios” impressionantes. Por exemplo, os filmes do mesmo diretor Živojin Pavlović variam consideravelmente, mesmo quando estamos

falando da mesma década. Ou, no outro extremo, o selo distinto da linguagem cinematográfica crítica de Želimir Žilnik pode ser reconhecida por todo o seu trabalho. Mais adequadamente, poderíamos chamar o Cinema Novo Iugoslavo de cinema de autoria, que estava emergindo e interpenetrando as cinematografias do Ocidente e do Oriente.

No entanto, é muito mais fácil rejeitar completamente o termo Onda Negra do que lutar por sua reapropriação. Vamos exercitar uma defesa do termo “negro” para usos diferentes no futuro. Um histórico de lutas pela interpretação nos dá pelo menos uma lição: nunca se deve deixar o terreno teórico para o inimigo ideológico. A análise de DeCuir a esse respeito é sintomática; ele sugere reduzir os filmes da Onda Negra para a retórica política, a um chamado “metodológico marxista” para criticar tudo o que existe. Nossa tese é precisamente o oposto: no período incrivelmente criativo de 10 anos, muitos desses autores desenvolveram uma linguagem fílmica específica muito diferente da anterior e daquela do futuro cinema iugoslavo. Muito mais do que a posição dissidente de autores (e dos ataques consequentes do Partido), que argumentam que a política na Onda Negra aparecia através de certo desvio, por meio de inovações estéticas específicas. Além disso, há certa tradição do “cinema negro”, que pode ser atribuída a referências cruciais passadas na história do cinema. A esse respeito, Daniel Goulding afirma acertadamente:

O termo “cinema negro” teve suas origens na curta série negra dos documentários poloneses nos anos 50, nos filmes da onda sombria tcheca dos anos 60 e nos filmes franceses do pessimismo negro dos anos 30 - principalmente aqueles de Marcel Carné.²²

A esta lista poderíamos acrescentar alguns filmes neorrealistas italianos. Através desta interpretação político-estética que podemos “emancipar” o termo “negro” a partir da narrativa do partido, que via a Onda Negra como uma simples negação da realidade socialista, ou como a representação errada do socialismo existente na época. Como os poloneses antecessores ou contemporâneos

22 (2002: 79).

da linha “negra”, os cineastas da Onda Negra não estavam simplesmente se opondo ao socialismo, porque a maioria dos seus filmes não tem uma mensagem anticomunista superficial. Ao contrário, muitos desses filmes mostraram o que estava acontecendo de errado no socialismo da Iugoslávia, com o trato dominante de questões do passado e do presente. Estes filmes tentaram fortalecer o socialismo, para criticá-lo de dentro e, ao mesmo tempo, para repensar o que a arte socialista deveria ser. Eles conseguiram criticar a convenção de gênero dominante e exploraram refinados meios estéticos: do desenvolvimento naturalista chocante até a montagem intelectual e afetiva, do docudrama até filmes partidários. Nós preferimos usar o termo Cinema Novo Iugoslavo (ou cinema de autoria), mas também insistem em não relegar o termo “Onda Negra” ao discurso dissidente. A este respeito, é pertinente perguntar: qual foi a razão para uma reapropriação tão enorme e evidente dos filmes negros iugoslavos no discurso antitotalitário dominante? Será que só tem a ver com algumas leituras superficiais, fabricações dos cineastas (suas histórias biográficas), ou com algo intrínseco à estética política de seus filmes?

5. CONTRA A HIPÓTESE HUMANISTA E PELA PLURALIDADE DA ESTÉTICA POLÍTICA

Pelo que escrevemos até agora, fica bem claro que estamos colocando entre parênteses a hipótese humanista, ou seja, que o cinema Onda Negra deve ser entendido ao longo das linhas humanistas, o que o colocaria “sob” a filosofia da Praxis. Certamente houve influências, mas a diferença de orientações políticas e estéticas dentro do Cinema Novo Iugoslavo simplesmente não nos permite verificar esta tese. Na melhor das hipóteses, poderíamos dizer que há certa analogia em seu efeito “político”: ambos lutavam por autonomia específica, e (in)diretamente criticavam o papel do Partido na sociedade iugoslava (autonomia da arte, a autonomia da teoria). Além desta analogia, vamos ver que não ganhamos nada se forçarmos a hipótese humanista.

Talvez a maneira mais fácil de testar a hipótese humanista contra os grandes novos filmes iugoslavos seria no nível de mensagem política. A maioria desses filmes pertence à tradição cinematográfica de “crítica social”, que é mais ou menos explicitamente política. Como Krunoslav Stojaković (2011) demonstrou,

seu papel estava na crítica ideológica, isto é, na crítica ao socialismo iugoslavo existente, que, de acordo com a distinção idealista, pode ser medido na distância entre as ideias oficiais e a realidade. No entanto, longe desta verificação diretamente política desses filmes, forneceremos um esboço de investigação sobre a “forma cinematográfica”²³ que podemos detectar em três diferentes filmes da época: *Plastic Jesus*, de Lazar Stojanović (1971), *WR – Mysteries of the Organism*, de Dušan Makavejev (1971) e *When I am Dead and Pale*, de Živojin Pavlović (1967).

FORMA CINEMATOGRÁFICA ANTITOTALITÁRIA DE STOJANOVIĆ

Vamos começar pelo final do período do Cinema Novo Iugoslavo. É no ano de 1971, quando Lazar Stojanović fez *Plastic Jesus* (1971). Se há um filme que se encaixa no discurso “dissidente antitotalitário”, esse filme é *Plastic Jesus*. Depois do lançamento do filme, Lazar Stojanović foi preso. Vale ressaltar que ele foi o único artista-cineasta preso por causa de sua obra na Iugoslávia socialista. No entanto, por mais injusta ou brutal que fosse esta acusação, também é verdade o valor estético e político pobre do filme. Já fraco na composição, o filme *Plastic Jesus* edita e trata dialeticamente o nazismo e o socialismo ao longo da mesma linha. Ele mostra Tito e Hitler um após o outro, comparando o cerimonial nazista à celebração socialista iugoslava. Qualquer um que fizesse esse tipo de filme já sabia o que esperar dele. No país, onde o antifascismo foi uma ideologia oficial e onde era veementemente proibido editar as imagens de líderes, este filme necessariamente provocaria e produziria um significado subversivo. Mas mesmo não encontrando grande valor estético em *Plastic Jesus*, mesmo ele sendo um dos principais adversários políticos, devemos, no entanto, dar-lhe um crédito por iniciar a antiga forma ética de arte (ver Rancière, 2004). Pela primeira vez na história do cinema, *Plastic Jesus* articula a imagem totalitária *avant la lettre* e torna-se uma primeira forma cinematográfica de paradigma dissidente e totalitário que abriu um caminho que foi (ab)usado por muitos dissidentes - artistas e ideólogos - até hoje.

23 Fazemos referência ao relato fascinante de Emanuel Barot, *Camera politica* (2009).

O CINEMA HUMANISTA DE MAKAVEJEV

A exemplificação mais próxima do cinema humanista - introduzindo os ideais humanistas no imaginário simbólico - pode ser atribuída somente a um filme e diretor, ou seja, a Dušan Makavejev. Seu *WR – Mysteries of the Organism*²⁴ é de alguma forma uma representação comum do *Zeitgeist*, a atmosfera liberal do fim dos anos 60. Durante o filme, todo um conjunto de discursos lembra o espectador sobre as demandas estudantis por maiores liberdades e principalmente liberação sexual. Em algumas entrevistas, mas também tornando claramente visível ao longo do filme, Makavejev se esforça para desenvolver certo imaginário anarquista da política, política de subversão que ele orquestrou através de uma edição refinada, o “corte sérvio”, do material. As imagens das comunas dos EUA, “organon” para liberar tensões sexuais e imagens antigas da história revolucionária se entrelaçam com a trama central da personagem Milena, que se envolve na verdadeira revolução da vida cotidiana nos assentamentos suburbanos de uma grande cidade. Em várias ocasiões, ela fica na varanda e clama por liberação sexual no movimento revolucionário e na transformação da sociedade. Oposta à imagem de uma jovem, o espectador vê a contraimagem do jovem Ilych (Lenin), que é o sério patinador profissional soviético. Metaforicamente, Ilych representa o profissional revolucionário que se baseia na instância do partido e obedece ao seu programa. Contra a sua imagem e como pano de fundo da discussão com a Velha Esquerda (o Partido), a Nova Esquerda - Milena - é uma personificação perfeita do princípio da autocriatividade e do engajamento individual. Este princípio político, que conta com a emancipação do ser humano, é perfeitamente congruente com os ensinamentos teóricos do grupo Praxis. Em *Mysteries of the Organism*, Makavejev retrata a força criativa e revolucionária da geração de maio de 68, que celebra a libertação individual e, sobretudo, sexual, que desafiou estruturas patriarcais e outras estruturas de dominação. A fórmula vazia da velha esquerda e seu sonho não realizado do socialismo foram desafiados pelas mensagens subversivas radicais da Nova Esquerda. Mas, já dentro do filme, essas frases revolucionárias de Milena não correm

24 Para uma análise curta que critica uma mera leitura pós-comunista do filme de Makavejev, ver Buden (2008).

também o risco do vazio que ela lutou para criticar? A mesma arma usada contra o Partido começou a girar contra os protagonistas subversivos desde o início. O senso de ironia geral opera com o mecanismo de antirrepressão, que desafia qualquer ordem rígida, seja capitalista ou socialista, mas também se pode argumentar a sua própria posição política. Mesmo que em alguns momentos há um lugar para a autoironia. O espectador não consegue não perceber certa ingenuidade nessa estratégia. Uma vez que esta lógica de subversão foi incluída na máquina governamental, reapropriando desejos individuais nas técnicas de publicidade, as potencialidades subversivas perderam todo o seu poder. Além disso, eles se tornam o coração do novo regime pós-Fordista. A resposta governamental a Maio de 68 pode ser lido na crítica negativa que Foucault faz à sexualidade: essa última é uma das apostas ou objetos fundamentais do regime pós-moderno e biopolítico que regula os diversos órgãos, horizontes e práticas de prazer.²⁵



25 Na política da Iugoslávia, as revoltas estudantis tiveram um epílogo muito interessante. A maioria dos estudantes estava combatendo o socialismo com reivindicações socialistas com base na igualdade e em liberdades maiores. A liderança socialista frustrou sua potencialidade emancipatória com uma estratégia brilhante. Como Tito admitia estudantes em suas palestras oficiais, ele abraçou pacificamente suas demandas, concedeu-lhes mais liberdade e participação nas organizações universitárias, a fim de desenvolver mais autonomia. Ao mesmo tempo, ele usou suas reivindicações políticas a fim de lidar com as tendências nacionalistas, impondo um curso de recentralização e conformidade ideológica com a sua linha.

Eu certamente concordo que, em termos de estética, Makavejev continua a ser uma das figuras mais inovadoras e influentes da Onda Negra. Alguns até dizem que ele criou uma nova abordagem para o “tradicional cinema de vanguarda”. Eu seria muito crítico em relação à sua posição política. O impulso fundamental da política de subversão e da desconstrução resultou na pluralidade de identidades e formas de prazer, o que mais tarde seria facilmente incorporado à máquina capitalista ou às estratégias de poder socialistas. Assim, o filme de Makavejev exemplifica a imagem do humanismo, a ideia da mulher desalienada e das massas sexualmente capacitadas.

O REALISMO DE AUTOGESTÃO SOCIALISTA DE PAVLOVIĆ

No outro espectro da política da Onda Negra, eu colocaria Živojin Pavlović. Se tem uma coisa que Pavlović é, é uma contra-imagem precisa de Makavejev, exemplificando a imagem do anti-humanismo. Minha tese é que muitos de seus filmes que lidavam com temas sociais são bons exemplos do realismo socialista, ou melhor, o realismo de autogestão, que eu não interpreto de forma irônica. Como já mencionado anteriormente, a ideia inicial do realismo socialista era muito ligada ao papel vanguardista e de afirmação da arte na transformação do mundo. O realismo socialista não significa apenas uma mera imitação da realidade, mas revela a realidade no seu desenvolvimento revolucionário. Farei uma análise mais de perto do filme *When I am Dead and Pale* para provar essa tese, que é na verdade uma hipótese anti-humanista.²⁶ Em termos de estética, o filme faz um retrato muito mais sombrio, não muito edificante do cenário, enquanto que a sua constituição dramática segue uma narrativa linear, onde o protagonista encontra diferentes camadas e é subjugado a certas transformações internas que são paralelas no nível macro. Politicamente, ele não segue um típico *topos* humanista da discrepância entre a ideologia oficial e realidade histórica. Ele não lamenta sobre a fórmula vazia do velho mundo socialista e eleva a nova fórmula da juventude. Em todos os seus filmes, os espectadores não encontrarão figuras da classe dominante contrapostas por slogans revolucionários de estudantes ou marginalizados.

26 Desenvolvi uma análise mais detalhada deste filme nas páginas da revista: http://www.pagesproject.net/2006/daily_pages.php?lang=en&date=2009-03-01

When I am Dead and Pale é muito mais um retrato minucioso e hábil da paisagem da sociedade iugoslava em toda a sua natureza contraditória. O filme não mostra a realidade como ela era, mas seus extremos. Ele queria muito mais mostrar como os extremos de grandes contradições podem se desenvolver após a reforma de mercado de meados dos anos 60. Em uma das cenas mais importantes e proféticas do filme, vemos um cenário semiprovincial. A câmera leva o espectador por uma pequena viagem pela Iugoslávia, cortando caminho por toda a sociedade. Vemos uma tomada lateral do protagonista, Jimmy, que é passado por um grupo de camponeses combatentes, manifestantes operários se reunindo na fábrica, e soldados cantando, que se dirigem contra inimigos imaginários... Esta cena contém um quadro muito poético, mas também pessimista, que evoca a futura desintegração, se a tendência for perceber, e a hipótese de que alguns grupos sociais diferentes jamais se encontram.

Além do comentário social que incidiu sobre os processos de transição na Iugoslávia, a história em si apresenta um dos primeiros anti-heróis, Jimmy Barka. Começando no interior, Pavlović não romantiza uma alma pura da paisagem rural. Seus personagens, anti-heróis, enfrentam os problemas tremendos para reivindicar qualquer tipo de atividade. Pavlović está interessado no “retrato da vida às margens da existência econômica” (Levi, 2007, p. 36). Mas não podemos também dizer o contrário: Jimmy não é completamente livre, o ser humano genérico que pode fazer o que quiser, livre das amarras sociais? O homem autogerido na sociedade autogerida? - Não era este um fantasma final dos ideólogos iugoslavos e filósofos da Praxis? Ele não é o perfeito sujeito ideológico? Jimmy pode gerenciar sua própria vida, à sua maneira. Ele é um nômade que viaja de cidade em cidade, vai e volta, e consegue sobreviver. Ele pode aceitar o trabalho que quiser e, até certo ponto, pode ser bem sucedido. No entanto, finalmente acontece que este sujeito autogerido não consegue se integrar à sociedade autogerida. Daquele que não tem nada a perder e está livre, para o fracasso definido, é apenas um pequeno passo. Jimmy é um jovem na casa dos 20 anos, desempregado, e tem grandes dificuldades de encontrar um emprego estável... Ele não é niilista ou completamente passivo e também não está perto de uma figura subjetiva de

Bartleby, que prefere não fazer nada. Como diz Levi, Jimmy está no presente permanente, um “pária social que não carece de vitalidade” (2007, p. 36) e de certa forma se assemelha ao herói Poiccard de Godard em seu *À Bout de Soufflé*. Toda a ordem social repousa sobre a condição de que um rapaz e uma moça entrem na esfera do trabalho, a esfera onde você pode realmente começar a participar da autogestão das relações sociais. No entanto, existe um grande bloqueio que impede a entrada de Jimmy neste domínio de trabalho. Por um lado, ele é confrontado com a dureza da situação social, o aumento do desemprego e o subdesenvolvimento do campo e, por outro lado, ele mesmo afirma não gostar de trabalhar muito. Estas condições objetivas e subjetivas fazem dele um exemplo perfeito da subjetividade excluída, de algo que representa uma mancha na ordem simbólica, que não pode ser integrada. É por isso que ele é tratado como um elemento perigoso, algo que perturba a ordem: no vilarejo, ele mina a autoridade do chefe corrupto local, enquanto que na cidade, a lei da concorrência o exclui. Ele está fugindo de novo. Não há espaço para um cantor *folk* ruim em meio à subcultura do rock ‘n roll.

Nos termos de Althusser, “a interpelação ideológica”²⁷ não funcionou no caso de Jimmy Barka. Jimmy poderia ter sido o sujeito perfeito, um perfeito autogestor, mas a viagem revela condições ideológicas específicas do estado autogerido, os portões de entrada vitais de instituições ideológicas. Quando Althusser falou sobre ideologia, ele repensou o papel do Estado e do Direito no processo de reprodução das relações sociais. O que o filme mostra é o papel específico que Estado assumiu. É precisamente através da ausência de instituições do Estado que podemos aprender algo sobre o passado iugoslavo. A ordem socialista de autogestão deveria facilitar o envolvimento político máximo de todas as pessoas que trabalham em todos os níveis da sociedade. Apesar do caráter revolucionário do modelo de autogestão na história do socialismo, o fato é que o papel do Partido na Iugoslávia jamais foi questionado. A Liga dos Comunistas Iugoslavos operou sobre o princípio do “centralismo democrático”. Seu papel vanguardista exigia organização e discussão: como dirigir a sociedade? Nestas circunstâncias

27 Ver especificamente seu ensaio sobre Aparatos Estatais Ideológicos (2008).

históricas precisas, a decisão política foi ceder à “dominação” da economia, partindo da economia planificada para as forças do mercado, politicamente à dominação da fração tecnocrática na classe dominante. E o filme de Pavlović demonstra isso em relação ao conjunto específico de instituições que “unia” a sociedade iugoslava. No campo, a vida social era organizada em torno do trabalho sazonal do chefe local - um gerente situado em uma infraestrutura primitiva, ao passo que os laços familiares se dissolviam precisamente nos lugares que menos esperamos. Em Belgrado, a chegada do mercado atingiu a vida da cidade com toda a sua intensidade: a indústria cultural abriu um conjunto de novas profissões (gestores culturais, *freelancers*) e instituições, com as quais as gerações mais novas se identificavam. No entanto, todas essas velhas e novas instituições que operavam em novas condições de autogestão exigiam um movimento por parte do sujeito. Era uma necessidade estrutural entrar na esfera do trabalho mais estável, o que o nosso sujeito Jimmy Barka nunca chegou perto de fazer. Esta condição estrutural de Jimmy Barka não foi tão excepcional ou alheia ao contexto iugoslavo. Como os números oficiais mostram, a Iugoslávia na época teve que lidar com um grave nível de desemprego pela primeira vez após a Segunda Guerra Mundial. Este fato era algo inimaginável para o *estado de pessoas que trabalham*, algo que precisava ser escondido e que não era tratado politicamente. E este é, basicamente, um dos caminhos analíticos abertos pelo filme. Pavlović localizou, com meios artísticos, o início da transição e o início do fim do bem-estar socialista. Alguns políticos-economistas marginais articularam os efeitos desses processos econômicos apenas 15 anos mais tarde²⁸, quando a Iugoslávia fazia sua última passagem pela explosiva privada pública da Europa. O próprio filme termina com uma nota pessimista de forma absurda. Depois de rodar por toda a sociedade iugoslava, ele é morto a tiros no banheiro público no vilarejo onde cresceu.

CONCLUSÃO CONTRÁRIA

Interessar-se pelo passado iugoslavo atualmente não significa trazer de volta lembranças dos velhos e bons tempos. Muito menos eu gostaria de

28 Bavčar, Kirn, Korzika (1985).

emancipar a arte iugoslava da ideologia socialista.²⁹ Repensar a conjuntura, no nosso histórico de casos fílmicos, sempre mobiliza recursos históricos específicos. Além de uma compreensão mais concisa e complexa do passado, o pensamento emancipador se esforça para permanecer sempre aberto ao futuro, o que vai além dos endeusamentos nacionalistas e da afirmação contundente do estado atual das coisas. Para voltar à interioridade e à contradição do Cinema Novo Iugoslavo, precisávamos desafiar duas leituras dominantes: uma hipótese humanista e um quadro antitotalitário geral que se baseia em um esquema simplificado da eterna luta entre a ARTE dissidente *versus* o ESTADO totalitário.

A primeira conclusão provisória seria a de que, a fim de compreender a efetividade específica e práticas culturais dos diretores da Onda Negra, devemos levar em conta as condições materiais de produção na autogestão. Muito mais do que uma simples adaptação fílmica de ideias da Praxis, que têm a ver com um conjunto de práticas culturais e dinâmicas específicas de produção cultural. Além disso, devemos levar em conta o desenvolvimento de ressonâncias e as tensões com a política cultural oficial, como artistas e suas obras de arte se esforçaram para formar determinado tipo de autonomia artística, que, como vimos, oscilou entre a resposta “burguesa” (mitologias individuais, liberdade de artistas) e “socialista” (organização de trabalhadores culturais independentes, a crítica do socialismo) a este problema eminentemente político.

A segunda conclusão provisória pertence à nossa análise esquemática de formas cinematográficas em três filmes diferentes. Nós rejeitamos a hipótese uniformizada do humanismo nesses filmes e afirmamos um caráter radicalmente heterogêneo dos novos filmes iugoslavos. Estas obras de arte abraçaram novas estéticas e gêneros antigos, que variam do realismo socialista e neorealismo (Pavlović), à imagem antitotalitária (Stojanović) e ao cinema humanista (Makavejev). Acima de tudo, a diferente política desses filmes é

29 Exemplo típico: filme *Damnatio memoriae*, de Bogdan Žižić (2001) – Analisei outros exemplos de reapropriação dos locais comemorativos socialistas em outro artigo (2009).

evidente, e isso é ainda mais válido quando somamos as obras de Aleksandar Petrović (revisonismo de *Three*), Želimir Žilnik (crítica e processo de desilusão *Early Works*, e o docudrama *Unemployed people*), Karpo Godina e outros.

O que continua sendo importante para futuras pesquisas é explorar as formas em que essas obras abriram a questão do papel da arte na transformação da sociedade. A perspectiva através da qual se poderia aproximar essas correntes progressistas no cinema iugoslavo da arte poderia ser formulada pela questão conclusiva: como o Cinema Novo Iugoslavo criou uma arte-autonomia (política) específica, e se ela teve sucesso na criação de uma forma artística de revolução? A questão permanece: como permanecer engajado politicamente, mas distante das prescrições do Partido? Entretanto, atualmente, com a ausência do Partido e da política revolucionária, a questão deveria mais uma vez ser retirada do domínio político e não deveria ser simplesmente protegida pela promessa utópica da arte.

Versão revisada de capítulo originalmente publicado em Gal Kirn, Dubravka Sekulić and Žiga Testen (eds.), Surfing the Black: Yugoslav Black Wave Cinema and Its Transgressive Moments, Maastricht: Jan Van Eyck Academie, 2012, pgs. 10-44. Texto original gentilmente cedido pelo autor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ALTHUSSER, Louis, *Pour Marx*. Verso: London. 2005
- ALTHUSSER, Louis. *On Ideology*. New York: Verso. 2008
- ARENDET, Hannah. *Origins of Totalitarianism* Harcourt: Orlando. 1973
- BAVČAR, Igor, Kirn, Srečo and Korsika, Bojan (1985): *Kapital + delo v SFRJ*. Ljubljana: založba KRT
- ARNKE, Ines, *Avantgarde in the Rearview Mirror, On the Paradigm Shifts of Reception of the Avantgarde in (ex) Yugoslavia and Russia from the 80s to the Present*. Maska: Ljubljana. 2006
- BAROT, Emmanuel. *Camera Politica*. Paris: Vrin. 2009
- BOWLT, John. *Russian art of the avant-garde: theory and criticism 1902-1934*. London: Thames and Hudson. 1991

- BUDEN, Boris Behind the Velvet Curtain. Remembering Dušan Makavejev's *W.R.: Mysteries of the Organism*, *Afterall* 18, 2008. <http://www.afterall.org/journal/issue.18/behind.velvet.curtain.remembering.dusan.makavejevs>. Accessed 15 November 2010.
- BUDEN, Boris, *Zone des Übergangs: vom Ende des Postkommunismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009.
- ČURČIĆ, Branka. Kultura po meri čoveka. In: *Praxis, kritika i humanistički socijalizam*, p.55-60. RLS: Beograd, 13.10.-15.10. 2011. (Conference reader on Praxis philosophy).
- DECUIR, Jr., G. (2010), Black Wave polemics: rhetoric as aesthetic, *Studies in Eastern European Cinema* 1: 1, pp. 85–96, doi: 10.1386/seec.1.1.85/1
- DJURIĆ, Dubravka and Šuvaković, Miško. *Impossible histories*. Cambridge: MIT Press. 2003.
- GERMANI, Sergio. Jugoslavija – misterije organizma In: *Socijalizam*. Nr.17/18. p. 265-292. Zagreb: Up&Underground. 2010.
- GOULDING, Daniel. *Liberated Cinema. The Yugoslav Experience 1945-2001*. Indiana University Press. Bloomington and Indiannapolis. 2002
- JERKIĆ, Pero, Mokrović, Nikola, "Problem Praxis". 11.teza: Zagreb. 2007
- JOVANOVIĆ, Nebojša, "A Commentary on 'Black Wave polemics: rhetoric as aesthetic' by Greg DeCuir" Forthcoming in *Studies in Eastern European Cinema*.
- KIRN, Gal, "Issues of the transition, self-managed subjectivity and culturalisation of antagonisms in Živojin Pavlović's film When I will be white and pale", http://www.pagesproject.net/2006/daily_pages.php?lang=en&date=2009-03-01.
- KIRN, Gal. "Remembering or thinking the partisan movement". In: *Catalogue Museum on the street*. (Eds.) Zdenka Badovinac and Bojana Piškur. Museum of Modern Art. 2009.
- KIRN, Gal. "From partisan primacy of politics to postfordist tendency in Yugoslav self-management." In: *Postfordism and its discontents*. (Ed.) Gal Kirn. Maastricht/Ljubljana: Jan van Eyck Academie and Peace Institute. 2010.
- KIRN, Gal, "Antifascist Memorial Sites: Pure Art or Mythologization of Socialist Yugoslavia?", WHW: Zagreb. 2010

- KOMELJ, Miklavž. *Kako misliti partizansko umetnost?*. Ljubljana: založba cf./*. 2009.
- LEVI, Pavle. *Disintegration in frames*. Stanford: Stanford University Press. 2007.
- MAGAŠ, Branka. *The destruction of Yugoslavia*. London: Verso, 1993.
- MIKULIĆ, Borislav, "Ideology of design", mudrac.ffzg.hr/~bmikulic/Arhiv/Praxis60_Ideology%20of%20design.pdf
- MOČNIK, Rastko. *Teorija za politiko*. [Theory for politics] Ljubljana: Založba /*cf. 2003.
- New Media Center_kuda.org *Omitted history*. Frankfurt: Revolver - Archiv für aktuelle Kunst. 2006.
- PIŠKUR, Bojana and Soban, Tamara, 2010 *This is all film: experimental film in Yugoslavia 1951-1991*, Museum of Modern Art, Ljubljana.
- Praxis, kritika i humanistički socijalizam*, RLS: Beograd, 13.10.-15.10. 2011. (Conference reader on Praxis philosophy).
- PUPOVAC, Ozren. "Projekt Jugoslavija: dialektika revolucije." [Project Yugoslavia: dialectics of revolution]. Ljubljana: Agregat. Vol.4. No. 9/10. 2006.
- Interview with Ozren Pupovac 'Čuvaj se dovršene države'. Conducted by Srećko Pulig. In journal *Novosti*, n.575. Zagreb. 2011.
- SAID, Edward. *Orientalism*. Vintage Books: New York. 1979.
- STOJAKOVIĆ, Krunoslav. "Praxis als kognitiver Rahmen der Kultur". In: *Praxis, kritika i humanistički socijalizam*, p.50-55. RLS: Beograd, 13.10.-15.10. 2011. (Conference reader on Praxis philosophy).
- ŠKRABALO, Ivo, *101 godina filma u Hrvatskoj 1896–1997: Pregled povijesti hrvatske kinematografije*, Zagreb: Nakladni zavod Globus. 1998
- RANCIÈRE, Jacques. *Politics of Aesthetics. The distribution of the sensible*. New York: Continuum. 2004.
- Nebojša Popov (2003) *Freedom and Violence: a conversation about the Praxis journal and Korčula Summer school* ("Sloboda i nasilje: Razgovor o časopisu Praxis i Korčulanskoj letnjoj školi"), "Res publica", Beograd, 2003
- RAKITA, Milan. "Prilog kritici teorija modernizacije i tranzitologije u društvenim naukama". p.7-33. In: Ana Veselinović et all. *Izgubljeno u tranziciji*. RLS: Beograd, 2011.
- TIRNANIĆ, B., *Crni talas*, Belgrade: Filmski centar Srbije. 2008.

- VELIKONJA, Mitja. *Titostalgia*. Ljubljana: Mirovni Inštitut. 2009.
- ZIMERMANN, Tanja. „Novi kontinent – Jugoslavija. Politična geografija „tretje poti“, in: Zbornik za umetnostno zgodovino. Archives d’histoire de l’art, n. s. XLVI, Ljubljana 2010, 165-190.
- ŽIŽEK, Slavoj, *Plague of Fantasies*. Verso: London. 1997
- ŽIŽEK, Slavoj. *Did Somebody Say Totalitarianism? Five Interventions in the (Mis)Use of a Notation*. London: Verso. 2001
- ŽIŽIĆ, Bodgan. *Damnatio Memoriae*. [Documentary film.] Zagreb: Gama studio and Zagreb film, 2001.



ENTRE A NECESSIDADE E A ESPONTANEIDADE: A POLÍTICA CULTURAL DE DUŠAN MAKAVEJEV

SEZGIN BOYNIK¹

INTRODUÇÃO: AS CONTRADIÇÕES DA POLÍTICA CULTURAL

A tentativa de pensar o trabalho de Dušan Makavejev em termos dos efeitos da ação social e cultural, em termos de mudança ou engajamento político, inevitavelmente nos levará para a esfera da política cultural. Considerando o fato de que, na maioria dos casos, o discurso que cerca a obra de Makavejev poderia ser esquematizado (estruturado) em várias dicotomias antagonistas, como o abstrato e o concreto, o coletivo e o individual, ou dogmatismo e pluralismo, é óbvio que uma discussão relacionada à política cultural seria concluída com algum tipo de dicotomia antagônica. Antes de começar a discutir as especificidades da política cultural de Makavejev e suas contradições, é necessário executar esta operação no próprio objeto da política cultural.

A principal contradição no tema da política cultural baseia-se na tensão entre seus dois parâmetros principais, a tensão entre cultura e política. Esta afirmação quase metafísica ficará clara quando especificarmos ou concretizarmos as manifestações desses parâmetros. Então, para colocar de forma mais concreta, podemos afirmar que o discurso da política cultural, como Oliver

¹ Unidade de Política Cultural, Departamento de Ciências Sociais e Filosofia, Universidade de Jyväskylä, Finlândia. Candidato a PhD.

Bennett destacou de forma muito concisa, está estruturado em torno de duas definições opostas: envolve a oposição entre a ‘cultura’ da política cultural como principalmente uma expressão artística, e a natureza “política” da política cultural como a produção de benefícios sociais demonstráveis (Bennett, 1997, pgs. 69-70). É possível intensificar ainda mais esta contradição, insistindo que há algo nas “artes” que, em última análise, se baseia na autenticidade, na autonomia e na originalidade como algo estruturalmente irreconciliável com qualquer tipo de instrumentalização e de engajamento, que faz parte da produção de benefícios sociais. Assim, falar de política cultural no caso da criação artística é um beco sem saída, um impasse, ou uma impossibilidade do paradoxo. Bennett chama este problema de ceticismo da política cultural, e detecta as consequências deste estado em várias manifestações de pessimismo cultural (Bennett, 1997, p. 74). Tem havido muitas tentativas diferentes de pacificar esta tensão, tentativas que constituem as bases de várias abordagens políticas culturais: estas vão desde o ponto de vista da política cultural como a simples democratização da diversidade, até o patronagem secular das “artes”, mas em quase todos os casos esta tensão faz parte das discussões relacionadas à política cultural. Seja como pessimismo, ansiedade (Boltanski & Chiapello, 2005, pgs. 420-421), ou como cinismo, essa tensão é sempre uma metáfora do mal-estar que a política cultural ou tenta pacificar (por exemplo, com a exoneração da política enquanto manipulação ou enquanto agenda secreta dos aparatos estatais) ou ignorar completamente (por exemplo, reduzindo a arte à sua praticidade social ou psicológica).

Outra abordagem completamente oposta é denegar (em sentido psicanalítico) o aspecto da política cultural do campo de produção cultural. Este é o caso nas estratégias artísticas que transcendem as restrições sociais, econômicas ou políticas. Pierre Bourdieu, que analisou a arte como um campo de poder e de luta, mostrou mais claramente a importância de adotar uma posição no campo cultural. Não seria justo reduzir a obra de Bourdieu a isso, mas é possível empregar sua abordagem na possível crítica da denegação artística da política. Esta denegação, que Bourdieu rotulou como “desinteresse”, tem especial relação com as “economias”, com as quais a arte, uma questão da “alma”, não

deve ter relações. Mas, como mostrou Bourdieu, as “economias” e os benefícios sociais na arte implicam aspectos formativos muito importantes para o campo. Esta formação, além de ter suas próprias implicações epistemológicas, manifesta-se mais obviamente no processo de consagração, que é uma força motriz significativa da história artística. Este desinteresse anda de mãos dadas com a “abstração” ou transcendência nos discursos artísticos. O discurso da história da arte geralmente omite lutas e relações de poder como questões triviais que pertencem a um campo diferente, insistindo na continuidade canônica ou abstrata de seu próprio pensamento (história ideal). Bourdieu critica essa historiografia da arte pura, que “retira os debates mais concretos de seu tempo”, criando uma “desrealização de uma obra” como “intelectualismo” ou “humanismo vazio”, e combate isso tentando introduzir o despercebido, o reprimido e o concreto (rumores, rótulos de escolas, citações truncadas, etc.), como parte constitutiva do campo da produção cultural. (BOURDIEU, 1993, pgs. 31-32).

UMA DEMONSTRAÇÃO DE POLÍTICA CULTURAL EM DUŠAN MAKAVEJEV

Neste texto, tentarei provar que Makavejev estava claramente interessado na adoção de posições no que diz respeito à cultura contemporânea na Iugoslávia. Seu interesse no campo da cultura foi muito mais do que uma mera valorização de afirmação individual; incluía claramente um aspecto de política cultural. Normalmente, as leituras da obra de Makavejev tendem a denegar este aspecto da política cultural de sua obra intelectual e artística, gerando o discurso ideológico do cineasta contra todos os tipos de amarras sociais e políticas, como o poeta do eu, ou um profeta de prazeres. A suposição geral dessas interpretações ideológicas divide a obra de Makavejev em duas tendências antagônicas, a abstrato e a concreta. A tese deste texto sugere que a atitude de Makavejev em relação à política cultural não é mecânica e está relacionada a essas duas tendências antagônicas; mas as ferramentas teóricas que Makavejev utilizou quando assumiu essas tendências antagônicas irreconciliáveis significaram que ele gradualmente teve que desistir de seu interesse pela política e e adotar posições na cultura.

Esquema sobre a noção do abstrato e do concreto nas leituras dos filmes de Dušan Makavejev:

O ABSTRATO

- discurso racional, supersocializado, ideologia, alienação, violência fria (Mortimer, 2009)
- Euclidiano, linearidade, racional, finito, (Vogel, 1973)
- Vladimir (Lenin), racional, altruísta, behaviorista, burocracia regimentada (Durgnat, 1999)
- socialismo impessoal, esquemático, científico (Elsaesser, 1968)
- Godard (MacBean, 1975)
- descontinuidade, análise, Stalin (Cavell, 1978)
- científico, neo-Stalinista (Baxandall, 1983)

O CONCRETO

- irracional, carnal, sensual, não-ideológico, não-alienado, violência quente, sangue, carne, ossos (Mortimer, 2009)
- não-Euclidiano, irracional, infinito, (Vogel, 1973)
- Darwinismo, psicanálise, biologia, zoológico animalesco, espontaneidade (Durgnat, 1999)
- revolução, euforia, animação (Elsaesser, 1968)
- espontaneidade, ruído, natural, diversidade, original (Parvulescu, 2009)
- humanismo, comunidade (MacBean, 1975)
- continuidade, complexo, palatável (Cavell, 1978)
- compromisso com o corpo, proximidade com a terra, abertura (Warren, 1996)
- subjetividade, humanista (Baxandall)

Como fica claro nesta tabela, Lenin, intelectualismo, racionalidade, engajamento social, seriedade e política cultural são as noções “abstratas” desta cosmogonia ou, mais precisamente, representam os “interesses” do mundo não Makavejeviano. Insistirei em um contra-argumento, e tentarei mostrar que, primeiro, a política cultural desempenhou um papel crucial no interesse artístico de Makavejev e, segundo, que as contradições de sua política cultural tiveram uma influência importante sobre a forma e o conteúdo de sua produção artística.

ZGODOVINSKOST FILMA ENTRE NECESSIDADE E ESPONTANEIDADE

Hoje Makavejev é mais ou menos conhecido como diretor de cinema; mas ao longo dos anos 50 e 60 ele se engajou seriamente no que muitas vezes é chamado de “intelectual público”: ele escrevia panfletos, criticava livros e filmes, comentava sobre decisões oficiais no campo da cultura e das artes, popularizava o cinema para fins educacionais, organizava eventos de cinema, participava de diversos fóruns sobre cultura cinematográfica. A maioria destes esforços estava relacionada com a política cultural, ou o que poderíamos rotular geralmente como a instrumentalização da cultura. Neste artigo, aproveitarei alguns desses textos, que, infelizmente, foram negligenciados nas discussões relacionadas à obra de Makavejev. Esta omissão não é amnésia acidental, está relacionada à concepção dominante da relação entre cultura e política, que pode ser desconcertante como um paradoxo ou turva como um pleonasmo. Meu primeiro objetivo é mostrar como, na obra de Makavejev, a política cultural, exatamente por causa dessa posição contraditória, gerou teoria e prática muito complicadas e ambíguas. Chega-se à descrição mais clara desta tensão observando-se duas declarações diferentes dadas por Makavejev no final dos anos 60. Em uma discussão na *New Yugoslav Film*, organizado pela revista *Gledišta* durante o XIV Festival de Cinema de Pula em 1967, Makavejev está explicitamente interessado no conceito de política e organização das produções de cineastas. Ele está, como muitos outros participantes da discussão, alegando que o cinema iugoslavo é heterogêneo e não sistemático. De acordo com Makavejev, esta natureza não sistemática do cinema iugoslavo é um elemento emancipatório crucial. Essa heterogeneidade é alcançada através da exploração de formas de cinema autênticas e de vanguarda (referindo-se a GEF, ou atividades do Festival de Cinema de Gênero Experimental entre 1963-1970), que abriu caminho para as produções democráticas e animadas do Cinema da Nova Iugoslávia (*Novi Jugoslovenski Film*, 1967, pgs. 1122-1123). Seria um erro interpretar essa formação da política cultural a partir da obra artística experimental como “recuperação” (no sentido Situacionista da mercantilização das ideias radicais na sociedade tradicional). De acordo com Makavejev, as coisas são mais complicadas. A exploração de formas experimentais de cinema no início dos anos 60, que levou à formação

de uma linguagem cinematográfica mais consistente (mas heterogênea) na Iugoslávia, enfrentou a estagnação como resultado da profissionalização da cultura atrelada às políticas de autogestão. Como Makavejev explica, “o Estado retirou seu apoio à cinematografia, deixando o cinema sustentar a si próprio”, o que criou uma situação que levou a uma abundância de filmes comerciais. (p.1125-6). A promoção do empreendedorismo livre no ramo do cinema como parte de autogestão na Iugoslávia, que Makavejev diz ter impulsionado a produção de filmes medíocres e populistas, é resultado da atitude passiva da Liga dos Comunistas para com a questão da cultura. A mercantilização do cinema está relacionada à falta de uma política cultural, ou de uma “atitude ativa da Liga dos Comunistas para com a cinematografia”. Isso se manifesta mais claramente na indiferença da Liga Iugoslava com o engajamento artístico em questões sociais e políticas, particularmente a respeito trabalho teórico sobre cinema (especialmente na área de educação), o que resultou no fracasso, como Makavejev declara, “da tentativa de abrir um espaço para o cinema se afirmar como a ação social, documentação impiedoso, e reflexão crítica sobre fenômenos sociais”(p. 1127). A fim de entender a complexa relação entre cultura e política em Makavejev, proponho dar uma olhada no próprio desenvolvimento do pensamento dele sobre estas questões.

PESSOAS AUTOGESTORAS PARA UMA SOCIEDADE AUTOGESTORA

Lendo uma coleção de textos antigos do Makavejev escritos entre o final dos anos 50 e início dos anos 60 e publicado em um pequeno livro intitulado *Kisses for Comrade Slogan* (1965), é interessante notar o quanto estes escritos lidam com os problemas envolvidos na relação entre cultura e política. Que tipo de cultura é necessária para a nova política (autogestão) da Iugoslávia, quais são os fatores residuais que continuam a assombrar as manifestações culturais e o fracasso político, qual é a razão para a persistência generalizada de dogmatismo na nova Iugoslávia, como o antidogmatismo é possível na cultura, que é a nossa realidade, que tipo de homem é necessário para uma nova sociedade? Estas são questões que desempenham um papel significativo em todos os escritos de Makavejev publicados no livro mencionado, bem como em muitos de seus primeiros filmes. A filosofia política de Makavejev se baseia na suposição

sucinta de que a Iugoslávia socialista, com a desestalinização, a nova política de autogestão, a abertura e a herança revolucionária da luta antifascista, criou uma “realidade” única, que introduziu uma nova lacuna entre o humano e esta realidade. Na filosofia política de Makavejev, esta lacuna ou cisma, que pode ser descrito como a tensão entre o sujeito e a estrutura (como mencionado anteriormente), é cristalizada como o sujeito da construção do “homem novo”. O ponto de partida para o conceito de “homem novo” de Makavejev é a posição de que a concepção holística do ser humano não é mais válida (Makavejev, 1965, p. 18). A materialização mais clara desta fragmentação manifesta-se na confusão ou “mal-entendido insolúvel” entre o humano e a “realidade”. A relação coerciva entre o humano e a realidade não se baseia em desigualdade simétrica, e esta coerção ou tensão não é estática. De acordo com a filosofia de Makavejev, a realidade é muito mais progressista, multifacetada, abrigando diferentes potencialidades, criativas e revolucionárias. A explicação sociológica normal para esta situação se baseia no caos de transição da modernização acelerada, que se seguiu à transformação revolucionária. Esta singularidade, que tem aspectos epistemológicos muito claros (como novos conhecimentos, novas concepções, etc.), está, ao mesmo tempo, como um campo de tensão, afirmando a construção de elementos para uma política cultural que se baseia essencialmente na transformação do sujeito humano. O sujeito humano desta política se arrasta atrás da realidade revolucionária; conseqüentemente, a tarefa da política cultural deveria se basear em uma transformação do sujeito, de modo a atingir o nível ou estado desta “realidade”. Makavejev descreve esta “realidade” como “dadaísta”, ou mais precisamente como uma “Dada espontânea de folclore da cidade moderna” (Makavejev, 1965, p. 53), que inclui uma clara referência a seus atributos fantásticos e estranhos. Mesmo se Makavejev não sistematiza as características desta “realidade”, ele tem uma explicação sociológica para ela (por exemplo, a desfocagem das disposições urbanas e rurais, atividades de lazer da classe trabalhadora, a rápida urbanização, etc.) Outra característica importante desta realidade dadaísta é que ela tem atributos cinematográficos: evoca a atração de *La Notte* (1961), de Antonioni, ou a comédia dos filmes expressionistas, as tramas desta “realidade” se desenvolvem em espaços cinematográficos, tais

como bares de cinema e ontologicamente esta “realidade” tem uma natureza cinematográfica [“cinema livre sob o céu azul”, (Makavejev, 1965, p. 59)].

Assim, a principal tarefa afirmativa da política cultural para uma nova Iugoslávia é remoldar o homem para corresponder a essa “realidade” revolucionária. O método fundamental nesta transformação do homem é a educação, ou como Makavejev denomina “uma completa educação materialista” (Makavejev, 1965, p. 19). Com a noção de educação chegamos ao núcleo do discurso sobre a política cultural da revolução. O discurso histórico sobre as transformações sociais revolucionárias de estados como a União Soviética ou a Hungria implica que as transformações das políticas culturais se basearam principalmente na educação. Na União Soviética, com Nadezhda Krupskaya e Anatoliy Lunacharski e no “marxismo ocidental” de Georg Lukács, o trabalho sobre a política cultural da revolução socialista está fortemente ligada à educação (Read, 2006; Morgan, 2006). A noção da educação foi muito importante na formação discursiva do Novo Cinema Iugoslavo (ou a *Black Wave*). Branko Vučićević (*Decji Filmski Klub/Children’s Film Club*, 1958), Dušan Makavejev (“24 Quadros por Segundo” [*24 Slicice u Sekundi*, 1960]), Živojin Pavlo-Vic (“Cinema em Bancos Escolares” [*Film u Skolskim Klupama*, 1964]) e Milenko Karanović (“Cinema Trabalhando com Crianças” [*Film u Radu s Decom*, 1960]) foram todos muito influentes no desenvolvimento teórico e prático do Novo Cinema Iugoslavo e tinham escrito livros sobre cinema e educação, ou sobre a recepção de filmes entre as crianças. Merece destaque especial aqui Milenko Karanović, o fundador do Arquivo Cinematográfico Iugoslavo (Kinoteka) e seu primeiro diretor, que desempenhou um papel importante na afirmação de filmes contemporâneos (principalmente através de sua conexão com a FIAF e Henri Langlois e outros propagadores da arte do cinema), e que depois de 1955 se dedicou completamente à relação entre educação e cinema. Ele fundou uma comissão especial, conhecida como *Film and Children*, que foi apoiada pela Associação das Sociedades para as Crianças e Jovens da Iugoslávia - *Savez Drustava za Stvaranje o Deci i Omladini Jugoslavije*. (Kosanović, 2004). O trabalho de Karanović não pode não ser reduzido à clássica abordagem do sistema escolar didático de trabalhar com os meios cinematográficos. Para ele, trabalhar na educação cinematográfica

era também a possibilidade de organizar formas culturais e sociais alternativas de expressão. Em uma entrevista de 1982, Karanović conta a história de como o Arquivo de Cinema foi criado. A fim de convencer Aleksander Vuco (um escritor surrealista famoso pelos livros infantis *Pet Petlica* e o primeiro diretor do Comitê de Cinematografia da Iugoslávia) a criar um Arquivo de Cinema, Karanović montou um *programa-salada* (ou “programa misto”) de imagens em movimento que consistiam de fragmentos da Corrida pelo Ouro, noticiários com o discurso de Stojadinovic em Pancevo, de Ustashes matando comunistas, bem como fragmentos de filmes com Greta Garbo. Esta colagem levou à criação do Arquivo de Cinema Iugoslavo em Belgrado, em 1951. (Jovanovic, [1982] 2004, p. 96). A polivalência deste “programa-salada”, que inclui a afirmação da educação, tem uma semelhança formal com a linguagem de colagem do Novo Cinema Iugoslavo/Onda Negra. Esta colagem (ou “*programa misto*”) teve uma influência notável sobre a linguagem cinematográfica de Dušan Makavejev, que também era membro ativo da Comissão de Cinema e Crianças. Em seu ensaio sobre Karanović, intitulado Criador de Coincidências Felizes e Inteligentes, Makavejev descreve o trabalho com crianças como sendo mais do que a educação cinematográfica em geral. Trabalhar com crianças no início da década de 60 também foi considerado como uma possibilidade de criar uma plataforma para a política cultural da espontaneidade, ou o que Makavejev chama de “desordem criativa” (Makavejev, 2004, p. 63).

A política cultural da revolução não trata da afirmação da emancipação individual, mas da internalização de novas possibilidades coletivas, complexas e autênticas. Foi baseada na transformação política e social dos seres humanos. O principal lema dessa política se baseava no ser humano (individual) que deve se alinhar com a complexidade do coletivo. Consequentemente, podemos rotular a política cultural de “revolução política cultural negativa”: porque está derrubando todas as principais premissas da política cultural como garantia da expressão criativa dos indivíduos com o principal objetivo por trás da instrumentalização da concepção democrática de cultura. Com a política cultural negativa, as coisas se invertem; em oposição à mônada criativa do indivíduo artista, o coletivo (como uma sociedade polissêmica em

transformação revolucionária) é o determinante da política cultural. Com o propósito de esquematizar, podemos afirmar que o tema da política cultural positiva é o indivíduo, ao passo que o sujeito da política cultural negativa é o coletivo.

Neste caso, a recuperação - um dos aspectos mais importantes dos filmes de Makavejev - desta negatividade é conseguida através da introdução do “sujeito individual” no campo da política cultural da revolução. Isso, de acordo com Makavejev, aconteceu dentro da ideologia stalinista, como resultado de uma política que reintroduziu o indivíduo e o herói humano (“culto da personalidade”) como o portador da revolução. A manifestação mais dramática desta recuperação na política cultural aconteceu, como Makavejev vividamente descreve em seu texto sobre Eisenstein, na celebração do décimo quinto aniversário da cinematografia soviética em 1935, onde os filmes de Eisenstein, incluindo *O Encouraçado Potemkin* (1925), foram criticados como desatualizados, porque o seu herói era o “coletivo” e “a multidão”, em oposição ao verdadeiro herói daquela época – “personagens” ou “indivíduos”, como, por exemplo, Chapayev, dos irmãos Vasilyev (Makavejev, 1964, p. 21).

Em suas entrevistas, Makavejev sempre se refere ao filme de Eisenstein *O Velho e o Novo* (1929) como o seu favorito. Sendo único filme “revolucionário” de Eisenstein com um indivíduo como o herói (Marfa Lapkina), este filme poderia introduzir algum desconforto na nossa tese sobre a política cultural negativa. Mas após uma inspeção mais cuidadosa, percebemos que em *O Velho e o Novo*, o sujeito do filme, Marfa, não é a protagonista da mudança. Ela é ela mesma, mudada e transformada no decorrer do filme, da velha camponesa conservadora e valentona à mulher recém-emancipada e engajada como resultado de uma política de educação revolucionária.

A insistência de Makavejev na educação do novo homem poderia ser entendida a esta luz, mas uma vez que estamos lidando com a política cultural, é necessário voltar ao tema principal, ou à cultura da política cultural, que é a “arte” como o novo, criatividade, autonomia, liberação e subversão. Temos que responder

duas perguntas: como podemos definir produção “artística” na política cultural negativa, e qual é o papel da necessidade e da força na instrumentalização da política cultural negativa?



UMA POLÍTICA SURREALISTA PARA UMA REALIDADE DADAÍSTA

Um pano de fundo para a primeira pergunta é fornecido por um relatório intitulado *Significado Moral e Social da Vida Humana Individual*, que Dušan Makavejev apresentou no II Encontro Strazilov em 1960, dedicada ao tema “Os Jovens Intelectuais de Hoje”. Os encontros Strazilov foram importantes encontros de jovens artistas e intelectuais que lidavam com os novos progressos na política cultural na Iugoslávia. Aconteciam, principalmente, para incentivar o desenvolvimento de uma rede de pensadores inovadores e artistas de toda a Iugoslávia e tinha uma forte ligação com as tendências de vanguarda. Makavejev começa seu artigo com uma crítica direta do termo “intelectual”, afirmando que é geralmente associado às normas atribuídas ao “*citoyen*”, alienados da vida real e suas relações complexas. De acordo com seu esquema, um intelectual é um ser humano abstrato, ou uma “deformação psicogênica de um ser humano”, sem um corpo, apenas uma cabeça.

O verdadeiro intelectual - orgânico -, segundo Makavejev, é o ser humano de ação total, equilibrando fisiologia e intelecto, ou o concreto e o abstrato (que

se assemelha ao esquema ideológico das leituras de Makavejev). Uma vez que no sistema de Makavejev o resumo não é o coletivo, e, portanto, o concreto não representa apenas o indivíduo, a transformação social ou coletiva da sociedade - a destruição da sociedade civil burguesa e a transformação socialista, o anti-stalinismo e a dedetização e a autogestão - não está relacionada à “experiência”, mas deve incluir os fatores sociais concretos necessários para a “emancipação humanista” (Makavejev, 1965, pgs. 114-115). Esta emancipação da criatividade humana (cultural ou sexual) não é a transformação transcendental e psicológica do estado do eu individual, ou da subconsciência. Pelo contrário, é “abertura” e uma “erupção” que resulta de novos desenvolvimentos na reorganização econômica e política da sociedade, introduzindo uma relação contraditória e complexa entre a sociedade e os seres humanos. Makavejev descreve o problema da seguinte maneira: a reforma das relações econômicas e políticas materialistas implica uma reforma do ser humano, uma nova sociedade precisa de um novo homem. No caso da Iugoslávia, como Makavejev explica, o sistema de autogestão implica um povo autogestor, com a tarefa social de causar a transformação da vida humana (Makavejev, 1965, pgs. 116-117). A principal dificuldade para essa filosofia é que essa “internalização” da sociedade também poderia ser parte da política de qualquer operação cultural baseada unicamente em engajamento e poderia facilmente ser simplificada como a imposição mecânica da pura instrumentalização de qualquer “agenda superior”. Makavejev criticou esta abordagem mecanicista como “cretinismo acadêmico” e a comparou com “conferências marxistas chatas”. Para testar esta justificativa e demonstrar a complexidade da “tradução” de ideias coletivas para ações individuais, ele levanta uma questão muito simples: como é possível que ideias não-socialistas (e não-autogestoras) encontrem seu lugar nos corações e mentes das pessoas socialistas? Ou, dito de outra forma: como é possível que as ideias progressistas coletivas não conseguem influenciar os indivíduos regressivos?

A novidade de Makavejev é que seu plano para a política cultural considera mais do que apenas os parâmetros racionais dos seres humanos. De acordo com Makavejev, a política cultural negativa deve prestar muita atenção às

forças irracionais e sombrias profundamente entrincheiradas no coração e na alma dos seres humanos. Uma implicação prática dessa política é que os esforços pedagógicos que visam criar o novo homem não se baseiam apenas na “internalização” da polissemia socialista, mas também precisa levar em conta os elementos mais profundos e persistentes do eu e considerar uma concepção não-moralista da vida cotidiana, o que na maioria dos casos, é irracional e ambivalente. Fica claro que Makavejev introduz uma política cultural da revolução que não se baseia apenas na negatividade do socialismo (como uma negação da ordem da sociedade civil burguesa), mas também considera, de forma psicanalítica, a coerção mental como um elemento obscuro de nossa psique interior. Este problema de Makavejev ocorrerá na maioria de seus filmes e escritos, mas aqui estou mais preocupado com o desenvolvimento de sua filosofia no campo bastante negligenciado do discurso da política cultural. Em última instância, essas negações capitularão para dar lugar ao elogio do positivo e da realização humanista: o eu interior integrado ou a harmonia da vida em oposição ao impulso de morte (Makavejev, 1965, p. 138). Mas este pragmatismo terapêutico encontrado na filosofia de Makavejev não faz parte da sua política cultural. O segmento “arte” da política cultural de Makavejev tem uma tarefa mais complicada: servir a continuidade da emancipação revolucionária. A proposta pedagógica de Makavejev apresentada neste relatório é a afirmação da teoria e prática do movimento surrealista na Iugoslávia a partir do período entre as duas guerras mundiais. Se, escreve Makavejev, a nossa principal tarefa intelectual e artística é explorar o “fenômeno de transformação”, então os impulsos de não realidade e surrealidade devem ser levados a sério como “as necessidades de ambivalências”.

Seguindo a premissa do famoso escritor sérvio surrealista Oskar Davico, Makavejev está estabelecendo os postulados da sua política cultural: a ação prática efetiva na mudança revolucionária implica uma dose necessária de surrealismo. Esta praticidade de sonhos (que ele chama de “práxis-sonho”) é o conteúdo artístico da política cultural de Dušan Makavejev; é uma extensão sintética do caráter “surrealista” do estado revolucionário (Makavejev, 1965, pgs. 136-137).

Histórias das artes em momentos revolucionários são muito claras quando se trata de expor as contradições dessa política cultural negativa. O slogan de Lênin, por exemplo, que “o cinema, de todas as formas de arte, é a mais importante” é discutido por Mira e Antonin Liehm - que escolheram este slogan para o título de seu livro sobre o Cinema da Europa Oriental - como a instrumentalização da arte cinematográfica para fins revolucionários. Eles interpretam essa demanda sobre a importância do cinema como propaganda pura e a descrevem como o movimento de revolução política (ou seja, promoção) das ideias marxistas nas mentes das pessoas. O entusiasmo que os movimentos artísticos, ou o que Liehm descreve como a segunda força, sentiam pela revolução foi resultado da vivacidade e da fusão das várias novidades excitantes de transformação revolucionária. De acordo com Liehm, a “anarquia e o caos” da revolução serviu como material para a criação artística da vanguarda. Parafrazeando, se para a revolução a arte mais importante era o cinema, então, para o cinema, a forma de arte mais importante foi a revolução. (Liehm & Liehm, 1977, pgs. 34-35).

SOBRE O PROBLEMA DA VIOLÊNCIA NA POLÍTICA CULTURAL NEGATIVA

Se o último desvio permitiu-nos lidar com a questão da arte na política cultural, agora é tempo de lidar com a parte instrumental da política cultural. É hora de enfrentar as implicações reais envolvidas no policiamento ou gestão da cultura. Em “WR: Mistérios do Organismo” (*WR - Misterije organizma*, 1971), filme mais popular e surreal de Makavejev, dois jovens comunistas (Vladimir e Milena) discutem questões triviais da vida cotidiana e seus ideais, quando de repente um deles, Vladimir, euforicamente proclama: *“Eu podia ouvir isso o dia todo! Música maravilhosa, sobre-humana ! Talvez com orgulho ingênuo, eu penso: Que maravilhas o homem pode criar ! Mas não consigo ouvir música. Me dá nos nervos! Desperta um desejo em mim de balbuciar sobre nada, de acariciar as pessoas que, vivendo em um inferno, ainda conseguem criar tal beleza. Mas hoje em dia, se você acaricia a cabeça de alguém, a pessoa arranca sua mão a mordidas! Agora, você precisa bater na cabeça delas, sem piedade, embora, em princípio, sejamos contra o uso de qualquer força nas relações humanas. Hm- hm - é uma tarefa infernalmente difícil!”* A resposta de Milena para esta

afirmação é ainda mais direta: ela agarra o pênis de Vladimir, ele reage com um tapa forte que a derruba no chão. Neste momento dramático, Milena, olhando para Vladimir (Lênin) vê a figura de Stalin do filme de Chiaureli, *The Vow* (1946). A transformação de Lenin em Stalin aqui é um elemento chave para a compreensão da recuperação da revolução, o seu congelamento. Este é o beco sem saída da política. Em entrevista no início da década de 70, Makavejev está se opondo a interpretações, alegando que seu filme afirma uma equivalência entre Stalin e Lenin. Mas, ainda assim, diz ele, há algo de Stalin na teoria e prática de Lênin: é exatamente a “política” da mudança. Como Makavejev explica, “todos os esforços de Lênin para mudar as coisas à força foram reencarnadas em Stalin” (Sitton, Macbean & Callenbach, 1971-1972, p. 7). Esta reencarnação, a pior que se possa imaginar, é um resultado da “política” de mudança. Com isso, chegamos ao cerne do problema da política cultural negativa: se a política da revolução se baseia na transformação do indivíduo em consonância com as demandas da coletividade, então que papel devem a força e a violência interpretar na implementação disso? Como sabemos com Bourdieu e Passeron, qualquer forma de educação é violência simbólica (Bourdieu & Passeron, 1990), mas como a violência da política cultural revolucionária se distingue da violência em geral e da instrumentalização de qualquer outra política? Ou, mais precisamente, como a instrumentalização, tal como concebida na política cultural negativa, difere da política cultural positiva e individualista? Antes de lidar com essas ardentes questões filosóficas, devemos observar mais atentamente para a cena de *WR* acima mencionada. O discurso de Vladimir é tirado das memórias de Lenin escritas por Máxim Gorky, e estas são as palavras, como Gorky lembra, proferidas por Lenin **97** após ouvir Isaiah Dobrovein tocar a *Sonata Apassionata Opus 57*, de Beethoven (Gorky, 1967).

A POLÍTICA CULTURAL DE POLIVALÊNCIA CONCRETA

A cena ambivalente com Lênin e Beethoven é reproduzida várias vezes, em muitas ocasiões diferentes e contraditórias; é uma das histórias que servem para uma reprodução contínua do Lenin imprevisível como a fonte de uma revolução sem precedentes. Seu humor negro e opacidade se prestam a vários

tipos de significações. György Lukacs, como Gorky, utiliza isso para transmitir uma noção da genuína e produtiva “complexidade” de Lenin e, de acordo com Ilya Ehrenburg, é o principal dilema do século (Ehrenburg, 1963, pgs. 84-85). É, como o historiador que pesquisa a recepção de Beethoven na Rússia, Frederick W. Skinner, espirituosamente coloca: “uma boa maneira de retratar tanto Lenin quanto Beethoven” (Skinner, 2002, p. 62). Ainda que Lenin, visto como o demiurgo da revolução, não se sentia à vontade com Beethoven, sua música não era mal vista na União Soviética. Ao contrário, era muito popular e tratada de forma “revolucionária”. O pico da mania Beethoven na União Soviética foi a apresentação da Nona Sinfonia coroando os trabalhos dos Oito Congressos Extraordinários de Todos os Sindicatos Soviéticos (a chamada Constituição de Stalin), em 1936.



Além de representar um exemplo do que Bourdieu chama de conhecimento concreto não-canônico no campo da cultura, esta história tem um impacto muito firme no campo da teoria e da prática que lida com a política cultural da revolução. A história com Lenin e a *Appassionata* reproduz a dicotomia

entre arte e instrumentalização, ou entre a cultura e a política, da forma mais dramática e antagônica. Em consonância com isso, a arte que é uma exaltação da realidade, uma transcendência, uma elevação, criação, etc. é incompatível com a situação “real”. É sentimento espontâneo que deve ser disciplinado com o rigor e a rigidez da política de força na educação revolucionária. A supressão da arte, de acordo com este discurso, é necessária para qualquer política cultural de revolução: a recusa do realismo socialista e a negação da vanguarda são consequências necessárias ou lógicas da política leninista. Podemos tornar esta questão ainda mais complicada se levarmos em conta que a recuperação da vanguarda no curso do realismo socialista não aconteceu através da eliminação do sujeito humano (como o sujeito definitivo de criação artística), mas, paradoxalmente, com a reintrodução da noção burguesa residual do homem-sujeito-herói, ou o nicho pessoal. Como mencionado anteriormente, este foi um dos mais importantes álibis ideológicos na supressão dos filmes revolucionários de Eisenstein em 1935. Este dilema, esta tensão entre cultura e política, é determinante em muitas das obras de Makavejev.

Sem cair em uma espécie de teorias de psicologia nervosa (o que Makavejev faz na entrevista mencionada acima para a *Film Quarterly* ao descrever Lenin como “neurótico”), é possível afirmar que a atitude de Lenin para com Beethoven era a típica “denegação”, como descrito na psicanálise. Considerando o fato de que Beethoven era um músico exemplar do universalismo humanista e, particularmente, da concepção burguesa desse universalismo, não há nada de contraditório quando Lenin recusa os sentimentos e prazeres residuais de sua mente e alma. Sua inclemência parece ser, antes de mais nada, voltada para si mesmo, embora com o plano de estendê-la para o nível difícil, mas concreto, da política (“uma tarefa infernalmente difícil!”). Mas é errado ligar a auto-inclemência e rigor à concepção popular de revolução “leninista” como um esforço ascético. Este rigor também tem um propósito intelectual ou teórico claro, que é correlativo às exigências de qualquer política cultural². É importante insistir nesta questão, porque as leituras de Lenin e a política cultural da revolução têm a tendência de associar a recuperação da revolução

com a recusa do prazer. Esta questão, que é repleta de leituras ideológicas, poderia ser reduzida a uma simples afirmação de que o fracasso da revolução é o resultado de sua recusa dos prazeres humanos de amor livre. Makavejev é um dos representantes mais eficazes dessa tendência; ele se aproximou da crítica Reichiana da revolução sem prazer em suas implicações mais dramáticas. Em *WR*, Vladimir mata Milena após a cena com a *Appassionata* por causa do insuportável e intolerável prazer que experimentou durante o sexo³. Está claro que Lenin se recusou a “arte” de Beethoven devido a razões teóricas relacionadas à política cultural da mudança que ele estava propagando: a “arte” de prazer e exaltação etérea não é adequada para a política revolucionária da transformação concreta. A fim de tornar o assunto em questão mais evidente, temos de fazer mais uma pergunta: qual é o papel da vanguarda que programaticamente nega prazer e submete-se diretamente às demandas de ação cultural coletiva, como previsto na política cultural leninista? Ou, mais precisamente, qual é o papel da vanguarda na instrumentalização da cultura? A União Soviética, com suas grandes manifestações de vanguarda, merece mais atenção, mas podemos reduzir esta questão a uma pergunta concisa e prática: como Lenin considerou o papel das produções de vanguarda por parte dos Futuristas e de Mayakovsky na implementação da política cultural da revolução? Uma análise rápida da coleção de textos em *Lenin on Literature and Art* nos dará, mais uma vez, ideias muito ambivalentes. De acordo com Anatoly Lunacharski, Lenin não suportava a “monstruosidade futurista” (Lenin, 1967, pgs. 256-8). Nadezhda Krupskaya lembra que Lenin ficou surpreso e angustiado pelo recital de poesia de Mayakovsky no teatro (p. 236), e Gorky lembra como Lenin tratou Mayakovsky com desconfiança e irritação (p. 248).

Apenas em duas ocasiões Lenin se refere à Mayakovsky: a primeira na qualidade de crítico literário, referindo-se a ele com elogios como o autor de um poema sobre a corrupção na política e na administração que ele leu com grande prazer (p. 158), e a segunda vez em um telegrama para Lunacharsky como gerenciador político, acusando-o de estupidez e falta de sentido por publicar 5 mil cópias do livro 150,000,000 de Mayakovsky. (p. 214)⁴.

Em termos práticos, seria lógico concluir que a denegação da “arte” etérea e transcendental levaria a uma arte do “cru” e do concreto. Como vimos no caso dos escritos de Makavejev do início dos anos 60, esta crueza (Dadaísmo) foi a principal fonte e material para a arte revolucionária que possui um forte potencial para impactar efetivamente a política cultural de transformação. A mesma abordagem pode ser detectada nos escritos de Antonio Gramsci, para quem a questão da política cultural de arte tinha relação direta com o “senso comum” do folclore do proletariado e sua “crueza”. Ao analisar os escritos de Gramsci sobre Futurismo, podemos compreender esta política de forma mais clara. Antes de ser preso, entre 1913 e 1922, Gramsci escreveu três textos sobre os Futuristas. Geralmente, Gramsci considerava os Futuristas um movimento artístico marcado por vitalidade e capaz de expressar raiva e crueza de forma clara, comparando-o à cultura proletária de não reconciliação com as “ideias” monolíticas da burguesia. Em seu primeiro texto, escrito para uma revista universitária em 1913, muito provavelmente na época em que Lenin mal suportava ouvir Dobrovin tocando a “Appassionata”, Gramsci euforicamente elogiou a vitalidade e a insistência revolucionária dos Futuristas. Sua raiva era dirigida para a eliminação total das mentiras suaves e agradáveis da cultura *mainstream*, e foi uma “reação direta contra o estado geral de degradação”. Era a “arte” do golpe, não das carícias na cabeça. De acordo com Gramsci, a arte futurista era, principalmente, o que a arte de Beethoven, com sua dignidade etérea e supérflua, não era [“eles são artistas, não animadores rústicos” (Gramsci, 1991, pgs. 46-48)]. Em um segundo texto, publicado em 1921, quando todos os Futuristas viraram a casaca para se tornarem defensores

2 A recusa de prazer por parte de Lênin é levada mais a sério por Pierre Macherey, que descreveu a política cultural (ao invés de administração cultural) como um ponto central do pensamento de Lenin (Macherey, 1978: 107). Além do som do Beethoven da burguesia, Lenin também tinham visões muito ambivalentes sobre os textos do feudal e místico Tolstói. Macherey, em seu influente artigo Lenin, Crítico de Tolstói, discute em detalhes o significado de Tolstói para Lenin como a representação da realidade complexa (na metáfora do “espelho quebrado”) e sua relação com a arte de criticar a espontaneidade da ideologia.

3 A ambivalência de Lenin a respeito de Beethoven geralmente é relacionada a sua ambivalência em relação a Innes Amand, que aparentemente o apresentou a Beethoven. (Wolfe, 1963)

4 Sou grato a Aimo Minkinen, diretor do Museu Lenin em Tampere, por estas valiosas informações sobre a relação de Lenin com Mayakovsky.

abertos do Fascismo, Gramsci ainda insistia nos aspectos progressistas de sua arte. É interessante notar que Gramsci começa seu texto *Marinetti, o Revolucionário* criticando a declaração inequívoca de Anataoliy Lunacharsky, comissário da Cultura e Educação da União Soviética, de que Marinetti é um intelectual revolucionário. Gramsci argumenta que Marinetti e os Futuristas que tornaram-se partidários do Fascismo não são intelectuais revolucionários, mas estão lidando com o material de revolução (a “cruza”) de uma forma mais revolucionária do que vários outros Marxistas. Ele considera que a política cultural de revolução (que ele chama de cultura ou civilização proletária) que se baseia em novas formas de arte, filosofia, comportamento e linguagem, deveria levar o programa dos Futuristas mais seriamente. Ou, como ele propôs em seu plano de política cultural para os operários: destruir hierarquias espirituais, preconceitos, ídolos e tradições engessadas... não ter medo de monstros, não acreditar que o mundo vai acabar se um operário cometer erros gramaticais, ou se um jovem zomba da senilidade acadêmica e de cabeça fraca (Gramsci, 1991, p. 51). Em uma carta para Trotsky sobre Futurismo, enviada em 1922 e publicada no ano seguinte em *Literatura e Revolução* de Trotsky, Gramsci cuidadosamente se destaca dos Futuristas e explica sua total submissão ao fascismo. Mas, ainda assim, Gramsci mais uma vez repete que os “operários entenderam os Futuristas muito melhor do que a burguesia” e que, antes da guerra, o Futurismo era muito popular entre os operários, com sua revista *Lacerba* sendo amplamente distribuída entre eles. (Gramsci, 1991, p. 53). Como Marcia Landy sugere em sua análise, a obra de Gramsci teve uma importante influência sobre a política cultural dos movimentos progressistas do cinema. A influência da obra de Gramsci em sua maioria tem a ver com a concepção complexa da formação social como uma moldagem educativa de uma realidade multifacetada, incoerente e crua (Landy, 1994, p. 15). Tal realidade, semelhante à espontaneidade Dadaísta de Makavejev, não é racional, ideologicamente coerente, ou sistemática; é uma “lógica poética” da polissemia que Gramsci descreve como “senso comum” (Landy, 1994, p. 81). O papel da educação é transformar o “senso comum” em “bom senso” com a ajuda dos meios da política cultural da revolução. Assim, esta transformação não é a eliminação ou supressão das contradições desta

realidade “residual”. Uma vez que Gramsci afirma que a natureza contraditória do senso comum não tem a ver com a simples reprodução das condições prevalentes, segue-se que a política da realidade “concreta” irá garantir o efeito da resistência cultural e hegemônica (Landy, 1994, p. 79). A tarefa da política cultural da revolução deve ser baseada na afirmação do “*senso comum*” cru, polissêmico e subversivo (que Gramsci em muitas ocasiões rotula como “folclore”) como a manifestação de resistências espontâneas. A pedagogia não era pré-determinada, autoritária ou moralizante, “ela teve que desenvolver habilidades críticas favoráveis para transformar o conhecimento do senso comum inerente aos grupos subalternos, efetuando assim a transformação do senso comum em bom senso” (Landy, 2000, p. 150). Assim, a tarefa dos intelectuais e cineastas orgânicos deve ser a afirmação da cultura complexa e polissêmica da realidade “*crua*” através da política de transformação social.

Em Makavejev, a afirmação do potencial polissêmico da realidade “crua” é visível na maioria de seus filmes. Os hipnotizadores, sexólogos, acrobatas, assassinos de ratos, que estão presentes na maior parte dos seus primeiros filmes, são representantes dessa realidade complexa. Como Bora Ćosić tentou explicar, na filosofia de Makavejev a política cultural desta realidade estava relacionada com o seu programa de “*igualar socialismo e cultura*” (Ćosić, 1984, p. 7). Esta “cultura socialista” prevista pela política de Makavejev tinha a ver com a sua proletarianização da criatividade artística, ou coletivização do gênio da arte, Ćosić continua explicando. Ele mostra que os personagens que Makavejev usou em seus filmes (por exemplo, Dragoljub Aleksic em “Inocência Desprotegida” [*Nevinost bez zaštite*, 1968] ou Živojin Aleksić em *Love Affair*, [*Lju - bavni slučaj ili tragedija službenice* PTT, 1967]) estão apagando as fronteiras entre arte popular e contemporânea, afirmando a “arte concreta” da realidade profana (ĆOSIĆ, [1969] 1984, p. 19). É importante insistir num esclarecimento desse conceito de “concreto”; teoricamente, esse conceito também pode ser associado ao carnavalesco da camada física, ou às manifestações trans-históricas da criatividade instintiva que é muito eficaz nas definições ideológicas de diversas leituras de Makavejev.

Esta noção do concreto ou da realidade (realidade dadaísta) também é muito importante para entender a relação de Makavejev com a cultura e a política. A fim de compreender as condições intelectuais da formação das ideias de Makavejev sobre o concreto e sua divergência de interpretações não-políticas desse conceito, devemos comparar sua interpretação de Sveta Lukić. Em sua crítica do livro *Fundamentos* (Razlozi) de Sveta Lukić, Makavejev afirma que Lukić foi um dos primeiros a descobrir o campo de “autogestão do eu” (Makavejev, 1965, p. 102). De acordo com Makavejev, a descoberta de Lukić resultou de seu interesse no assunto como um ser humano real e autêntico que pode servir como uma catapulta para a realização de uma nova sociedade. É o mundo deste cotidiano polivalente e reprimido que abriu a possibilidade para o concreto, ou como Makavejev explica através Lukić, os determinantes horizontais da sociedade por oposição aos determinantes verticais. Este campo horizontal é onde os personagens autênticos e originais podem tomar forma, e onde a nova política de mudança revolucionária poderia se materializar. Com seu livro *Arte e Critérios*, Sveta Lukić, um dos mais importantes “intelectuais públicos” para a formação das ideias de Makavejev sobre a política cultural da Iugoslávia, tentou pela primeira vez em 1963 sistematizar políticas culturais com base na autogestão e definir os critérios para essa transformação cultural e ideológica. Ele tentou estabelecer uma política cultural iugoslava, conhecida como “estética socialista” e com base na política de meio-termo. Esta nova estética socialista (iugoslava) envolveu dois critérios, sendo o primeiro a realidade, como o elemento relativo, independente e heterogêneo de criação cultural que não está a serviço de qualquer programa político (principalmente do realismo socialista que Lukić amplamente critica), e cujo principal parâmetro constitutivo é o sujeito humano definido pelas características de meio-termo. O segundo critério para a arte da estética socialista é baseada na unidade, que tem de complementar expressão da singularidade e harmonia da obra de arte e na prática significaria a tolerância para com a criatividade (LUKIĆ, 1964, pg. 137). Em seu livro, Lukić dá muitos exemplos de literatura, teatro, música, artes visuais e produção cinematográfica que preenchem esses critérios de estética socialista.

De acordo com Lukić, “*o engajamento, a curiosidade, e a síntese de humor e revolução como a poesia socialista*” de Makavejev, como demonstrado em seus curtas *Osmjeh 61* (1961) e *Parada* (1962), cumpriram esses critérios com mais sucesso (Lukić 1964, p. 209). Mesmo se Lukić constantemente se refere à polivalência e à heterogeneidade da realidade iugoslava (Lukić, 1964, p. 215) e às produções artísticas que emergem dessa realidade, ele emitiu completamente o uso de “autogestão” como o fator determinante desse campo de transformação cultural e política. De acordo com uma descrição mais detalhada no livro de Lukić “Literatura Iugoslava Contemporânea”, a autogestão criou uma política de regulação das relações entre os produtores e consumidores. Ou mais precisamente, ele alegou que a autogestão transformou a política cultural em administração cultural por aliená-la ainda mais das complexidades da realidade (Lukić, 1972, p. 109). Esta situação foi, de acordo com Lukić, uma continuação da política cultural como instrumentalização clara da arte, que lembra os anos que levaram à formação de uma Iugoslávia socialista mais centralizada [ele está se referindo a uma declaração de Milovan Đilas de 1952: “*deixar a política para os políticos, enquanto nós deixamos estética para vocês escritores. É óbvio qual destes é mais importante*” (Lukić, 1972, p. 105)], que ele descreve como “*ideológica*”. (Lukić, 1972, p. 107). A principal diferença entre Lukić e Makavejev, além da interpretação do papel da autogestão, é que Lukić insistiu em “argumentos racionais” e “*conscientemente planejou os critérios racionais*” da política cultural moderada (Lukić, 1972, p. 112), ao passo que Makavejev, como já demonstrado, levou seriamente em conta os elementos mais sombrios, irracionais, dadaístas, ao propor uma política cultural surrealista e fantástica ⁵.

MAKAVEJEV E BEETHOVEN

Com esse desvio, chegamos bem ao nervo do debate da política cultural negativa: se esta política se baseia na internalização de polivalência

5 É interessante observar que, mesmo nos estudos mais “oficiais” sobre a relação entre a autogestão e a cultura na Iugoslávia, como o relatório de Stevan Majstorović sobre Política Cultural na Iugoslávia encomendado pela UNESCO, a questão é amplamente abordada com referência para as contradições fundamentais entre cultura e política. (MAJSTOROVIĆ, 1980, p. 55-62).

coletivo-revolucionária (folclore, crueza, espontânea-Dada) através de uma transformação completa do sujeito (“*educação materialista completa*”), então qual é o papel da “arte” neste processo? Isso ainda implica que, na política cultural negativa, a arte poderia facilmente se tornar um árbitro para qualquer ação social.

A natureza da arte e sua linguagem seriam reduzidas à banalidade da praticidade. Esta impossibilidade é mais claramente manifestada na recusa de Lenin de comparecer às performances dos dadaístas no Cabaret Voltaire, embora morasse no mesmo bairro em 1916. Lenin e Dada, vistos como o melhor exemplo de antagonismo e contradição, são geralmente representados como um antagonismo entre disciplina e espontaneidade, instrumentalização e arte, ou política e cultura (Starr, 1985, pgs. 79-130). como fica claro em suas ambiguidades a respeito de Beethoven, Tolstoi e Mayakovsky, Lenin não possuía quaisquer soluções para as contradições da política cultural; exceto que a “arte” de mudança revolucionária deve ser intelectual, contraditória (como o espelho quebrado em Tolstoi) e refinada. É muito estranho que Makavejev não se refira a essas complexidades de Lenin sobre a questão da política cultural e arte ao examinar esta questão em suas obras “*cine-marxistas*” (Baxandall, 1983). O silêncio de Makavejev sobre essa complexidade é um sintoma de suas próprias ambiguidades sobre a questão da política cultural. Se a política cultural é uma afirmação de polissemia, a questão é saber que plano e programa pode tornar esta afirmação eficaz sem estar em oposição direta à espontaneidade indiscutível e à criatividade das artes. A resposta de Makavejev para este dilema é a política cultural da “*espontaneidade organizada*”, em uma entrevista publicada na *Film Quarterly* em 1972, Makavejev explica isso com referências a políticas extremistas prevalentes na época: “*Parece-me que toda anarquia do, digamos Novo Cinema Americano, ou a anarquia da Nova Esquerda, este tipo de forma totalmente desorganizada com a qual as pessoas estão reagindo a estruturas de poder, é ineficaz porque não tem organização; mas se tiver organização, ela assume as mesmas formas antigas, como os grupos altamente organizados, militantes, puritanos, abnegados, então isso apenas perpetua o velho sistema de poder e de combater o poder com poder. E parece-*

me que devemos combater o poder com espontaneidade e humor, mas de uma forma mais organizada do que está sendo feito” (Sitton, Macbean & Callenbach, 1971-72, p. 6). É possível reduzir a principal tensão da política cultural de Makavejev para o problema do policiamento da espontaneidade; em *WR* essa tensão é expressa em uma manifestação explícita de um beco sem saída, ou de violência (Vladimir matando Milena) que é conseqüentemente pacificada pelo retiro de Vladimir no ambiente harmonioso da natureza cigana e pela ressurreição de Milena como a mulher iluminada “pós-comunista”. Como resultado, esta tensão em Makavejev levou a um abandono total do aspecto de política cultural.

Antes de chegar a este despolicimento da cultura e da arte, vale observar a relação de Makavejev com Beethoven. Em *WR*, a referência a Beethoven através da ambivalência de Lenin é muito complexa; mesmo se o elemento-chave do filme for baseado na música de Beethoven, não há uma única referência a ele na trilha sonora. Não se ouve o piano dramático de Dobrovec tocando *Appassionata*. O que ouvimos depois da cena descrita com a transformação de Vladimir em Stalin é uma música relaxante e kitsch em tom baixo. Na referência a Beethoven como forma de ilustrar a tensão entre o concreto e o abstrato no campo cultural, ou geralmente entre política e cultura, toda a representação de sua música e inclinações políticas de sua arte está suspensa. A arte de Beethoven, como mencionado anteriormente, é por si só um símbolo perfeito do artefato cultural instrumentalizado na maioria das formas antagônicas. Especialmente sua Nona Sinfonia, que serviu como trilha sonora para a celebração da “*Lei de Stalin*”, de 1936 (Skinner, 2003, p. 65), para as celebrações Nacionais Socialistas (Buch, 2003), como o hino supranacional da Comunidade Europeia (Clark, 1997) e que foi a primeira composição a ser incluída em janeiro de 2003 no programa Memória do Mundo da UNESCO (um arquivo de tesouros culturais internacionais), é em si mesmo um produto cultural com formações ideológicas muito ambíguas e contraditórias. A referência de Makavejev de Beethoven em seus filmes também tem um caráter muito ambíguo. Além de *WR*, Makavejev refere-se ou usa Beethoven também em seu *Man is not a bird* (*Čovek nije tica*, 1965) e *Love Affair*, filmes de

formas muito distintas. Em seu livro *Unsettling Scores*, Roger Hillman analisa a história das composições de Beethoven em várias trilhas sonoras de filmes e refere-se ao primeiro longa de Makavejev, *Man is not a bird*, como um filme que emprega a peça de Beethoven e Schiller para “a representação de um espaço multifacetado para um Feira de Vaidades socialista” (Hillman, 2005, p. 59). Hillman refere-se ao socialismo como a sociedade do espetáculo, onde o humanismo transcendental de Beethoven/Schiller serve para representar a cultura (música) como oposta aos impulsos originais do socialismo (Hillman, 2005, p. 61). Esses impulsos residuais no socialismo, que são a herança da cultura burguesa, são representados com a ajuda da música de Beethoven (Hillman, 2005, p. 165). Consequentemente, as ambivalências das políticas culturais dentro do socialismo são semelhantes aos da ambivalência política de ideologia socialista, que inclui ainda elementos não socialistas. Limpá-lo desses elementos significa uma intensificação e complementação do processo de mudança que uma política cultural adequada de negatividade deve acelerar. A trilha sonora de Beethoven representando o caráter contraditório do estado socialista é, na melhor das hipóteses, uma metáfora de alienação entre as diferentes classes dentro do estado socialista autogestor: a diretoria como a classe cultural que ouve Beethoven, e os operários cujos rostos escuros devem suportar o espetáculo enquanto, na realidade, preferem melodias populares nacionais kitsch. A instrução (no caso de *Man is not a bird*, hipnose, ou melhor, verdade sob hipnose) é, então, uma parte da política cultural geral da revolução que iria regulamentar essas contradições na sociedade, ou mais precisamente reorganizar os elementos residuais no estado socialista e introduzir a polissemia subversiva da política da revolução. Esta abordagem também está presente na obra de economistas e sociólogos acadêmicos dos anos 60, que explicam como a educação é a ferramenta mais eficaz para apagar as estratificações de classe e a determinância de disposições sociais no sistema socialista de autogestão (Horvat, 1967, pgs. 1279-1292). A divisão que ocorreu na sociedade iugoslava é vividamente descrita em *Man is not a bird* com referências a Beethoven. No início do filme, um administrador relata, do local da trama (a cidade industrial de Bor, situada no centro da Sérvia) a Belgrado, sobre a performance da Orquestra Filarmônica da “Ode à Alegria”

de Beethoven / Schiller para Sezgin Boynik os operários, descrevendo-a como “*uma magnífica criação refletida nos rostos sombrios dos operários*”. Dando-se conta de seu erro imediatamente, ele corrige a descrição para “*rostos brilhantes*”. Uma discussão entre alguns membros da orquestra perdidos entre as máquinas da fábrica a caminho do local do concerto e operários representa esta situação de uma forma mais Makavejeviana: “*Por favor, o concerto será dado aqui?*” “*Sentimos cheiro de cobre puro. De onde vocês são?*” “*Da filarmônica...Beethoven.*” “*Isso são conversores.*” “*A Nona Sinfonia.*” “*Não produzimos isso*”.



Em *Man is not a bird*, Beethoven é um símbolo de alienação, de alta cultura não-revolucionária, de abstração separada dos operários e da realidade social. Ele é um forte elemento da história, ou da pura genialidade artística, que é irreduzível a qualquer tipo de política coletivista. O Beethoven do segundo longa-metragem de Makavejev, *Love Affair*, está estruturado de acordo com determinantes/matrizes opostas: é um símbolo da alegria da vida, a felicidade, o trabalho, a vida coletiva, as perspectivas, e tudo relacionado à realidade do socialismo. Para dois jovens amantes socialistas, Beethoven serve como uma trilha sonora otimista de sua transformação, de viver livremente em uma Iugoslávia livre e socialisticamente modernizada. É o som da coexistência

multiétnica na Iugoslávia, de uma possibilidade de viver juntos, refletindo a felicidade de um enlace entre os cidadãos iugoslavos de origem húngara e muçulmana. Aqui, o som de Beethoven contrasta com os filmes de propaganda de Dziga Vertov e as canções de Brecht / Eisler como o símbolo de uma alegria concreta da vida.



A política cultural da revolução, como é possível ver no caso da atitude de Lenin para com Beethoven, possui várias ambiguidades e contradições insolúveis. Também é possível reconhecer essas contradições no dilema da política cultural de Makavejev. Como estou tentando demonstrar, é possível traçar essas contradições com a ajuda da representação ambígua de Beethoven em Makavejev e também geralmente, ao se olhar para o dilema de Makavejev a respeito da relação insolúvel entre a força e a espontaneidade na política cultural de mudança. A tensão entre a necessidade e a espontaneidade intensificou as contradições na filosofia de Makavejev a um ponto que levou a um beco sem saída para a política, ou a sua eliminação gradual. Essa tensão insolúvel que reside na “*política espontânea*” teve um impacto muito forte nos trabalhos cinematográficos futuros de Makavejev; por um lado, estabeleceu uma continuidade entre as contradições dessa política cultural e as contradições do estado socialista iugoslavo, enquanto por outro lado esta tensão foi pacificada por meio da sublimação desta política cultural através da

ideologia da contracultura dos anos 60. Manifestações da primeira alternativa podem ser observadas em seus filmes posteriores, como *Montenegro* (1981) e *Gorillas Bathe at Noon* (1993), que apresentam os temas recorrentes de personagens espontâneos não-representáveis contra a ideologia monolítica unificadora - estes deram a Makavejev a reputação de um típico sujeito artístico pós-socialista psicanalítico (motivações profundas, universo Junguiano, etc.). Já no fim dos anos 60, em uma entrevista para a revista *Positif*, Makavejev destacou que a Iugoslávia como país era um “*esquizofrênico social*”, tendo uma constituição perfeita baseada em princípios humanistas, democráticos e liberais que, contudo, permanecem sem qualquer aplicação concreta na vida real. Ele descreve essa situação como uma vantagem da “*democracia direta*” iugoslava, e acrescenta que esta situação antagônica também é muito boa para o cinema. (Ciment, 1969, p. 523).

A segunda alternativa de Makavejev foi a eliminação total de qualquer tipo de política ou programa para a cultura. Em uma entrevista na *Cahiers du Cinéma*, em 1968, ele afirma que a diferença entre ele e Godard se baseia em sua abordagem do conceito de política cultural; ao contrário do Godard, Makavejev recusa qualquer tipo de engajamento, mesmo revolucionário (Noguez, 1969, p. 538). Na mesma entrevista, ele compara seu cinema à tática de guerrilha de oposição a tudo o que é fixo, predisposto, estático ou uma verdade dogmática, e acrescenta que a forma de montagem em seu filme *Inocência Desprotegida* (*Nevinost bez zastite*, 1968) foi muito influenciada pela turbulência política em andamento. Ele se refere principalmente ao movimento estudantil na Universidade de Belgrado em junho de 1968 e a sua espontaneidade, liberdade e abertura (Noguez, 1969, p. 539). Nas páginas da entrevista que se segue, Makavejev diz a Noguez que ele passou a compreender como a necessidade, a imposição e a força deixam de causar uma mudança real, como essas formas da política de revolução falam a língua da violência, que é a língua do opressor. É neste momento que Makavejev revela sua nova política cultural de não-intervencionismo, uma política de mudança pacífica, harmoniosa e pacifista. Esta política, que ele compara ao movimento *hippie* de intervenções sem violência e inovadoras, baseia-se na transformação lenta e espontânea.

Incapaz de resolver as contradições da política cultural negativa, Makavejev acabou no campo da não-política cultural, como defendido pela filosofia dominante da contracultura. As principais características dos movimentos hippie ou outros movimentos contraculturais nos anos 60 foram baseadas neste tipo de negação completa das políticas culturais; não-intervenção, não-decidibilidade, ambiguidade, o pessoal é político, espontaneidade, recusa do coletivo, não-organização e autoemancipação foram as principais características desses movimentos radicais (George & Starr, 1985; Starr, 1985). Do início dos anos 70 em diante, a filosofia hippie teve uma enorme influência sobre a produção cinematográfica de Makavejev, principalmente sobre *WR: Mistérios do Organismo* e *Sweet Movie* (1974). Como conclusão, é possível afirmar que as razões para o “socialista” Makavejev virar *hippie* incluíram a tensão insolúvel residente no antagonismo de espontaneidade e necessidade dentro da política cultural da revolução, que foi difícil de lidar através de modos de produção pacíficos e de transição.

Originalmente publicado em Kino! 15, 2011, pp. 87-108 (<http://www.e-kino.si/2011/no-15/kazalo>). Texto gentilmente cedido pelo autor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAXANDALL, Lee. 1983. “Toward an Eastern European Cinemarxism?”. In *Politics, Art and Commitment in the Eastern European Cinema* (ed) D. Paul. Macmillian: London & Basingstoke.
- BENNETT, Oliver. 1997. “Cultural Policy, Cultural Pessimism and Postmodernity”. *Cultural Policy*: 1 (4). Boltanski, L. & Chiapello, E. 2005. *The New Spirit of Capitalism*. Translated by G. Elliot. Verso: London & New York.
- BOURDIEU, P. & Passeron, J.-C. 1990. *Reproduction in Education, Society and Culture*. Trans: R. Nice. Sage Publications: London, Thousand Oaks & New Delhi.
- BOURDIEU, Pierre. 1993. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. (ed.) R. John-son. Polity Press: Cambridge.
- BUCH, Esteban. 2003. *Beethoven’s Ninth: A Political History*, trans. R. Miller. The University of Chicago Press: Chicago & London.

- CLARK, Caryl. 1997. "Forging Identity: Beethoven's 'Ode' as European Anthem". *Critical Inquiry*: 23 (Summer).
- ĆOSIĆ, Bora. 1984. "Iz Jednog Indexa [From and Index, 1982] in Sodoma i Gomora". Nolit: Belgrade.
- ĆOSIĆ, Bora. 1984. "Popis Akcija iz Filma Covek Nije Tica [List of scenes from *O Homem não é um Pássaro*, 1965], in Sodoma i Gomora". Nolit: Belgrade.
- ĆOSIĆ, Bora. 1984. "Tri Aleksića [Three Aleksić's, 1969] in Sodoma i Gomora". Nolit: Belgrade.
- EHRENBER, Ilja. 1963. *Ihmisiä, Vuosia, Elämää* [People, Years, Life] Trans.: J. Konkka. Kansankulttuuri Oy: Helsinki.
- GEROGE, P. & Starr, J. 1985. "Beat Politics: New Left and Hippies Beginning in the Postwar Co- unterculture". In *Cultural Politics: Radical Movements in Modern History*, ed. J. Starr, Preager Publishers: New York.
- GORKY, Maxim. 1967. "V.I. Lenin". In *Lenin on Literature and Art*. Progress Publishers: Moscow.
- Gramsci, Antonio. 1991. Selections from Cultural Writings. (eds.) D. Forgacs & G. Nowell-Smith. Harvard University Press: Cambridge, Massachusetts.
- HILLMAN, Roger. 2005. *Unsettling Scores: German Film, Music, and Ideology*. Indiana University Press: Bloomington & Indiana.
- HORVAT, Branko. 1967. "Marksisticka Analiza Drustvenih Klasa i Suvremeno Jugoslovensko Dru- stvo [Marxist Analyze of Social Classes and Contemporary Yugoslav Society]". *Gledista: Caso- pis za Drustvenu Kritiku i Teoriju* (7): 10.
- JOVANOVIĆ, Jovan. 2004. "Razgovor sa Milenkom Karanovićem [Discussion with Milenko Karanović. 1982]". In *Milenko Karanović: Prvi direktor Jugoslovenske Kinoteke* [Milenko Karanović: First director of Yugoslavian Cinematheque]. Jugoslovenska Kinoteka: Belgrade.
- KOSANOVIĆ, Dejan. 2004. *Milenko Karanović Prvi direktor Jugoslovenske Kinoteke* [Milenko Karanović, First director of Yugoslavian Cinematheque]. Jugoslovenska Kinoteka: Belgrade.
- LANDY, Marcia. 1994) *Film, Politics and Gramsci*. University of Minnesota. Press: Minneapolis & London.

- LANDY, Marcia. 2000. *Italian Film*. Cambridge University Press: Cambridge.
- LENIN, V.I. 1967. *On Literature and Art. Progress*. Publishers: Moscow.
- LIEHM M. & LIEHM A. 1977. *The Most Important Art: Eastern European Film After 1945*. University of California Press: Berkeley, Los Angeles & London.
- LUKIĆ, Sveta. 1964. *Umetnost i Kriterijumi* [Art and Criteria]. Nolit: Belgrade.
- LUKIĆ, Sveta. 1972. *Contemporary Yugoslav Literature: A Sociopolitical Approach*. Translated by P. Tri-andis. University of Illinois Press: Urbana, Chicago & London.
- ZGODOVINSKOST FILMA Entre necessidade e Espontaneidade
- MACHEREY, Pierre. 1978. *Theory of Literary Production*. Trans. G. Wall. Routledge & Kegan Paul: London & Boston.
- MAJSTOROVIĆ, Stevan. 1980. *Cultural Policy in Yugoslavia: Self-management and culture*. UNESCO: Paris.
- MAKAVEJEV, Dušan. 1964. "Ajzenstajn: Crvezno, Zlatno, Crno [Eisenstein: Red, Golden, Black] introduction to S. M. Eisenstein, Montaza i Atrakcija [Montage and Attraction]". Nolit: Belgrade.
- MAKAVEJEV, Dušan. 1965. "Poljubac za Drugaricu Parolu [Kisses for Comrade Parole]". Nolit: Belgrade.
- MAKAVEJEV, Dušan. 2004. "Kreator Srećnih, Inteligentnih Slučajnosti [Creator of Happy, Intelligent Coincidences]". In *Milenko Karanovic: Prvi direktor Jugoslovenske Kinoteke* [Milenko Karanovic: First director of Yugoslavian Cinematheque]. Jugoslovenska Kinoteka: Belgrade.
- MORGAN, John. 2006. "Georg Lukacs: Cultural Policy, Stalinism and the Communist International". *International Journal of Cultural Policy* (12):3.
- Novi Jugoslovenski Film. 1967. "Diskusija [Discussion]". *Gledista: Casopis za Drustvenu Kritiku i Teoriju* (7): 10.
- POPOV, Rasa. 1967. "Radjanje 'Kulturne Utopije' [Birth of 'Cultural Utopia']". *Gledista: Casopis za Drustvenu Kritiku i Teoriju* (7): 10.
- READ, Christopher. 2006. "Krupskaya, Proletkult and the Origins of Soviet Cultural Policy". *International Journal of Cultural Policy* (12):3.
- SITTON, R., MACBEAN, J. & Callenbach, E. 1971-72. "Fight Power with spontaneity and Humour: An Interview with Dušan Makavejev". *Film Quarterly* (25):2.

- SKINNER, W. Frederick. 2003. "Lenin and Beethoven: Beyond the 'Appassionata' Affair". *The Beethoven Journal*: 18 (2).
- STARR, M. Jerold. 1985. "Cultural Politics in the 1960s". In *Cultural Politics: Radical Movements in Modern History*, ed. J. Starr. Preager Publishers: New York.
- STARR, M. Jerold. 1985. "Revolutionary Art versus Art for the Revolution: Dadaists and Leninists, 1916-23". In *Cultural Politics: Radical Movements in Modern History*, ed. Starr, Preager Publishers: New York.



CAPITALISMO À MODA ANTIGA: UMA ENTREVISTA COM ŽELIMIR ŽILNIK

*POR GREG DECUIR JR**

Želimir Žilnik nasceu em Niš, Sérvia, em 1942 – para ser específico num campo de concentração chamado Cruz Vermelha. Seus pais, mortos antes do final da Segunda Guerra Mundial, foram enviados a esse campo durante a guerra, já que ambos eram antifascistas e membros do Partido Comunista da Iugoslávia.

Como órfão de guerra, o jovem Žilnik foi criado por suas tias e avós em Novi Sad na Sérvia. Terminou o ensino médio em 1960 e foi convidado a se tornar diretor de um grupo de publicação cultural chamada Fórum da Juventude – cargo que ocupou de 1961 a 1964 (Udovički, 1971, p. 28). Na época, Žilnik passou a apresentar programas e festivais sobre cinema e também começou a escrever algumas críticas. Como membro do Cineclube de Novi Sad, passou a fazer seus primeiros curtas-metragens experimentais. Ao longo dessa sua fase inicial como cineasta, o objetivo de Žilnik era construir uma resistência à mesmice, procurando fazer um cinema quase antiartístico focado na realidade com sua florescente estética “bruta”.

Žilnik estudou na Faculdade de Direito da Universidade de Novi Sad. Seu maior interesse era por sociologia, mas, não havendo essa opção de curso,

* Greg DeCuir Jr. é um candidato a doutorado na Faculdade de Artes Dramáticas de Belgrado.

escolheu pelo Direito por compreender que seria uma área na qual ele lidaria com muitos de seus interesses. Em 1965, Žilnik começou a trabalhar como assistente no Avala Film em Belgrado e, em 1967, atuou como diretor-assistente do celebrado cineasta iugoslavo Dušan Makavejev em seu filme *Um Caso de Amor, ou O Drama de uma Empregada da Companhia Telefônica (Ljubavni slučaji ili tragedija službenice P.T.T.)*. A partir de então, os dois manteriam uma relação de coleguismo que duraria anos. Quando Žilnik dirigiu seu longa-metragem de estréia, em 1969, baseada em Novi Sad, ele convida Makavejev para trabalhar com ele na produtora Neoplanta Film, experiência que resultaria no filme *WR: Mistérios do Organismo (WR: Misterije organizma)*, de 1971.

Em 1967, Žilnik dirigiu o documentário, *Diário Sobre a Juventude do Vilarejo, Inverno (Žurnal o Omladini na Selu, Zimi)*, movido pelos seus interesses de se aproximar de pessoas que viviam em áreas rurais, às quais haviam sido esquecidas devido à ideia marxista de que as classes camponesas desapareceriam naturalmente como resultado do comunismo. *Diário Sobre a Juventude do Vilarejo, Inverno*, recebeu um prêmio do Comitê Central da Liga da Juventude Iugoslava e o Prêmio Žaromet da revista sobre cinema *Ekran* (Udovički, 1971, p. 29). Esse filme marcou a entrada de Žilnik nas fileiras da produção profissional como diretor.

Em 1986, o diretor fez o documentário *O desempregado (Nezaposleni ljudi)*, um filme sobre a mão-de-obra migrante e sobre os que lutavam para encontrar emprego em sua Iugoslávia natal e também no exterior. O filme recebeu uma medalha de prata da cidade de Belgrado e também venceu o Grand Prix no Festival de Cinema de Oberhausen na Aleman (Udovički, 1971, pgs. 31 - 32). A partir de então seu método cinematográfico começou a se revelar de maneira emblemática, como ele observaria mais tarde, o cinema é “uma ferramenta para conhecer o povo”.

Em 1969, o documentário observacional *Os Movimentos de Junho (Lipanjka gibanja)*, de Žilnik, ganha o prêmio de direção no Festival de Cinema Oberhausen. O filme aborda os protestos estudantis de Belgrado em 1968,

acontecimentos que se seguiram imediatamente após os acontecimentos de maio de 68 em Paris. Esse documentário oferece um retrato vívido de uma era turbulenta e também serviu como inspiração para o longa-metragem de Žilnik *Early Works* (*Rani radovi*), também de 1969.



Early Works é um filme que exemplifica as tendências da Onda Negra Iugoslava. Formas que quebram com as tradicionais, abordagens polêmicas, preocupações de crítica social, ideologia de oposição e final fatalista, esse filme pode ser visto como o clímax do movimento Onda Negra (1963 a 1972) e também como uma produção arquetípica do movimento. A preocupação temática de *Early Works* é a ideologia marxista inicial e seu lugar dentro de uma sociedade revolucionária. Como Žilnik observa em sua entrevista, o filme contém várias questões e dúvidas que se formaram no mundo socialista no final dos anos 60 após a Primavera de Praga. O filme também exhibe o que seria a característica central da estética de Žilnik, a saber, uma aderência a utilizar estilos e materiais de não ficção e a mistura de situações fictícias esparsamente construídas.

Como ele afirma nesta entrevista: *Early Works* foi um filme controverso. Ele estimulou o jornalista Vladimir Jovičić (que representava a linha tradicional do partido através do jornal *Borba*) a escrever um artigo intitulado “A Onda

Negra em Nosso Cinema”, cunhando o termo “Onda Negra” para definir e denunciar filmes e cineastas que exibiam uma postura polêmica e crítica (“*inaceitável*”) em suas obras.

O contra-ataque oficial à Onda Negra Iugoslava começou, diante com desse filme, com esse artigo. Como resultado, houve uma repressão política aos cineastas, entre os quais estava Žilnik. Nesta entrevista em particular, entretanto, Žilnik se absteve de mencionar a causa mais ameaçadora que o levou a sair do seu país, que ele revelou a mim em uma conversa anterior: “Um amigo meu, um dos principais críticos de cinema do país, me mostrou uma carta oficial que ele recebeu afirmando que determinados diretores de cinema não deveriam ser mencionados em seus artigos – exceto para noticiar seus falecimentos. Os nomes desses diretores eram Dušan Makavejev, Živojin Pavlović, Aleksandar Petrović e Želimir Žilnik. Eu parti para a Alemanha no dia seguinte.”.

Na Alemanha, sem impedimentos, Žilnik continuou com seus métodos críticos e provocativos durante todo o início dos anos 70. Como ele se lembra, lá ele também aprendeu as técnicas que lhe ajudariam mais adiante em sua carreira de cineasta independente, a única opção profissional para um diretor com histórico de luta contra o governo e dedicação feroz à verdade em todas as suas formas, as boas e as más.

Os filmes de Žilnik geralmente assumem uma estética “feia”, que alguns chamariam até de “não profissional”, por causa de sua dedicação e de sua insistência em livrar seu cinema de todos os elementos superficiais que o impediriam de captar a realidade social que busca. Talvez essa seja uma razão para Žilnik ter permanecido nas margens da história do cinema mundial, embora tenha chegado a ganhar um Urso de Ouro em Berlim e tenha tido sua obra exibida no Museu de Arte Moderna de Nova York. De fato, ele sempre se sentiu à vontade nessa posição à margem da história do cinema e expressa, nesta entrevista, sua afinidade com as margens e com aqueles que nela residem.

Quando voltou à Iugoslávia no final dos anos 70, inicia uma longa carreira na TV que continuou ao longo dos anos 80 e 90, empurrando-o ainda mais para os limites extremos da comunidade do cinema internacional. Como ele disse: “vários de seus colegas cineastas não queriam ir para a televisão, porque as produções eram muito modestas - obviamente, não incluíam o glamour e a atenção esbanjada nos longas-metragens ao redor do mundo”. Trabalhar na telinha geralmente causa o mesmo efeito de marginalização de um diretor, já que a televisão jamais desfrutou do capital cultural dos filmes de longa metragem. Entretanto, como o capital em suas várias formas é um tema recorrente das críticas cinematográficas de Žilnik, pode-se analisar sua aceitação no meio da televisão não simplesmente como sendo o último recurso ao qual foi obrigado a utilizar, mas como uma jogada lógica que auxilia e sustenta suas estratégias retóricas.

Alguns diretores utilizam a câmera como pincel, para decorar; Žilnik utiliza a câmera como bisturi, para separar as camadas da sociedade em uma tentativa de analisar o que está por baixo. Essa afirmação é verdadeira em todos os filmes de sua obra em constante expansão e certamente é verdadeiro em sua nova produção *The Old School of Capitalism (Stara škola kapitalizma)*, que foi finalizado no final de 2009.

Encontrei-me com Žilnik na recepção do Hotel Moscow, no coração de Belgrado, em março de 2010, onde discutimos sua obra e o fato de ser tratado como um vira-lata.

Cineaste: *O que é o capitalismo à moda antiga?*

Žilnik: Quando o capitalismo começou a ser aplicado após [Slobodan] Milošević perder o poder em 2000, eu achei que a economia se recuperaria. Fiquei curioso e fui paciente por muitos anos. Fui aos países vizinhos – Eslovênia, Hungria, Alemanha, Áustria – e comecei a filmar. A primeira produção resultante foi [o documentário de curta-metragem] *Cosmo Girls* (1999). Meu foco caiu sobre como as mulheres lidaram com a situação

da transição do socialismo para o capitalismo. Elas não operaram com medo, porque elas não entraram no exército e não passaram pela carnificina da guerra.

Então, eu pensei: “Vamos esperar o capitalismo se estabelecer aqui na Sérvia”. Aos poucos, comecei a ler sobre o fracasso da privatização. A princípio, achei que poderia ser os velhos sentimentos dos trabalhadores que ansiavam pelos tempos socialistas, quando o estado tomava conta de suas vidas. Entramos nas fábricas onde os trabalhadores estavam protestando, muito discretamente. Surpreendentemente, descobrimos que muitos dos outros proprietários eram vigaristas e aproveitadores da guerra. Eles estavam usando força brutal contra os trabalhadores para interromper a produção e expulsá-los das fábricas.



Eu descobri que a legalidade da nova propriedade estava em questão. Essa também é a razão para a Sérvia, talvez, ser o único país que não devolveu a propriedade aos antigos capitalistas a partir da Segunda Guerra Mundial. Novas leis reconheciam apenas a propriedade estatal, ao contrário de reconhecer como os trabalhadores vinham investindo no crescimento das fábricas. Tudo foi privatizado e então dado aos novos compradores capitalistas e a maioria desses, como agora podemos ver, tinham sido ou criminosos ou tinham enriquecido graças ao sistema de Milošević, já que durante as sanções

o estado oferecia privilégios a alguns funcionários. Esses novos proprietários têm consciência de que a legitimidade de sua propriedade é questionável. O que está acontecendo agora na Sérvia se aproxima muito de uma guerra de classes.

Começamos a fazer alguns documentários nas fábricas em Zrenjanin [Sérvia]. Então, eu resolvi fazer esse filme, *The Old School of Capitalism*, como um trabalho de semificação.

Cineaste: *The Old School of Capitalism começa com um protesto organizado pelo Sindicato dos Trabalhadores Independentes da Sérvia. Você pode falar sobre as preferências ideológicas deste sindicato e seu significado para a sociedade sérvia?*

Žilnik: Nos anos 90, todos os trabalhadores faziam parte do chamado sindicato “oficial”. Sua organização e comunicação eram muito boas, assim como seu relacionamento com o estado. Este sindicato se envolveu com várias questões sociais. Era muito eficiente. Além disso, esse sindicato foi, várias vezes, utilizado como ferramenta do partido para acalmar os protestos dos trabalhadores.

Nos últimos anos do Titoísmo, houve várias greves e protestos. Às vezes, eles recebiam o apoio do sindicato, mas, talvez, metade desses protestos foi auto-organizado pelos trabalhadores. Naquela época, os trabalhadores não tinham permissão para criar seu próprio sindicato privadamente organizado. Nos anos 90, quando Milošević permitiu que um sistema multipartidário se desenvolvesse, algumas organizações de sindicato também surgiram.

Após a queda de Milošević, começaram os conflitos entre o sindicato oficial e esses novos sindicatos. Esses conflitos sempre foram utilizados para enfraquecer todos os movimentos dos trabalhadores. Quando eu estava nas fábricas fazendo documentários, foi uma surpresa saber que alguns dos trabalhadores faziam parte do sindicato oficial e alguns estavam no novo sindicato independente. Quando os protestos foram anunciados, já tínhamos

começado a filmar. Um grande comício ocorreu em Belgrado em 29 de abril de 2009. Foi organizado pelo sindicato antigo, porque eles faziam parte da tradição socialista e eram contra o novo governo. Eles estavam protestando contra o aumento da taxa de desemprego. Muitos trabalhadores eram membros desse sindicato e tinham sido contratados por grandes empresas estatais que, após serem vendidas, faliram completamente e metade dos membros do sindicato ficou sem emprego.

Eu planejei filmar durante o protesto, porque achei que haveria muita gente nas ruas. Após uns 30 minutos, vi que alguns dos comunistas antigos, sentimentais, apareceram. Nós criamos uma cena entre eles e os heróis do meu filme, que eu tinha recrutado nas fábricas de Zrenjanin.

Cineaste: *Seu filme inclui um grupo de anarquistas que se aliam aos trabalhadores contra os donos capitalistas. Você poderia falar sobre a influência do pensamento anarquista na Sérvia, no passado e atualmente?*

Žilnik: Na era socialista, o anarquismo era tratado como uma ideologia anticomunista. Os anarquistas tinham tido influência na época da Revolução Russa. Entretanto, os comunistas os eliminaram na luta pelo poder.

O Partido Comunista Iugoslavo, antes de 1948, estava alinhado com a ideologia stalinista. Os líderes do partido, incluído Tito, passaram pela “Escola de Moscou” no final dos anos 30. Após a guerra, entretanto, o partido estava lutando contra as rupturas internas. Vários intelectuais de destaque, que tinham sido abertos às ideias anarquistas e também ao Trotskismo, foram eliminados.

Meu [primeiro] filme *Early Works (Rani radovi, 1969)* foi atacado pelos críticos ideológicos como partidário das abordagens e valores anarquistas. Eles o rotularam de anticomunista porque disseram que era aberto demais às ideias anarquistas. Naquela época, o anarquismo era um anátema. Como alguém em Roma sendo acusado de tendências anticristãs.

Na minha juventude, os intelectuais tinham consciência de que a ideologia do partido era fortemente contra o Trotskismo por causa das antigas tradições e tensões. Para mim, uma das maiores surpresas durante a produção foi quando eu soube que havia novos grupos anarquistas aqui. Eles tinham me convidado a exibir meu filme *Paradies, eine Imperialistische Tragikomödie* em seus debates organizados sobre anarquia, porque era um filme sobre anarquistas alemães que não tinha sido traduzido ou exibido na Sérvia. Eu cheguei com o filme e vi cerca de trinta pessoas muito bem informadas sobre esse antigo debate ideológico, mas também sobre tudo o mais que acontecia na atualidade. Eles estavam sabendo até de algo escondido e esquecido – que a autoadministração iugoslava havia de alguma forma, silenciosamente aceitado as ideias anarquistas. Por exemplo, a ideia de que o estado deve ir murchando até desaparecer e que as associações de trabalhadores devem organizar a sociedade.

Ao filmar os protestos, vi um grupo de intelectuais da publicação *Republika* – a geração mais antiga – analisando todo o acontecimento. Além deles, havia uma geração mais nova de anarcossindicalistas que estavam imprimindo uma publicação chamada *Direktna akcija* – um trabalho excelente, que analisa a situação do capitalismo em toda a região, não apenas nas fábricas, mas também em instituições educacionais. Quando eu vi a revista deles, entrei em contato com eles e propus que participassem do filme. Eles disseram que precisariam fazer uma reunião sobre o assunto. Eu e meu diretor de fotografia Miša [Milošević] fomos ao escritório deles e eles nos fizeram esperar do lado de fora. Miša achou que seria bom sair para tomar um café enquanto esperávamos. Mas uns dez minutos depois, eles saíram e disseram: “Tudo bem, nós topamos”.

Cineaste: *No filme, você inclui imagens da visitado vice-presidente americano Biden à Sérvia. Como e por que você incorporou este evento ao filme?*

Žilnik: No ano anterior, conseguimos ver que nossos políticos estavam confusos quanto ao fato de conversarem com o Ocidente ou com o Oriente.

Os símbolos desta confusão foram visitas do presidente [da Federação Russa] Medvedev e do vice-presidente Biden. A propaganda para a Rússia apareceu imediatamente quando a visita de Medvedev foi anunciada. Alguns meses depois, quando a visita de Biden foi anunciada, os russos foram completamente esquecidos e começou a propaganda americana.

Ratibor, um dos anarquistas, me disse que, quando Biden viesse, ele faria um protesto queimando a bandeira americana. Eu falei: “Olha, não é boa ideia eu chegar com uma equipe de filmagem, porque aí seu ato de protesto não seria autêntico. Seria encenado para o filme”. Então, na verdade, eu não filmei essa cena. Sugeri a ele que pedisse que alguns amigos filmassem. O que usamos no filme foi a gravação deles. Mas funcionou.

Cineaste: *A primeira aliança entre anarquistas e trabalhadores não correu bem. No final do filme, os anarquistas tentam fazer uma segunda aliança com os trabalhadores, o que acaba em tragédia. Qual é a viabilidade de uma aliança entre anarquistas e trabalhadores na vida real na Sérvia?*

Žilnik: Eu sinto que a maioria da população relativamente desorganizada deste país tem mais medo da união e da comunicação entre os intelectuais e os trabalhadores. Eu lembro que, durante os protestos estudantis de Belgrado em 1968, tivemos a possibilidade de nos reunirmos e falar livremente na universidade. Aí, a universidade foi fechada pela polícia, e qualquer um que não tivesse um cartão de identificação da universidade não podia entrar. A ação dos estudantes para informar os trabalhadores sobre o que estava acontecendo na universidade foi intensamente suprimida pela polícia.

Os anarquistas no meu filme ficaram presos durante seis meses sem acusações oficiais. Não por participarem do meu filme, mas por um protesto relativamente pequeno na frente da embaixada grega, que eles fizeram depois que terminamos o filme. Com o tempo, eles foram acusados de terrorismo internacional - acusação que não aconteceu nem durante as guerras.

Para mim, o final trágico do filme é um símbolo das esperanças reais de qualquer mudança radical e engajamento político.

Cineaste: *A abordagem de documentário em relação ao conteúdo e à forma tem sido sua marca registrada desde o início de sua carreira. Por que este método?*

Žilnik: Eu utilizo esse método como atalho para o produto final. Neste país miserável, onde não temos mercado cinematográfico, com o investimento financeiro necessário para montar um longa-metragem com atores profissionais, levaria uns três anos. Então, você teria que se comunicar com políticos ou com quem controla os orçamentos. Entendi que, com um tema como este, eu jamais conseguiria esses recursos.

Pegar este atalho significa pegar eventos reais como peças já prontas, que eu incorporo ao filme, e então usar a linguagem da ficção nas partes onde antagonistas são necessários. Não é possível pedir ao participante dos protestos que exponha toda a fraqueza de sua posição e seus problemas familiares, que são causados pela pobreza na qual se encontram. Então, você utiliza isso para criar um conflito dramático.

Com produções modestas como esta, não contratamos atores profissionais. A razão principal é porque não é fácil criar autenticidade ao combinar atores profissionais, cuja linguagem é mais rígida, com o conteúdo do documentário. Procuramos amadores, mas os escalamos com muito cuidado, julgando quem tem talento para interpretar.

Os trabalhadores ainda envolvidos nos protestos e em processos legais pediram que usássemos as partes em forma de documentário deles do filme e que não pedíssemos a eles que saíssem da vida real, porque isso poderia prejudicar seus processos. Então, todos os atores que utilizamos já tinham passado pelas lutas jurídicas um ano antes. Eles tinham familiaridade com as experiências e ficaram muito à vontade reencenando-as.

Os atores não decoraram as falas. Eu lia para eles o que deveriam fazer e então fazíamos um pequeno ensaio antes de iniciar a cena. Então, quando você me pergunta sobre o método, é uma combinação de ficção com eventos reais.

Cineaste: *Quais são as limitações deste método?*

Žilnik: As limitações são enormes, principalmente quando há um grupo grande de pessoas. Primeiro, as limitações técnicas. Como iluminar toda a cena? Em *The Old School of Capitalism*, em várias cenas havia 20 ou 30 pessoas diante da câmera. Então, você precisa tentar filmar durante o dia o máximo possível.

Outra limitação é como articular um grupo de pessoas discutindo. Utilizamos duas câmeras na maioria das situações, às vezes três. Eu segurava uma câmera, Miša segurava outra e um assistente segurava a terceira. Seria muito instrutivo você ver o material bruto.

Eu estou segurando a câmera e participando da briga. Na fase da edição, nós apenas cortamos minha voz. É preciso estar muito concentrado neste tipo de filmagem, mas também é muito divertido. Quando terminamos de filmar, perguntei ao Miša quantos dias ele tinha passado indo às fábricas e às cidades que visitamos. Ele perguntou à secretária dele, “Quantos dias eu fiquei fora do escritório?” Ela disse: “Onze”. Então, este filme relativamente complicado foi rodado em onze dias!

Cineaste: *Você vem trabalhando com o diretor de fotografia Miša Milošević desde 1988. Ele faz a fotografia de todos os seus filmes desde então. Descreva sua relação de trabalho.*

Žilnik: Conheci Miša quando ele me convidou para participar do júri do Festival de Filmes/Vídeos Alternativos em Belgrado, do qual ele é diretor. Naquela época, eu recebi um convite para fazer um longa-metragem de 35 mm, mas com um prazo muito apertado. Em maio, perguntaram se eu

conseguiria terminar para o Festival de Cinema de Pula em junho. Primeiro, consultei alguns diretores de fotografia com quem eu já tinha trabalhado e eles disseram que era impossível. Então, convidei o Miša e acabamos fazendo *The Way Steel Was Tempered* (*Tako se kalio čelik*, 1988). Esse foi o primeiro filme que fizemos juntos. Nós o filmamos em trinta dias e editamos em dez dias.

A Miša acredita que a técnica não deve restringir o trabalho. Ele conhece as obras-primas da cinematografia mundial, algumas feitas com meios técnicos muito simples. Então, por um lado, ele é muito preciso e muito concentrado. Por outro lado, ele não acrescenta nenhuma tensão ao processo. Eu digo a ele para pensar em filmes rodados sem um tripé. Temos que ter essa liberdade, porque em um dia temos que finalizar de 30 a 35 tomadas. Então, começamos a falar sobre filmes antigos que amamos, *Shadows* (1959, John Cassavetes), *Hallelujah the Hills* (1963, Adolfas Mekas) e damos risada e brincamos. Miša falou: “Mas não esqueça que Andy Warhol nunca pegou uma câmera!”



O fascinante é que Miša conseguiu encontrar uma forma de converter filmes para 35 mm sozinho. Ele fez isso em seis ou sete filmes nossos. Ele mexeu em *The Old School of Capitalism* em casa! Fomos a um laboratório na Hungria ver como faziam, porque tinham pedido € 20 mil só para fazer a conversão. Miša disse: “Acho que estão nos enrolando”. Eles tinham uma tela excelente, então nós compramos uma igual por € 3 mil. Ele também comprou uma pequena câmera 35 mm com estabilização de quadro. Então, ele e o filho dele criaram

um programa de computador para processar unidades e campos de vídeo, dividindo o filme inteiro em 300 mil quadros. O computador faz tudo quadro-a-quadro. Então, compramos quilômetros de negativo – É só ligar para a Kodak que eles enviam. Aí, durante sete dias e sete noites, quadro a quadro, ele finalizou o filme. Nós revelamos o filme apenas no laboratório húngaro, e o filme foi terminado.

Cineaste: *The Old School of Capitalism* foi exibido no Festival de Cinema de Roterdã. Quais são seus planos para o filme em 2010?

Žilnik: O filme teve uma pré-estreia de grande sucesso na Eslovênia e foi distribuído lá. Fez tanto sucesso que uma edição da revista *Kino!*, baseada em Ljubljana, foi totalmente dedicada ao filme.

Recebemos vários convites para outros festivais internacionais: o Festival de Cinema goEast em Wiesbaden [Alemanha], o Festival de Cinema Crossing Europe em Linz [Áustria]. Depois disso, recebemos convites da Polônia, Austrália, Itália e também da Rooftop Films, de Nova York.

Cineaste: *Seu longa-metragem de estreia Early Works* levou o Urso de Ouro em Berlim. Como foi iniciar sua carreira com tamanho sucesso?

Žilnik: Parece um sucesso agora, mas foi muito mais problemático naqueles anos. O filme foi rodado no outono de 1968 e foi uma reflexão direta das questões e dúvidas que se desenvolviam no mundo socialista após os protestos estudantis [junho de 1968] em Belgrado e a ocupação da Tchecoslováquia em agosto daquele mesmo ano.

Na época, eu tinha 26 anos e tinha acabado a faculdade de Direito [na Faculdade de Direito em Novi Sad, Sérvia] e começado a estudar filosofia em [na faculdade de Filosofia na Universidade de] Belgrado. Eu lembro que o mundo no qual vivíamos tinha sido abalado. Eu me opunha à intervenção soviética na Tchecoslováquia. Então, sentindo em parte que a oposição

estudantil era uma brecha de esperança, filmamos *Early Works* em outubro, colocando no filme todas as preocupações que tínhamos em mente.

Sinto que o filme é uma balada sobre o mundo que vivemos durante nossa juventude. Lembro que, durante a filmagem, ouvíamos constantemente “Those Were the Days”, de Mary Hopkin. O filme foi lançado em fevereiro de 1969 por toda a Iugoslávia. Foi bastante discutido na imprensa e mais da metade dos artigos apoiavam o filme. Mais tarde naquele ano, um promotor de Belgrado fez acusações contra o filme e foi aberto um inquérito. Eu defendi o filme nos tribunais e o filme permitiu que continuasse a ser exibido. Foi enviado ao Festival de Cinema de Berlim. Os líderes do protesto estudantil na Alemanha estavam no júri que deu o Prêmio Juventude ao filme.

Depois de o filme levar o Urso de Ouro, houve muita pressão política e reações desagradáveis de colegas no circuito comercial do cinema iugoslavo. Foi o primeiro filme na história da Iugoslávia a levar o prêmio principal de um grande festival internacional. Vários colegas mais velhos, principalmente aqueles que tinham feito filmes de guerras espetaculares e partidários começaram a acusar o filme de ser amador. Debates do partido foram organizados naquele verão onde o filme foi denunciado como uma obra anárquico-liberal. Eu era membro da Liga Comunista e fui expulso do partido. Então, toda essa experiência do festival deu a entender que eu tinha sido tratado como um deus, mas, na verdade, fui desprezado como um vira-lata.

Cineaste: *Por causa dessa pressão política, você não conseguiu dirigir outro longa-metragem na Iugoslávia e você foi viver e trabalhar na Alemanha. Como você caracterizaria esta fase da sua carreira?*

Žilnik: Após a reação política contra o que foi chamado a “Onda Negra” iugoslava do cinema, não havia espaço para trabalhar. Nossos CPF¹ foram até confiscados como consequência dos filmes que fizemos.

1 Traduzimos por CPF o nome do cartão social da Iugoslávia, visando manter o sentido de seu equivalente no Brasil.

Achei que as coisas estavam ficando muito sérias e achei mais sábio me aproveitar do fato de que a Iugoslávia era um país aberto e os iugoslavos não precisavam de visto. Havia uma grande quantidade de trabalhadores convidados indo para a Alemanha por causa de um tratado oficial entre nossos países. Eu sabia que, já que meus filmes tinham sido premiados na Alemanha e exibidos na televisão, a atmosfera seria melhor para mim lá. Então, minha estratégia foi me concentrar em fazer filmes sobre pessoas da Iugoslávia em circunstâncias novas e ocasionalmente difíceis na Alemanha, por exemplo, que não falavam a língua e tinham dificuldades para se ajustar à cultura. O cinema alemão era muito bem financiado pelo estado. Comecei a fazer curtas-metragens que eram comercialmente viáveis porque, naquela época, os cinemas sempre exibiam um curta antes do longa-metragem. Ao todo, eu fiz sete filmes. O presidente da associação dos cineastas alemães era o diretor Alexander Kluge, que eu conhecia muito bem. Ele me convidou a me juntar à organização e foi o que eu fiz. Um dia, Kluge me disse: “Želimir, venha me ajudar. Vamos aplicar as excelentes leis sobre cinema da Iugoslávia”. Eu não podia dizer a ele que, na Iugoslávia, tudo pertinente ao cinema tinha sido estagnado! Então, ele me pediu para traduzir alguns dos métodos de trabalho de autogerenciamento da Iugoslávia. Seguindo nossas práticas, eles formaram uma espécie de cooperativa de cineastas, onde todos os jovens diretores alemães de destaque costumavam trabalhar, incluindo Kluge, Edgar Reitz, Ula Stöckl, Syberberg, Fassbinder, Herzog e outros. Eu editei alguns dos meus curtas nessa cooperativa e também meu longa *Paradies, eine Imperialistische Tragikomödie*.

Para mim, foi um tremendo alívio sair de todos aqueles ataques dirigidos a mim na Iugoslávia. A tragédia, entretanto, foi que, após apenas alguns anos, havia uma atmosfera histórica na própria Alemanha. Em 1975 e 1976, os esquerdistas alemães começaram a realizar ataques terroristas, matando funcionários do estado. A situação na cultura mudou completamente. Naqueles meses, eu tinha a pré-estreia do meu filme *Paradies*, cujo enredo estava de alguma forma conectado com o primeiro surgimento da anarquia e do terrorismo dois anos antes.

Alguns críticos de cinema e outros amigos me avisaram que o filme poderia causar problemas. Saí da Alemanha naquele ano. Entretanto, devo dizer que minhas experiências na Alemanha me ensinaram muita coisa; em primeiro lugar, como organizar a produção independente; como financiar e conseguir verba sem a ajuda do estado; e, o mais importante, o processo de pesquisa - aprender antes de filmar. Isso me ajudou imensamente na década seguinte, que para mim foi a década mais produtiva: os anos 80, na qual eu fiz uns 15 longas-metragens e vários documentários.



Cineaste: *Quando você voltou à Iugoslávia, trabalhou quase que inteiramente na televisão. O que achou desse meio de comunicação?*

Žilnik: Quando eu voltei para a Iugoslávia, as portas das produtoras de cinema ainda estavam fechadas para os cineastas marcados como membros da “Onda Negra”. Então, eu fui para a televisão, que, na época, era o meio de comunicação oficial do governo. Eles não aceitavam muitos programas estrangeiros naquela época e a televisão era completamente organizada e dedicada à produção. Cada estúdio costumava ter seu próprio laboratório, dezenas de câmeras, bom equipamento de iluminação, e a necessidade de novos programas.

O maior desafio para mim era assimilar a ideia de que eu, que tinha sido impedido de exibir meu trabalho ao público, agora tinha uma ferramenta com a qual eu podia entrar em milhares lares. Toda segunda-feira, às 8 da noite, um novo filme para a televisão era transmitido em todo o país. Isso somava 52 filmes para a televisão. Eu trabalhei para a TV Novi Sad, a TV Belgrado e a TV Ljubljana. Vários colegas que tinham acesso à produção cinematográfica não quiseram ir para a televisão, porque as produções eram mais modestas.

Cineaste: *Em 1994, você dirigiu um documentário para a TV com um ponto de partida interessante, intitulado Tito Among the Serbs for The Second Time (Tito po drugi put medju Srbima). O que o inspirou a ter a ideia para esta peça?*

Žilnik: Na época, a atmosfera era ainda mais estranha do que em 1972. O sistema de valores estava alterado. A tolerância foi substituída pelo ódio e utilizada como ferramenta para iniciar uma guerra. A história estava sendo reescrita de várias formas. Alguns dos compromissos antifascistas foram apagados da memória coletiva. Foi oficialmente proclamado que o Titoísmo devia ser esquecido. Naquele momento, o nome dele era tabu. Eu não tinha nenhum complexo sobre entrar nesse debate, porque eu tinha visto o lado brilhante e o lado obscuro do Titoísmo.

Quando eu e Miša fomos conversar com atores que costumavam interpretar o papel de Tito, eles disseram que eram obrigados, porque a polícia tinha requisitado isso. Eles sentiam medo nesse novo ambiente. Eles disseram que de jeito nenhum sairiam na rua vestidos de Tito. Então, ficamos sabendo de um cara na rádio estudantil que tinha imitado Tito. Eu ouvi esse cara, e fiquei sabendo que ele era excelente. Perguntamos a ele se ele interpretaria o papel de Tito. Ele concordou e nós o levamos para as ruas, usando uma roupa que tínhamos arranjado no Avala Film [estúdio], com o receio de ele ser espancado.

Após 10 minutos de caminhada, dezenas de pessoas vieram falar com ele. Eu disse: “Escutem, vocês sabem que este não é o Tito”. Responderam: ‘Sim, sabemos, mas nunca tivemos a oportunidade de falar com ele. Queremos

expressar nossa alegria por ele estar de volta, porque ele era melhor do que o que está no poder atualmente.”.

Para nós, não foi um filme. Foi um acontecimento. Eu dei instruções sobre os temas que nosso ator [Dragoljub S. Ljubičić] devia levantar, mas não influenciei nada em seus diálogos. Eu não influenciei nenhuma das pessoas que passavam ali. A multidão era tão grande que meu trabalho principal era implorar às pessoas que o deixassem [Ljubičić] falar com um de cada vez.

Quando passamos pela estação ferroviária, as pessoas chegaram com instrumentos e começaram a cantar músicas sobre Tito e a dançar em volta dele. O tráfego foi interrompido, então dois policiais chegaram e eu e o Miša fomos presos. Eles levaram nossa câmera. Eu vi lágrimas se formando nos olhos do Miša, porque achamos que tínhamos perdido o material.



Quinze minutos depois, o ator vestido com a roupa de Tito entrou na delegacia e, numa voz muito séria, disse: “Eu não terminei minha entrevista! Onde está a minha equipe?” Os dois policiais correram até a nossa cela, gritando: “Tito está nervoso! Ele quer terminar a entrevista! Vão!” Respondemos: “Bom, devolva nossa câmera”. Eles fizeram a saudação e disseram: “Marechal Tito,

nós só os detemos porque achamos que eles estavam provocando o senhor”.
E assim, nós fomos liberados!

Cineaste: *Mais tarde, naquele mesmo ano, você rodou um longa-metragem intitulado Marble Ass (Dupe od mramora, 1994), que tratava da subcultura gay em Belgrado. Como o público reagiu a este filme na Sérvia?*

Žilnik: Eu estava pesquisando como devia fazer um filme sobre os jovens que voltavam da guerra. Eu esperava na estação ferroviária para falar com alguns deles e fazer algumas anotações. Uma mulher me perguntou: “Senhor, quer dar um passeio?” Eu disse: “Por favor, me deixe em paz”. Ela respondeu: “Ah, Želimir, está de brincadeira comigo? Sei que você tem a cabeça aberta para experiências sexuais”. Perguntei: “Como você me conhece?” Ela disse: “Eu sou Vera”. Naquele momento, eu reconheci que era uma atriz que participou de uma cena com um grupo de gays no meu filme *Pretty Women Walking Through the City (Lijepe žene prolaze kroz grad, 1985)*.

Era um papel pequeno, mas eu lembrei que ela era muito inteligente, gente boa, e muito talentosa. Eu disse: “Vera, o que está rolando? Por que está vestido de mulher?” Ele disse: “Você sabe que eu sou gay. Na verdade, sou um travesti. Nunca me atrevi a sair na rua vestida de mulher, mas agora que Belgrado está numa situação tão estranha, sinto que sou uma das pessoas mais comuns e normais da cidade”. Perguntei: “O que você tá fazendo?” Ele respondeu: “Ganhando a vida me prostituindo”. Não acreditei nele. Eu não sabia que essa cena existia. Ele disse: “Venha comigo”. Ele me levou a uma rua próxima à estação ferroviária e havia mais uns dez travestis. Eles me contaram sobre todas as pessoas desesperadas que estavam voltando da guerra, inclusive gente que tinha sido libertada da cadeia para se juntar ao exército. Alguns eram homossexuais.

Eu fiquei surpreso com tudo isso e perguntei se eles deixariam que eu e o Miša os observássemos trabalhando para provar que eles não estavam mentindo. Eles nos levaram ao sótão aonde levavam os clientes. Naquela época, as casas

e os telhados em muitas cidades estavam completamente destruídos, como um cadáver. E o mesmo acontecia com a personalidade e a alma de muitas pessoas. Ficamos ali por algumas horas, muito apavorados quando chegaram os jovens uniformizados e armados chegaram, contando histórias sobre as atrocidades que tinham visto. Alguns dos rapazes se vestiam como mulher para praticar alguns dos comportamentos cruéis que haviam testemunhado. Nós queríamos rodar uma história sobre essas experiências. Eles disseram: “É perigoso. Escreva um roteiro onde podemos ser divas extravagantes e nós podemos atuar!”

Nós rodamos em Beta com um pequeno orçamento. Achemos que seria exibido discretamente em fitas-cassete. Então, o Ministro da Cultura declarou que cada produção nacional de longa-metragem poderia ter acesso ao Centro [de Convenções] de Sava para uma exibição. Naqueles anos, apenas dois ou três filmes nacionais foram produzidos.

Exibimos *Marble Ass* lá. O Centro Sava estava com lotação esgotada, com quatro mil pessoas e foi um grande escândalo. Quando a projeção terminou, metade da plateia estava aplaudindo e a outra metade estava gritando “Mentira! Isso não existe na Sérvia!” Começaram a jogar maçãs e ovos na nossa direção. Subi no palco com a equipe, peguei um microfone e disse: “Convido todos os gays, lésbicas e prostitutas que estão aqui a subirem no palco e se juntarem a nós e agradecerem ao público!” Houve uma debandada de umas 400 pessoas correndo para o palco. Isso mudou o clima completamente. Eu sabia que muitas das pessoas que correram para o palco não eram gays. Só subiram ao palco para demonstrar solidariedade. Todos começaram a gritar e a dançar e a se divertir. As estações de TV presentes para cobrir o evento não puderam alegar que o filme era falso. Após alguns dias, os atores do filme se tornaram estrelas da imprensa.

Marble Ass foi para o Berlimale e levou um Prêmio Teddy. Depois disso, o filme foi distribuído para o mundo todo. Fez mais sucesso do que *Early Works* em termos de publicidade, palestras marcadas para mim e assim por diante.

Cineaste: *A partir de 2003, você fez uma trilogia de filmes sobre um jovem rapaz cigano chamado Kenedi (Kenedi se vraća kući/Kenedi Goes Back Home, 2003, Gde je Kenedi bio dve godine/Kenedi, Lost and Found, 2005, e Kenedi se ženi/Kenedi is Getting Married, 2007). Como você se manteve fiel à representação da cultura cigana de forma responsável e não com estereótipos?*

Žilnik: Fiquei surpreso ao saber, naquela época, depois da guerra, que muitas famílias estavam sendo expulsas da Europa Ocidental. Algumas dessas famílias ciganas e seus filhos cresceram no sistema educacional alemão como ótimos alunos. Um amigo me disse que havia muitas crianças em Novi Sad que precisavam de ajuda para aprender a traduzir seus trabalhos do alemão. Fui encontrar as crianças e fiquei espantado ao ver ciganos que não conformavam com quaisquer dos preconceitos que nos foram despejados através dos filmes, como que eles são preguiçosos, ladrões, bêbados, sempre prontos a cantar por uns trocados e outras coisas. Essas representações cinematográficas são uma mentira cruel, em sua maioria, produzidas por causa de nossa vergonha por privarmos essas pessoas de uma vida normal.

Começamos a fazer documentários porque eu queria levantar o debate sobre como ajudar essas crianças. O próximo passo era fazer uma ficção sobre as dificuldades que os ciganos da Alemanha tinham enfrentado com a deportação por causa das novas leis alemãs sobre os residentes permanentes.

Cineaste: *Você dá várias oficinas internacionais em vídeo que lutam para promover um diálogo intercultural. Que tipo de lições e valores você tenta plantar em seus alunos?*

Žilnik: Meu principal esforço é incentivar os jovens a utilizar as novas tecnologias não com a pretensão de fazer grandes filmes comerciais, mas para, de alguma forma, utilizá-la como ferramenta para captar o desenrolar da vida em volta deles. Atualmente, imagens em movimento são a principal fonte de história recente, a fonte de nosso conhecimento sobre o passado – mais confiável do que os registros escritos.

Eu tento relaxar meus alunos em relação a todas aquelas proclamações de academias de cinema dizendo que eles devem competir com Hollywood. É exatamente a mesma coisa que dizer a cada menina que, se ela não tem a aparência da Angelina Jolie, não é digna de ter um namorado.

Cineaste: *Sua carreira abrange mais de quatro décadas e mais de 40 filmes. Que tipo de lições você aprendeu nesse tempo?*

Žilnik: Eu simplesmente aprendi que, nos Bálcãs, os marginalizados são, na verdade, a única parte da sociedade que, de alguma forma, trata de dar continuidade à normalidade da vida.

Originalmente publicado em Cineaste (<http://www.cineaste.com/articles/emold-school-capitalism-an-interview-with-zelimir-zilnik-web-exclusive>). Texto original gentilmente cedido pelo autor

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

SVETOZAR Udovički (ed.). Filme *Neoplanta:dokumentacija/documentação* (Novi Sad: 1971).

JOVIČIĆ Vladimir. *Crni val' u našem filmu/A Onda Negra em Nosso Cinema*. Borba Reflektor (03 de agosto de 1969).

Cineaste, Vol. XXXV No.4 2010.



AQUELES QUE NÃO TERMINAM SUAS REVOLUÇÕES CAVAM SUA PRÓPRIA COVA¹

POR VEDIA DUBRAVKA SEKULIĆ,
GAL KIRN E ŽIGA TESTEN

Surfing the Black (StB): *Embora você tenha se formado em Direito, sempre esteve próximo da cultura desde o início de sua vida de estudante. Como você foi parar no cinema? E qual era o clima quando você entrou no ramo do cinema profissional iugoslavo?*

Želimir Žilnik (ŽŽ): Após as primeiras experiências nos clubes de cinema amador, onde fiz cerca de sete filmes, eu me aventurei no cinema profissional em meados dos anos 1960. Os cineclubes foram cruciais para o desenvolvimento de todo o grupo de diretores da Black Wave. Antes da invenção do vídeo caseiro democratizar, até certo ponto, os meios de comunicação, os cineclubes eram os únicos lugares onde o acesso e conhecimento sobre a tecnologia e o equipamento para fazer cinema poderiam ser adquiridos fora do campo profissional. Os cineclubes existiam na maioria das grandes cidades da Iugoslávia. Eles estavam conectados a uma rede e apresentavam uma alternativa para os estúdios de cinema centralizados e mais controlados baseados em cada república. Empresas de

1 Em 15 de dezembro de 2010, os pesquisadores Dubravka Sekulić, Gal Kirn e Žiga Testen se reuniram com Želimir Žilnik em Berlim, após a pré-estreia de seu filme “Old School of Capitalism”. A entrevista foi realizada especialmente para a revista: “Surfing The Black: Yugoslav Black Wave Cinema”.

produção cinematográfica como a Avala Film em Belgrado, além de empresas em outras cidades da república, como a Jadran Film em Zagreb, e a Viba Film em Ljubljana. Na época, eram empresas muito profissionais, fortalezas bem equipadas que foram formadas como uma das primeiras instituições culturais na Iugoslávia socialista. Por que primeiras? Por causa de conceitos socialistas e soviéticos de Lenin, e também porque fazer documentários no período pós-guerra – para registrar a maneira pela qual o país havia sido devastado pelos nazistas, e como o novo regime estava organizando sua reconstrução – enfim, estes documentários eram algo com forte apelo popular. O cinema era considerado uma ferramenta educativa. Nos primeiros anos do novo governo muitos filmes “educacionais” e de propaganda foram feitos. Porém, na década de 1960 a política mudou. Cineastas investiam algo em torno de 30 a 40% do seu tempo e recursos em coproduções, de 30 a 40% em espetáculos partidários ou comédias populares, e o tempo e recursos restantes eram reservados para a produção dos chamados “filmes contemporâneos”. De alguma forma, estes filmes eram considerados produções independentes, no sentido de que eles estavam livres das amarras tópicas e estruturais com as quais coproduções estrangeiras tinham que lidar. Ou ainda porque, em parte, estavam livres do complicado sistema de alcançar o consenso político e ideológico necessário para a produção de espetáculos partidários. Ainda assim, é um equívoco considerar os espetáculos partidários como mera propaganda política. Na verdade, eles eram como um campo de batalha no qual as tendências de interpretação da “Luta de Libertação do Povo” (LLP) estavam em conflito pelo domínio hegemônico. No entanto, o que estava em jogo nessa batalha não tinha necessariamente relação com a minha geração. Para nós, esta “criatividade” pós-stalinista trouxe algumas vantagens significativas, tais como a abertura do país, o crescimento econômico, a mobilidade de muitos de nossos especialistas e empresas que, na época, foram obrigados a rodar o mundo criando grandes obras de engenharia, como grandes barragens na África, ou colaborando com a implementação de uma infraestrutura cinematográfica nos territórios recém-libertados da África e da Ásia.

Mas vamos voltar ao tema dos cineclubes. O fato crucial foi que a minha geração de cine-amadores, incluindo Karpo Godina e Lordan Zafranović, teve a sorte de estar próxima da geração anterior de cine-amadores, com cineastas fantásticos como Živojin Pavlović, Saša Petrović, Dušan Makvejev ou Dušan Stojanovic, que foi o teórico de cinema mais importante na Iugoslávia na época. Eles estavam fazendo seus primeiros filmes profissionais e saindo de cineclubes para estúdios de cinema. É importante explicar a possibilidade para esta nova geração, cerca de 10 anos mais velha do que eu, de entrar no cinema “oficial”. Os temas pelos quais estavam interessados nada tinham a ver com os grandes espetáculos partidários que eram a preocupação dos estúdios. Eles também não poderiam ser inseridos na indústria com base em sua experiência, pois estavam principalmente fazendo filmes de curta-metragem. Foi uma surpresa o fato de os estúdios, de repente, estarem abertos a eles. Em minha opinião, isto se relaciona de alguma forma com o discurso que Tito realizou em janeiro de 1963 na assembleia anual dos organizadores jovens. Eu tinha 21 anos na época, e, como editor-chefe de uma organização chamada “Tribuna da Juventude” de Novi Sad, eu estava presente na assembleia. Era estranho para Tito falar em reuniões de jovens, mas ele o fez, e seu discurso foi sobre a cultura. Tornou-se um de seus discursos mais famosos. Sua retórica era muito surpreendente para nós, pois ele, após destacar que a Iugoslávia estava ficando cada vez mais reconhecida por gente do mundo todo, salientou que os artistas iugoslavos se esqueciam do povo e da situação da classe trabalhadora em favor de pinturas abstratas. Embora ele não tivesse nada contra pinturas abstratas, e ele até mencionou Jackson Pollock em seu discurso, ele afirmou que não era isso que o socialismo tinha em mente. Ele continuou a proferir algumas frases muito assustadoras, por exemplo, que tinha visto como muitos artistas na Iugoslávia estavam tomando uma direção abstrata alto-modernista, e ele comparou o efeito da sua arte sobre a sociedade e a classe trabalhadora aos *comprachicos*². Todos os organizadores culturais presentes deixaram a

2 Comprachicos: neologismo espanhol cunhado por Victor Hugo em seu romance “O Homem que Ri”. Refere-se a grupos de pessoas que alteravam a aparência física dos adultos a partir da manipulação de crianças em crescimento – em um método similar ao do cultivo de um *bonsai*. Em outras palavras, trata-se

reunião se perguntando para qual direção este discurso levaria a política cultural e, embora o modernismo abstrato fosse defendido mais tarde pelo texto de Oskar Davico sobre o grito antifascista de Guernica, uma espécie de ruptura aconteceu.



Portanto, quando pessoas como Makavejev, Pavlović e Petrović abordaram os estúdios com a proposta de fazer algo sobre as condições de vida da classe trabalhadora iugoslava, eles foram aceitos. Foi assim que tudo começou. Makavejev foi para a cidade de Bor fazer a pesquisa para seu primeiro filme *Man is Not a Bird*, que acabou sendo filmado por lá. Em Bor, Makavejev conseguiu retratar os enormes contrastes existentes no país que rapidamente se modernizava. Por um lado, houve grandes obras de construção e reconstrução, principalmente da indústria, feitos exclusivamente por camponeses que vieram de regiões rurais. Durante o dia, eles construíam fábricas e, durante a noite, se embebedavam e desfrutavam a música em kafana³. Em *I Also Met Happy Gypsies*, por exemplo, Aleksandar Petrović

de mutilação deliberada, em práticas que incluíam a restrição física do crescimento, deformações da face, deslocamento das juntas e malformação óssea. Estes adultos deformados eram vendidos para senhores respeitáveis da nobreza como pajens ou bobos da corte.

3 Kafana: termo utilizado na ex-Iugoslávia para um tipo distinto de bistrô no qual são servidas bebidas alcoólicas e que pode ou não possuir música ao vivo.

tentou captar a realidade do Povo Roma, um dos muitos grupos de ciganos. O Povo Roma é a mancha negra na realidade de todas as sociedades do Leste Europeu, vide seu extermínio sistemático. De qualquer forma, estes filmes visavam apresentar uma parte do destino humano e uma parte da realidade humana. Nenhum desses filmes foi, a princípio, ideologicamente atacado, uma vez que estavam representando a realidade observável. A produção final de um filme traz em si a questão da criatividade, logo, não é algo que pode ser imposto pelo Partido. Mas o discurso de Tito criou essa nova atmosfera.

StB: *Não podemos dizer que esse desenvolvimento sem precedentes da produção de filmes independentes (amadores, cineclubes) também foi a época em que o socialismo de autogestão estava tomando forma no campo da cultura?*

ŽŽ: Por volta de 1965, quando comecei a colaborar com a Avala Film, o sistema iugoslavo estava em processo de tentar provar que era diferente da União Soviética. A estrutura organizacional de autogestão, que até então só existia na área industrial, tinha acabado de ser introduzida nas políticas culturais. O sistema de autogestão foi extremamente bem sucedido no processo de reconstrução e industrialização do país, e seu sucesso nos deu uma energia essencial. Os trabalhadores, que faziam parte desse sistema, realmente se sentiam como coproprietários das fábricas. Eles acreditavam que poderiam realmente influenciar as decisões tomadas pela diretoria. Mas nós, cineastas, na verdade fazíamos parte do “mercado livre”, uma vez que não estávamos empregados. Nós estávamos mais fora do sistema do que dentro dele. De certa forma, víamos os benefícios do sistema – como um emprego estável e permanente, boa aposentadoria e direito a habitação, estavam minando o potencial revolucionário. Ou seja, os trabalhadores que recebiam do governo um apartamento em um novo complexo residencial foram abandonando seu potencial revolucionário, coisa que os transformou em uma espécie de *kleinburgers*⁴ socialistas. De fato, de um ano para outro testemunhamos uma enorme transformação do país. E era daí que nós tirávamos inspiração, das contradições inerentes a estas transformações.

4 Kleinburgers: pequeno-burgueses.

StB: *A ideologia do estado de autogestão tornou-se crucial para o trabalho nos estúdios, como o Avala Film? Quanto o processo de fazer filmes foi influenciado por ela e pela estrutura organizacional geral?*

ŽŽ: Quando eu fui apresentado a Ratko Dražević, o famoso diretor da Avala Film, sua primeira pergunta foi: “Žilnik, você pratica esportes?” Quando eu respondi que sim, ele explicou: “Que bom. Pergunto isso pois o trabalho na indústria do cinema é árduo. A primeira vez em que distribuo tarefas ao diretor e ao produtor costumo entregar luvas de boxe a eles, e vejo como eles brigam. Se o diretor cair primeiro, então eu digo que ele ainda não está pronto para dirigir”.

Dražević, como outros diretores de estúdios de cinema, era um experiente comunista que também mostrou seu valor na guerra e, logo após o conflito, ele se tornou um general encarregado de organizar a importação de bens tecnológicos. Quando eu vim para a Avala Film, a primeira geração dos amadores que haviam se transformado em autores já estava trabalhando lá. Não nos tratavam muito bem. A atitude a respeito de um Makavejev, por exemplo, era de que este significava confusão. Além disso, pensavam que nenhum de nós sabia realmente o que queria esteticamente. Porém, dado o contato que alguns comunistas tiveram com intelectuais surrealistas antes da Segunda Guerra Mundial, e ao fato de que eram comunistas influentes e também propensos à confusão, nosso alibi era que eles consideravam essa confusão como algo inerente, uma parte inevitável do processo criativo. Podíamos trabalhar em nossos filmes, já que eles, de alguma forma, sempre “funcionavam”. A única coisa com a qual tínhamos que ficar atentos era não impedir a produção de blockbusters partidários ou grandes coproduções. É um erro comum pensar que os comunistas do pré-guerra na Iugoslávia – os que lideravam os partidários – eram apenas marginais lutando pela sobrevivência e passando fome. Muitos deles eram intelectuais altamente qualificados que, após a guerra, tornaram-se bastante influentes no campo cultural. Então, na década de 1960, essa primeira geração, cerca de 10 anos mais velha do que nós, começou este movimento do cinema novo. É interessante ver quem

eram os roteiristas de seus filmes. Por exemplo, Pavlović fez seu filme *Three* baseado numa história de Antonije Isaković, um escritor que também era o presidente de uma Comissão de Cultura e Ideologia do Comitê de Censura Sérvio, diretor geral da editora Prosveta e, além disso, presidente da Comissão de Revisão de Filmes (o órgão censor iugoslavo). Žika Pavlović também utilizou romances de Antonije Isaković como base para seu filme *Ambush*. Essa conexão é intrigante, e impede afirmar que havia uma distância entre os autores do novo cinema e o “regime”. Esse encontro inesperado entre os autores de filmes “independentes” e os escritores do “estado” talvez seja a melhor ilustração da transformação ocorrida na política oficial em meados dos anos 60, e que duraria até 1972.

Naturalmente, quando Karpo, Lordan e eu, a chamada “segunda” geração de cineastas entrou em cena, tivemos que tomar certa distância dessa prática cinematográfica. Parte da “nossa” inspiração foi encontrada nos hippies ou nas experiências de cooperativas de cineastas da América. E embora nós não tivéssemos – nem sequer buscássemos – o apoio intelectual dos escritores vinculados ao regime, mesmo assim fomos bem recebidos em um primeiro momento. Era a atmosfera predominante naqueles anos da solidificação da autogestão na cultura, durante a década de 1960. Era uma coisa aberta. Até porque não era o pacote principal dos filmes produzidos no país, uma vez que essa nova onda – mais tarde batizada de Onda Negra – não chegou a absorver 15% do investimento do estado em cinema. Esta produção cinematográfica independente, possibilitada pelo sistema de autogestão, ainda não tinha sido totalmente constituída legalmente na época, portanto, não estava exposta ao dogmatismo do período.

Tenho certeza de que Ratko e pessoas como ele, a velha guarda comunista, não se importavam com essas pequenas transgressões, que tomavam isso como algo natural. No entanto, de repente, dogmáticos começaram a surgir em todo lugar, destacando, dentre outras coisas, que a produção de filmes independentes focava apenas na miséria da condição humana, enquanto o socialismo tentava melhorá-la. Eles também argumentavam, injustamente,

que o foco estava sobre a situação do homem na era da modernização, e não no avanço do homem que esta modernização supostamente provocava. Contudo, em um primeiro momento, as reações às acusações dogmáticas que buscavam mais controle na produção cinematográfica acabaram por dar ainda mais liberdade à produção independente. Grandes produtoras, baseadas na nova legislação de autogestão, começaram a exigir que todas as produções inseguras formassem associações de cinema independente que seriam parceiras das maiores. Portanto, a Avala e outros grandes estúdios poderiam não sujar as mãos caso insatisfações ideológicas surgissem. O segundo filme de Makavejev, *Love Affair or The Case of the Missing Switchboard Operator*, no qual eu fui assistente de direção, foi uma espécie de coprodução com a Avala Film. Žika Pavlović era um dos autores que trabalhava exclusivamente assim, através de coproduções. Seu primeiro filme, *The Return*, foi censurado quando ainda estava em processo de produção. A Avala Film o aconselhou a terminar o filme por sua própria conta e risco. No entanto, como seus filmes sempre foram muito bem recebidos pelo público, seu risco o transformou em um homem rico em apenas dois anos.



Love affair or the case off missing switchboard operator • divulgação

StB: *O que esse “risco” e essa “coprodução” significavam na prática? Lembram as parcerias e os empreendimentos contemporâneos entre os setores público e privado?*

ŽŽ: Já envolvidos em arriscadas coproduções internacionais, os grandes estúdios queriam no mínimo compartilhar o risco dos “filmes independentes”. Eles raramente entendiam esses filmes completamente, e a maioria dos estúdios não tinha um roteiro completo quando a produção começava. A autogestão na cultura possibilitou novos modelos de organização de coprodução, nos quais a equipe se organizava sozinha num trabalho cinematográfico coletivo e investia no seu “trabalho criativo”, enquanto a produtora investia no equipamento técnico. Nossos contratos afirmavam algo como: “Želimir Žilnik está entrando nesta produção, investindo 60% de seus honorários como diretor, que só serão pagos se o filme tiver lucro...” Desta forma, a quantia “real” investida no filme pela produtora seria menor, e o risco recaía sobre a equipe – que na prática estava trabalhando de graça. Os contratos também determinavam a forma como o lucro, caso houvesse algum, seria compartilhado, e também quando o filme se tornaria rentável. A Avala Film tinha uma política de produzir ao menos dois longas-metragens de diretores estreantes por ano. Em 1968, como eu era um diretor que tinha vencido a maioria dos prêmios com meus curtas-metragens, foi a minha vez. Como a minha ideia para o filme *Early Works* parecia inviável, fui convidado a tomar o caminho arriscado, assumindo os riscos da produção. No final das contas eu consegui tornar a Neoplanta coprodutora, sabendo que isso me daria mais liberdade como autor.

StB: *Falamos muito sobre a Avala Film, já que era o maior estúdio atuante na produção de filmes na Iugoslávia. Porém, você fez a maioria de seus filmes sob os auspícios da Neoplanta Film, que passou a ser a mais importante produtora por trás de toda Black Wave. Como e por que essa mudança aconteceu?*

ŽŽ: Na verdade, a ascensão e queda da Black Wave pode ser mais bem compreendida através do caso da Neoplanta Film. Inicialmente, os grandes estúdios de cinema foram criados nas capitais de cada república iugoslava.

Depois de um tempo o órgão executivo de Vojvodina – região independente e parte da República da Sérvia – decidiu criar uma produtora de filmes dedicados a temas locais. Portanto, a Neoplanta foi criada em Novi Sad, cidade onde eu moro e capital da Vojvodina. Não havia cineastas profissionais em Vojvodina na época, por isso a Neoplanta teve de recorrer a nós, cineastas amadores, para propor os temas e iniciar produções. É importante notar que foi a partir do meu envolvimento com a Neoplanta que minha verdadeira carreira profissional como autor independente começou, uma vez que todos os meus trabalhos na Avala Film foram como assistente de direção.

O primeiro diretor da Neoplanta, Svetozar Udovički, era uma pessoa maravilhosa. Apesar de ter formação de ator, sua carreira de ator não se concretizou. Então, antes da Neoplanta, ele era diretor do departamento de teatro e artes performáticas. Udovički e dois secretários foram os primeiros funcionários. Na época da fundação da Neoplanta eu já era um cineasta amador consagrado, e Udovički me deu a oportunidade de fazer o meu primeiro curta-metragem profissional, *Newsreel on Village Youth in Winter*, uma das primeiras produções da Neoplanta. Quando eu propus fazer um documentário sobre as vidas das pessoas da minha geração nos vilarejos em Vojvodina ele concordou, mas se recusou a me pagar um adiantamento. Ele disse que não conseguia imaginar o resultado da minha ideia. Então fiz o meu primeiro filme através do método “vamos arriscar”. Reuni toda a equipe com pessoas que estavam dispostas a trabalhar sem adiantamento. Filmes considerados um investimento “seguro” deviam ter um roteiro finalizado além de um plano de filmagem para entrar em produção, sem falar na verba real a ser disponibilizada. Eu não tinha verba, e também não tinha (e nem poderia) ter um roteiro detalhado, por isso resolvi improvisar. Quando todo o processo de pré-produção e seleção de locações estava encerrado, requisitei o equipamento de filmagem na Neoplanta. Por questões estéticas, eu queria que o filme fosse gravado com uma câmera com áudio sincronizado, isto é, que a câmera gravasse o som junto com a imagem. Na época isso equivalia a pedir para dar a volta ao mundo a bordo de um Boeing 727. Havia apenas duas câmeras com tal capacidade disponíveis em toda a Iugoslávia. Uma

estava sendo usada pela Filmske Novosti para gravar os discursos de Tito e dos Congressos do Partido Comunista, enquanto a outra era a utilizada pela Avala Film. Embora a da Avala fosse mais fácil de obter, era um equipamento muito pesado para o piso do café do vilarejo onde estávamos rodando o filme, então a Neoplanta finalmente concordou em buscar a câmera com a Filmske Novosti. Foi assim que minha primeira produção profissional nasceu.

StB: *E você fez o filme? O risco valeu à pena?*

ŽŽ: Após o lançamento, o filme foi, por um lado, aclamado criticamente pelo cenário internacional de cinema em desenvolvimento e, por outro lado, acompanhado por revoltas e escândalos localmente. Foi uma feliz coincidência que, na época, havia um grande interesse na produção de filmes iugoslavos vindo do público internacional. Por exemplo, a TV alemã naquele ano comprou 10, talvez até 15, filmes iugoslavos para exibir em seus canais. Meu filme foi notado por um crítico de cinema alemão da ARD, que decidiu comprá-lo, e essa única venda recuperou todo o investimento no filme. A produção nos custou cerca de 3.500 marcos alemães, e todo o lucro acima desse valor tornou-se nosso pagamento. Apenas para ilustrar, o filme foi feito em novembro de 1966 e já em fevereiro de 1967 o dinheiro começou a entrar. Eu era recém-casado e comprei um Citroën com o primeiro pagamento! (risos).

StB: *De certa forma, pode-se dizer que ninguém saiu perdendo: nem os autores, que tinham uma maior liberdade, e nem as produtoras, já que não arriscavam perder muito dinheiro?*

ŽŽ: É questionável se todos esses filmes teriam sido feitos se este modelo de produção não existisse. No entanto, por um lado, era contraproducente, como mais tarde me foi dito por alguns outros diretores do período, como Puriša Đorđević: o grande influxo de dinheiro geralmente parava ou pausava sua vontade de fazer mais filmes. Puriša é um cineasta fantástico e estava fazendo filmes independentes muito fortes, mas ele sempre trabalhou com o sistema de porcentagem, porque jamais conseguiu escrever um roteiro

completo, e os produtores tinham medo de correr o risco, sem saber o quanto ele improvisava ao longo do filme. Uma vez perguntei a ele por que deu uma pausa em sua carreira de diretor por três anos, logo depois de fazer um filme fantástico chamado *The Girl*. Ele respondeu que com a quantidade de dinheiro que tinha ganhado pode se dar o luxo de ir a Paris e morar lá por dois anos, sem trabalhar. Ele acrescentou que atualmente se arrepende de ter feito isso. De certa forma, esta “pausa” em sua carreira foi algo prejudicial, disse que deveria ter continuado trabalhando. Mas o fato é que, em meados dos anos 1960, tínhamos a certeza de que essa liberdade de produção não só iria durar como também ia aumentar. Sim, naquele momento nós todos estávamos muito otimistas.

StB: *A Neoplanta, sendo a mais nova das grandes produtoras iugoslavas, estava dando mais espaço a essas produções independentes, já que era menos sobrecarregada para acompanhar outras produções, principalmente as de espetáculos partidários? Foi uma feliz coincidência vocês serem de Novi Sad e poderem intermediar as negociações entre a Neoplanta e todo o grupo de novos cineastas?*

ŽŽ: A Neoplanta é um caso muito interessante, que revela tanto a glória quanto a miséria da situação iugoslava durante os anos 60. À época de sua fundação, A Neoplanta estava completamente livre das complicações e descontentamentos resultantes dos temas relacionados com a Luta de Libertação Partidária – temas estes que sobrecarregavam os outros estúdios. Isso porque, em linhas gerais, a tarefa das produções não era apenas retratar a “luta de classes” com a maior precisão possível. De certa forma, pode-se dizer que os filmes eram utilizados para resolver disputas entre políticos, para provar quem era o maior Titoísta, o maior comunista, o mais bravo *partisan*⁵.

5 Partisans: forças paramilitares de insurgentes de esquerda, formadas para oposição armada contra a ocupação de exércitos estrangeiros. Os Partisans da Iugoslávia – denominado como Exército de Libertação Nacional – estão entre os mais efetivos movimentos de resistência anti-nazista de toda a Europa durante a 2ª Guerra Mundial. Eram liderados pelo Partido Comunista Iugoslavo, e comandados pelo Marechal Josip Broz Tito. Com o fim da guerra os partisans iugoslavos foram incorporados ao regime oficial, sendo rebatizados como Exército do Povo Iugoslavo.

Todos os tipos de mistificação estavam presentes, o que, em minha opinião, teve exatamente o efeito contrário àquilo que esses filmes tentavam atingir, e eles finalmente conseguiram desvalorizar a natureza da luta antifascista (que era precária) e que se assemelhava à luta armada francesa. Devido ao retrato um tanto quanto “épico” dos filmes iugoslavos, logo caiu no esquecimento que a luta *partisan* era ilegal, extremamente precária em seus meios de guerra, sem falar que era uma atividade altamente arriscada e que fez muitas vítimas. Em outras palavras, os filmes iugoslavos do período estavam, de certa forma, a romantizar e mistificar um passado profundamente contraditório. Isto posto, pode-se dizer que nenhuma dessas questões afetava a Neoplanta. De tal forma que eu consegui trazer para a produtora alguns radicais ligados ao movimento cineclubista, como Karpo Godina por exemplo. E logo nossos filmes fizeram bastante sucesso em festivais internacionais de cinema. Sem dúvida, os “anos dourados” da Neoplanta floresceram até o início dos ataques institucionais à Black Wave. Embora o ataque com força total tenha acontecido apenas em 1972, fissuras já começaram a aparecer quando eu estava me preparando para fazer meu primeiro longa-metragem *Early Works* – época onde estávamos todos com medo devido à ocupação soviética da Tchecoslováquia. Juntamente com os autores da Black Wave, o primeiro diretor da Neoplanta, Udovički, também foi expulso do país, e os próximos 15 anos da Neoplanta foram um período muito instável, de meados da década de 1970 a fins da década de 1980. Por exemplo, a Neoplanta embarcou em um projeto caríssimo, a produção de um filme de Veljko Bulajić, apelidado na época como “cineasta de Tito”. O filme em questão era o *The Great Transport*. A ideia era mostrar como Vojvodina estava na vanguarda da resistência, alimentando todo o movimento *partisan*. Para encurtar a história, todo o projeto terminou como um grande fiasco de público, e foi permeado por inúmeras fraudes financeiras. Nesse sentido, a única maneira encontrada para esconder tais fraudes foi fechar a Neoplanta e abrir a Terra Film – que era essencialmente a mesma produtora, operando com o mesmo equipamento e no mesmo edifício, mas sob um novo nome. Na verdade 90% do edifício foi pago com os lucros de dois filmes – *WR: Mysteries of the Organism* e *Early Works*. Portanto, legal e moralmente, o edifício pertencia a nós. Udovički foi convidado a retornar como diretor já no fim dos anos 80

e, com ele, eu também voltei e fiz o filme *The Way Steel Was Tempered* em apenas dois meses. Hoje, a Terra Film está em processo de privatização, e nós estamos reivindicando o prédio de volta. Não para mantê-lo para nós mesmos, mas para oficializar que fomos nós, um grupo de cineastas marginalizados, que construímos esse prédio. Nós gostaríamos de doá-lo para o Museu de Arte Contemporânea em Vojvodina, e preparar uma exposição permanente sobre a história do cinema na região.

StB: *Hoje parece algo distante para que se possa entender o impacto que a ocupação soviética da Tchecoslováquia teve na Iugoslávia. Esse evento, somado aos protestos estudantis do período, deixaram marcas em seu primeiro filme, *Early Works*?*

ŽŽ: Sem dúvida, os protestos estudantis e a ocupação tiveram um grande impacto sobre mim enquanto eu fazia *Early Works*. O momento da ocupação da Tchecoslováquia definitivamente foi muito perturbador para todos nós. Talvez tenha sido mais representativo do que a ocupação do Iraque foi para o Ocidente, talvez ainda mais significativo do que o 11 de Setembro. A Tchecoslováquia estava tentando seguir um caminho semelhante ao do Titoísmo: a autogestão. Buscavam ser um território independente da União Soviética. Na Iugoslávia tínhamos tanta convicção de que estávamos no caminho certo, que a aproximação da Tchecoslováquia a um conceito semelhante ao nosso, o do “socialismo com um rosto”, era um sinal de que todo o mundo socialista, por fim, se transformaria de acordo com esses parâmetros. Foi então que nos pediram para ir à fronteira cavar trincheiras para o caso da União Soviética ocupar a Iugoslávia. Nossos sonhos se despedaçaram. E, finalmente, a esperança de que o socialismo e o comunismo se entenderiam desapareceu quando os tanques soviéticos avançaram sobre Praga. Na Iugoslávia houve comícios gigantescos – com mais de 100 mil pessoas comparecendo. Manifestações massivas de apoio à Tchecoslováquia e a Dubcek, como forma de nos postar contra a ascensão do Stalinismo. Isso trouxe a Tito e a Iugoslávia um grande reconhecimento internacional do Ocidente, já que reafirmou a imagem de um país corajoso, que se postava

contra o Stalinismo e a dominação da União Soviética mesmo correndo o risco de uma guerra. No entanto, como a reação à ocupação soviética aparentava um gesto contrário ao stalinismo, realmente foi difícil para nós entender que, na verdade, estávamos colaborando com a re-Stalinização do país. De qualquer forma, tanto os protestos como a ocupação de Praga tiveram um grande impacto sobre a minha obra.

StB: *O quanto você foi influenciado pelos filósofos da Praxis? Pode-se dizer que *Early Works* é fortemente influenciado pelos primeiros trabalhos de Marx e Engels, uma vez que estes autores são até citados no filme?*

ŽŽ: Enquanto eu ainda era um estudante e organizava debates na Tribuna da Juventude, tinha feito amizade com a maioria dos filósofos da Praxis. E quando eu tinha uns 20 e poucos anos fui convidado a frequentar o Curso de Verão em Korčula, na qualidade de observador. No entanto, ao invés de ser influenciado pelo que vi lá, na verdade eu fiquei muito irritado. Filósofos do Ocidente – como Marcuse e Habermas – louvaram a Iugoslávia como se fosse o sistema ideal para libertar o homem. Porém, já nesta época nós fazíamos filmes que colocavam holofotes sobre as pessoas que estavam decepcionadas com esse mesmo sistema. Para nós, cineastas, estes teóricos estavam mentindo descaradamente, como se fossem meros ideólogos. Na época, nós estávamos muito mais alinhados aos existencialistas franceses, como Sartre e o grupo à sua volta, pensadores que nós considerávamos mais sincronizados com a realidade. Afinal, queríamos falar sobre a realidade em si – e não a promessa de uma realidade. Obviamente, para cineastas, tudo no fim das contas é sobre uma questão de forma e linguagem.

Mas sobre a sua pergunta, é interessante notar que os marxistas também me trouxeram problemas por causa de *Early Works*. Este filme foi vagamente baseado em minha tese final no Liceu, que eu fiz sobre o tema da alienação nas primeiras obras de Marx, principalmente suas cartas a Arnold Ruge. Eu conhecia muito bem esses textos, e o que me chamou a atenção foi como eles estão desconectados da vida das pessoas reais. No meu *Early Works* eu brinco

um pouco com isso. É irônico que um filme diretamente inspirado por textos considerados pelo Estado como “boa influência”, posteriormente pode ter sido rotulado como “onda negra”, levado a julgamento, e por fim, banido da Iugoslávia. Ainda mais irônico é que *Early Works* foi oficialmente isento no tribunal e, em seguida, não oficialmente banido – apenas sendo “isolado”.

StB: *Conte mais sobre o caso contra Early Works. Embora você tenha ganhado o processo, de alguma forma isso marcou o início do fim? Qual foi a reação do juiz?*

ŽŽ: *Early Works* foi retirado de circulação e processado como material filmográfico potencialmente contrário à ordem do regime. No entanto, no tribunal o juiz concluiu que o filme era “levemente anarquista” e continha “elementos de pornografia”, mas não era ofensivo a ponto de destruir o Estado (risos). Isso foi em junho de 1969, e o filme foi direto do Tribunal para o Festival de Cinema de Berlim, onde faturou o Urso de Ouro. Mas a atmosfera vitoriosa logo foi interrompida em agosto, graças ao artigo que saiu na Revista Borba. Embora estivesse ficando dolorosamente óbvio que as coisas estavam prestes a mudar, nós ainda tínhamos a esperança de que a censura não poderia contaminar a atmosfera de um Estado que era furiosamente contra o Stalinismo e as diretrizes Stalinistas. Estávamos enganados. Redondamente enganados.

StB: *Por mais quanto tempo a produção independente continuou ininterrupta?*

ŽŽ: Em 1969 e 1970 as produtoras continuaram a produzir filmes que mais tarde seriam rotulados como “filmes negros”. Mas houve uma pequena mudança: os enredos dos filmes não eram mais retirados da vida cotidiana. Ao invés disso, eles se viraram para os erros do passado Stalinista. Por exemplo, o enredo do filme de Bata Čengić, do qual Karpo foi o diretor de fotografia, *The Role of My Family in the World Revolution*, retrata como os oficiais após a Segunda Guerra ainda acreditavam em Stalin, mas ficaram profundamente desiludidos com ele após 1948. Outros filmes abordavam o tema da coletivização forçada que acontecia na Iugoslávia logo após a

guerra, dada a influência dos soviéticos. A coletivização foi abandonada a favor dos camponeses manterem menores pedaços de terra, tão logo ficou claro que a coletivização em larga escala era problemática demais. Naquela época, Makavejev, que eu trouxe para a Neoplanta, estava terminando *World Revolution* e o descrevia como uma resposta Titoísta para as ameaças Stalinistas, mesmo incluindo algumas imagens de arquivo de Stalin. Na verdade, foi em 1971, quando a maioria das produções rodadas em 1969 e 1970 foram finalizadas, que a série mais poderosa de filmes saiu.

StB: *O questionamento ideológico permaneceu. Isso afetou a linguagem do cinema?*

ŽŽ: Falando sobre linguagem cinematográfica e estética, ao observar diversas épocas do cinema, fica óbvio que são categorias variáveis – procedimento análogo à literatura ou às artes plásticas. Por exemplo, quando a fantasmagoria da literatura latino-americana era dominante, seria impossível a Elfride Jelinek ganhar um prêmio internacional, já que ela estava claramente fora de contexto. O mesmo acontece com o cinema. A partir dos anos 50 o cinema passou por uma mudança revolucionária de linguagem. O ímpeto transformador teve início com o neorealismo na Itália, que foi ideologicamente interrompido pela intervenção de Hollywood nos estúdios italianos com o início das grandes coproduções. Felizmente, os filmes poloneses e tchecos pegaram alguns elementos da experiência italiana com o neorealismo, e as combinaram ao expressionismo da década de 1920. O novo cinema iugoslavo, essa onda que mais tarde seria chamada Black Wave por seus adversários, está muito mais em sintonia com o que estava acontecendo no Leste, muito mais do que gostaríamos de admitir. Os novos cinemas polônês e tcheco surgiram alguns anos antes do novo cinema iugoslavo e eram, ao contrário do cinema soviético, bem conhecidos na Jugoslávia. Mas há uma grande diferença entre eles, quando você os analisa de perto. Filmes poloneses e tchecos aplicaram seu tipo de estética a algumas narrativas antifascistas marginais e modestas, definidas durante a Segunda Guerra. Por exemplo, os enredos de filmes tchecos – e é preciso notar que

os tchecos não tinham um movimento de resistência substancial – como *Closely Watched Trains* (dirigido por Jirí Menzel em 1967) ou *The Shop on Main Street* (dirigido por Ján Kadár e Elmar Kos em 1965) focavam em elementos que tiveram como palco a Segunda Guerra. Mesmo assim, forçaram certo avanço de linguagem. Em contraste com isso, os nossos “filmes de arte” não possuem esse pretexto de guerra. *Man is Not a Bird, Love Affair or The Case of the Missing Switchboard Operator*, de Dušan Makavejev, ou *When I Am Dead and Gone*, de Žika Pavlović, são todos sobre jovens contemporâneos que se sentem perdidos nesse “socialismo”. Só mais tarde, na década de 1970, é que os filmes iugoslavos passaram a contar histórias do passado. Neste sentido, a nossa “onda negra” foi mais polêmica, mas está absolutamente alinhada com a linguagem cinematográfica do Leste europeu. O Novo Cinema tcheco, até 1968 e a ocupação soviética, pelo menos, não trouxeram “ondas” ideológicas, enquanto nossos filmes agitaram polêmicas desde o início – como se observa pelo fato de que alguns filmes foram a julgamento, enquanto outros foram terminantemente proibidos. Existe uma tensão clara. Mesmo assim, seria absolutamente falso afirmar que a Black Wave da Iugoslávia foi uma explosão de expressão isolada, completamente “autêntica”. De forma alguma. Estávamos em consonância com o novo cinema do Leste Europeu.

StB: *As formas de organização dos cineastas iugoslavos sobreviveram ao ataque ideológico?*

ŽŽ: Em meados dos anos 1970 a atitude neo-dogmática tirou nossos filmes de circulação, e rapidamente os modelos de gestão começaram a ser comprometidos. Quando se percebeu que não estava dando certo, como se nada tivesse acontecido, houve um retorno em direção aos modelos de produção do final dos anos 1960. Principalmente em Belgrado, toda a produção começou a apostar em cooperativas de cinema organizadas de forma independente das grandes produtoras. Basicamente, todos podiam criar cooperativas de cinema. O único requisito para cooperativa de cinema ser aberta era ter um “endereço comercial”, se cadastrar no tribunal, e fazer um carimbo (risos). Como essas organizações eram pequenas, uma espécie de

centro de serviços foi formada em Belgrado para ajudar as várias cooperativas de cinema a lidar com leis, administração e até mesmo contabilidade. A maioria dos filmes interessantes feitos na década de 1970 e 1980 foi produzida através desse tipo de organização – e entres estes estão praticamente todos os filmes da chamada Escola de Praga. A mais interessante dessas cooperativas foi a *Art Film 80*, que conseguiu realizar 17 filmes em Belgrado em apenas cinco anos. Entre outros, os filmes mais importantes foram de Srđan Karanović, Goran Marković e Goran Paskaljevic. Todos eles trabalhavam neste esquema. Ninguém foi para os grandes estúdios, já que eles se concentravam em grandes coproduções internacionais, ou coproduções entre repúblicas baseadas em temas que eram de interesse público em geral, tanto comédias comerciais, como *Štefice Cvek u Rajjama Života*, produzido entre Belgrado e Zagreb, ou alguns dos últimos épicos *partisans*.

StB: *A televisão também desempenhava um papel cada vez mais importante no financiamento de produções? Pode-se dizer que o Estado apostou as fichas nisso? Ou tem mais a ver com a produção econômica variável dos filmes?*

ŽŽ: Eu estava presente quando a *Art Film 80* foi formada em 1981, em Belgrado. Naquela época a programação televisiva reservava as segundas-feiras para a transmissão de programas dramáticos, e foi por esta razão que os filmes para TV foram produzidos. Isso era quase que um padrão, uma fonte de um orçamento inicial para um filme. Acontecia mais ou menos assim: Goran Marković ia até a emissora de televisão com seu produtor e apresentava a ideia de um drama sobre as instituições correcionais para delinquentes juvenis e explicava como ele se encaixaria perfeitamente no horário do drama de segunda-feira. Se eles achassem o tema interessante, a televisão aceitava a ideia e a desenvolvia e, juntamente com alguma cooperativa de cinema, aplicava os fundos da República para dar início às produções. Além disso, as emissoras de televisão geralmente tinham seus próprios laboratórios e outros equipamentos, o que reduzia os custos de produção. A maior parte do orçamento que vinha da televisão era gasto em pesquisa e preparação. Como o processo de negociação não era tão longo quanto com

os fundos da República ou com grandes produtoras, os filmes rapidamente entravam na fase de produção. Ainda assim, a maior parte dos honorários dos envolvidos era investida na produção, na esperança de que, se o filme se tornasse um sucesso, eles não só obteriam o dinheiro de volta, mas também algum lucro. É importante ressaltar que neste período o mercado de filmes iugoslavo era enorme em comparação com a situação atual. Um filme nacional bem sucedido facilmente rendia entre 120.000 e 250.000 dólares brutos. Os custos destes filmes “sem figurino” (ou seja, sem grande cenografia e demandas de produção) ficavam entre 120 mil e 180 mil dólares, o que era viável para o mercado interno. Outra diferença em relação à situação atual é que o mercado internacional para filmes iugoslavos era muito maior na época do que é atualmente. Em primeiro lugar, isso foi antes do boom de “novos cinemas” na Ásia, China e afins. Além disso, a Iugoslávia tinha contatos culturais internacionais muito melhores, e a relevância artística da produção era maior. Os autores da “geração pós-Black Wave”, que começaram a trabalhar na década de 1980, conseguiram ter alguma continuidade e, provavelmente, mais jovens talentos surgiram em comparação com 10 anos antes. A diferença entre os filmes deles e os filmes da Black Wave é simples e direta: enquanto os “filmes negros” não se escondem de temas existenciais da vida cotidiana, os filmes posteriores conseguiram evitar qualquer tipo de questionamento ideológico. Estamos vivendo no sistema que está se percebendo como foi concebido. Os principais pressupostos teóricos são deixados de lado por uma classe média burguesa emergente e mesquinha, seja evitando ou intencionalmente quebrando a maioria desses pressupostos nos quais ela supostamente deve se basear.

O que realmente estava acontecendo naqueles anos? As ondas de choque após a ocupação da Tchecoslováquia continuaram a abalar todo o sistema do socialismo. Como resultado, as estruturas de governo tornaram-se oportunistas e céticas, mas também enraizadas no carreirismo e nas hierarquias existentes. A classe média estava tentando viver confortavelmente e aspirando obter alguns privilégios, como ligações e empregos no comércio exterior. A classe da chamada “burguesia vermelha”, que ficou invisível por um tempo, tornou-se

enfim visível para todos, trazendo uma enorme dúvida a respeito do sistema. Acho que foi aí que a legitimidade, mais tarde tão histericamente vista no nacionalismo, foi perdida.

StB: *Você fica repetindo o termo “independente” ao falar de suas produções e das produções da geração que veio depois de você. Quanto desta independência foi restringido pelo material e pelas condições tecnológicas da produção cinematográfica?*

ŽŽ: Isso foi na época quando a produção de filmes era totalmente dependente da tecnologia e da infraestrutura cinematográfica. Essa última não só era cara, mas também extremamente inacessível. O processo dependia de laboratórios enormes, máquinas que nem todas as repúblicas federais possuíam na época, e de mesas de edição. Então, embora fôssemos independentes enquanto cineastas, sempre fomos dependentes dessas extensões do mecanismo do Estado - os laboratórios e as instalações de edição. Tudo tinha que passar por eles.

StB: *Uma pergunta sempre vem à tona em seus filmes, o fato de que críticas muito politicamente engajadas, sem qualquer idealização, são sempre articuladas por meio do trabalho de algum grupo marginal, do lumpenproletariat, de operários, do povo Roma... Essa é a parte negra da onda negra, como Boris Buden cunharia? Por que não foi possível abrir estruturalmente a questão da figura do operário dentro do horizonte socialista (ideologia do Estado), e por que ela não foi tão discutida nos filmes, mas sim representada em termos irônicos?*

ŽŽ: Para mim, não é fácil responder isso, porque vários fatores influenciaram a mim e à minha produção. Quando *Early Works* foi a julgamento, eu pude falar livremente e defender meu filme. O juiz me disse: “Você tem razão. O socialismo não seria derrubado por causa do seu filme. Acreditamos na liberdade de criação. Não vou sentenciá-lo”. Mas, na verdade, meu filme foi parar no tribunal porque um grupo de operários de Zenica, Bósnia e Herzegovina, reclamaram que o filme era reacionário e contra a classe

trabalhadora. A classe trabalhadora no socialismo era oportunista e dada a manipulações. Portanto, a burocracia não precisava ser abertamente contra a linguagem artística livre. Ela podia usar a classe trabalhadora para defender o motivo pelo qual eram contra. Era quase como se estivessem dizendo: “a classe trabalhadora acredita que este é o melhor sistema do mundo. Como você se atreve a criticá-la do ponto de vista do trabalhador?” Embora mais tarde eu tenha feito alguns filmes nos quais os trabalhadores eram os protagonistas: *Vera and Eržika e Dragomir and Bogdan: Electricity*. Mas eu encontrei, no centro da classe trabalhadora iugoslava, pessoas marginalizadas sendo isoladas pelo sistema que as saudava como seu núcleo. Ironicamente, embora esses filmes tenham sido provavelmente os mais explicitamente críticos, eles foram transmitidos na televisão sem causar quaisquer problemas, já que tratavam de trabalhadores.

StB: *Aqui, então, o cinema questiona a nova sociedade e onde ela pode ser posicionada. E o cinema se torna meio que um espaço público no qual esse novo que não pode ser articulado mesmo assim inicia sua existência? Isso é geralmente intensificado pelo fato de que você utiliza “gente de verdade” nas suas produções.*

ŽŽ: Cinema é sempre uma intervenção em espaço público. O benefício importante que acompanha produções de baixo orçamento é a velocidade com a qual você pode reagir a circunstâncias. Mesmo quando eu trabalhava para a televisão ainda era considerado e rotulado como problemático - então eu recebia tarefas que ninguém queria encarar e os menores prazos de filmagem. Mesmo nessas circunstâncias, fiz 15 filmes para televisão, já que a quantidade de produção na televisão na década de 1980 era incrível. Basicamente, foi o meu *status* de azarão que me permitiu fazer mais ou menos o que eu queria.

O aspecto da produção é crucial. Para fazer algo, você precisa ter alguém na frente da câmera que vai levar a história. A história pode ser contada em filmes com atores articulados, ou em semidocumentários, com pessoas expressivas o suficiente e, o mais importante, autênticas o suficiente para comunicar suas personalidades. A continuidade de trabalhar com pessoas ditas marginais era

que, para minha surpresa, eu me vi em culturas ideologicamente projetadas com vários elementos que permaneciam escondidos do público e descobri personagens autênticos que, apesar de tudo, levavam uma vida digna. Essa sempre foi a maior inspiração, e não só para mim, mas para toda a equipe. A razão pela qual eu consegui fazer tantos filmes e não ficar deprimido com as condições desfavoráveis de produção provavelmente reside nesse fato. Além disso, trabalhar nesses tipos de filme sempre foi um grande processo de aprendizagem. Minha equipe, por exemplo, mal consegue esperar para começar um novo filme, para conhecer novas pessoas interessantes, beber *rakija*, café e curtir com essas pessoas. Quando alguém lhe diz, “você filma as pessoas. Sua vida é bacana”, não é difícil encontrar uma maneira de se comunicar. Relacionamentos assim não seriam possíveis em condições de trabalho mais confortáveis, pois haveria uma distância entre aqueles que estão diante da câmera e os que estão por trás dela. Devido à forma como trabalhávamos, as pessoas na frente da câmera entendiam que iríamos ajudá-las a comunicar algo para o público em geral. Na última década, filmamos principalmente em vídeo, então podemos facilmente assistir às tomadas daquele dia, juntos, no mesmo dia. Nós não mistificamos, então quando vemos a tomada, eu explico o que funciona na tela e o que não funciona. Outra coisa importante é que nós prometemos às pessoas que entregaremos a elas o material sem cortes para que elas guardem. Assim, é evidente desde o início que eu faço a minha versão e que elas podem fazer sua própria versão, se quiserem. Estes acordos deixam o ambiente descontraído, e já cheguei a notar que estar envolvido no projeto permite que as pessoas ganhem mais confiança.

StB: *Sendo assim, você destaca esse foco e essa marginalidade de produção mais como opção, não como último recurso?*

ŽŽ: Sempre se pode questionar esse aspecto do meu trabalho, a marginalidade de produção na continuidade. Você pode me perguntar se é intencional ou se é a única opção disponível. Primeiro, devido às circunstâncias, muito cedo eu perdi a possibilidade de pertencer à “cinematografia oficial”. A mesma

coisa aconteceu com Makavejev após *Mysteries of the Organism*. Entretanto, esta experiência totalmente desagradável na verdade foi uma experiência de aprendizado, já que foi só então que comecei a entender que o cinema é uma parte tão extensiva do sistema de poder em países pequenos, países esses que aderem ao socialismo estadual. Os filmes que dependem do estado sempre precisam estar coordenados com o governo e alinhados com a lógica das políticas pessoais. Por exemplo, um diretor não pode pegar um filme a cada ano. Deve haver alguma distribuição. Como resultado desta regra, algumas de nossas pessoas mais talentosas que se mantiveram ligadas à representação da política estadual dominante fizeram poucos filmes. Outra coisa: assim que a Iugoslávia se desintegrou, filmes com os chamados “orçamentos decentes” se tornaram totalmente grosseiros, já que o mercado não poderia devolver nada. Ao mesmo tempo, esses filmes geraram grandes perdas, pois custaram milhões de euros e somente geraram lucro de 50 mil euros. Fazer cinema dessa forma é uma atividade totalmente parasitária, principalmente em comparação com os montantes de dinheiro que os filmes da onda negra estavam rendendo. Por outro lado, o financiamento europeu existente para o cinema, a Euro Image, por exemplo, é estruturado, regulado e controlado de tal forma que lembra uma das receitas para longas-metragens dadas aos autores soviéticos na época de Brezniev. Assim, embora eu tenha feito 10 filmes nos últimos dez anos, nunca solicitei apoio para um longa-metragem. Ocasionalmente, eu solicitaria financiamento para um documentário sobre uma jovem geração nascida na Europa Ocidental que voltava para a Sérvia por causa de repatriação, por exemplo. No final, fizemos um documentário de meia hora sobre o assunto, mas o filme também serviu como pesquisa para o filme *Kenedi Goes Back Home*.

StB: *Embora os termos “filme negro” e “onda negra” a princípio tenham vindo dos adversários, você parece ser o diretor que os “internalizou” de maneira muito produtiva. Será que o “filme negro” pode ser interpretado sob essa perspectiva?*

ŽŽ: *Você está se referindo ao meu curta *Black Film*, feito em janeiro de 1971. Foi meio que uma reflexão irônica sobre esse novo rótulo que havia sido criado.*

O fato de podermos zombar desse rótulo revela que sua imposição ideológica era, para dizer o mínimo, ambígua. Simplesmente, se era uma proclamação política dizer que os filmes negros eram antissocialistas, eu não teria sido capaz de fazer oficialmente um filme chamado *Black Film* e colocar em pauta o tópico estético do local, do significado e da força da experiência com o cinema.



O fato de eu poder zombar desse rótulo tão facilmente também demonstra que o movimento negro nunca existiu como um movimento genuíno. As diferenças entre os autores que acabaram sendo expulsos sob o mesmo rótulo eram substanciais. Por exemplo, quando falei com Karpo Godina, meu diretor de fotografia em *Early Works*, e com minha equipe, estávamos sempre dizendo uns aos outros que nosso filme não devia ter a aparência dos filmes comerciais. Ele também devia ser diferente dos filmes de Saša Petrović, Žika Pavlović, e mesmo de Makavejev. O mais encorajador para nós, jovens - lembre-se de que tínhamos 25, 27 na época -, após a exibição de *Early Works* foi que tanto Makavejev e Pavlović ficaram perplexos. Eles diziam: “O que vocês fizeram? Isto não se parece com o nosso legado direto”. Pavlović chegou a dizer: “Ah, Želimir, isso é um beco sem saída. Onde está a paixão do homem, sua energia sexual?” Para nós, cineastas, no final, tudo que importa é montar o filme. Quando você vê os filmes que agora são rotulados como onda negra, torna-se claro que cada um de nós tinha ideias diferentes sobre o que significa “montar

um filme”. Pode-se esperar o mesmo estilo, o mesmo tipo de ferramentas cinematográficas, mas eles são realmente completamente diferentes.

StB: *Mas havia uma atmosfera geral que, de alguma forma, unia esses filmes em um nível que estava além ou atrás da linguagem?*

ŽŽ: A situação era de liberdade competitiva. As maiores restrições estavam, naturalmente, situadas no domínio da tecnologia e, no que dizia respeito a esse aspecto, as instituições do Estado não poderiam ser contornadas. O laboratório era muito importante, pois tudo era filmado em 35mm. Materiais tinham que ser adquiridos através dos canais oficiais do Estado. Tecnicamente, essa era a época bem antes do digital, e até mesmo do beta, então as câmeras eram enormes, caras, e apenas grandes organizações podiam comprá-las. Além disso, as formas de organização da produção eram bastante abertas. Era impossível produzir um filme sem qualquer intromissão dos órgãos estaduais.

Sem dúvida, o mais inspirador para nós foi o *Zeitgeist*, e a sensação de que os tempos estavam mudando e melhorando em velocidade supersônica. Tivemos a chance de fazer parte desse período emocionante no qual, dia a dia, ganhávamos mais liberdade. Nem em nossos sonhos mais loucos poderíamos imaginar que seríamos tão brutalmente interrompidos poucos anos depois daquele início esplêndido. Este sentimento de otimismo foi aumentado pela firme convicção de que os temas que estávamos colocando em pauta, tanto estéticos quanto temáticos, eram cruciais para o futuro.

StB: *Você concordaria com a tese de que a cultura interpretou um papel importante, talvez até mesmo crucial, na criação do otimismo e desenvolvimento geral no país?*

ŽŽ: Eu acho que é justo dizer que a arte e o cinema da época estavam 20, talvez até 30 vezes mais presentes nos meios de comunicação do que estão atualmente. Houve um reflexo quase imediato nos meios de comunicação sobre os novos filmes e livros. A cultura era muito mais importante durante o

socialismo do que é atualmente. Quando fui para a Alemanha, em 1973, fiquei completamente surpreso quando vi a pouca cobertura que os excelentes filmes de Fassbinder ou Edgar Reitz receberam. Havia um parágrafo curto em alguma revista especializada, enquanto nós ganhamos páginas e páginas de cobertura, e debate acirrado. E então, em 1972, a atmosfera geral no país mudou quase que da noite para o dia, e a primeira coisa a sofrer foi o cinema. O projeto do socialismo iugoslavo, a forma como era praticado na década de 1960, foi abalado inicialmente pela ocupação da Tchecoslováquia em 1969. Quando o crescimento econômico começou a desacelerar, isso trouxe insegurança e um momento de reflexão. Conforme os ataques aos filmes aumentavam, o otimismo em relação ao futuro diminuía.

StB: *Nos anos 1960, na Iugoslávia, a cultura recebeu grande cobertura na mídia, principalmente a impressa. Houve vários artigos, discussões, até mesmo ensaios teóricos. O cinema foi “socializado”. Esse tiro saiu pela culatra quando os jornais tornaram-se o maior canal de ataque aos filmes?*

ŽŽ: A proibição e o tabu dos filmes estavam tremendamente presentes na mídia. Através dessa presença, podemos solucionar o grande mistério do motivo para os filmes serem chamados de negros pelo estado. O novo cinema iugoslavo não era atacado como um todo, e até mesmo alguns filmes que agora são considerados como parte da onda negra não foram explicitamente mencionados, apesar de terem sido deixados de lado. A maneira mais simples de fazer uma lista precisa é repassar as atas das reuniões do partido re-dogmatizado, quando foram listadas. Alguns autores, apesar de muito criticados, tinham apenas alguns filmes rotulados como problemáticos. Consequentemente, eles foram proibidos. Por exemplo, os filmes de Aleksandar Petrović, *It Rains in My Village* e *The Master and Margaret* foram estigmatizados por serem considerados questionadores da estrutura socialista. De todos os filmes que Makavejev fez, apenas *WR: Mysteries of the Organism* foi listado. Eu só tive um filme listado, que foi *Early Works*. A partir de 1948, quando a produção cinematográfica organizada na Iugoslávia começou, até 1972, um total de cerca de 560 filmes foi produzido. O número de filmes da onda negra

incluídos na lista negra foi de aproximadamente 30 longas-metragens e 20 curtas-metragens. Qual foi o impacto dessa estigmatização da cultura? Para mim, pessoalmente, a campanha foi semelhante à campanha anticomunista de McCarthy nos Estados Unidos. O maior problema para os críticos dos filmes da onda negra era encontrar evidências para sua alegação de que esses filmes eram contra o socialismo e anticomunistas. Como se pode argumentar que Makavejev é anticomunista, se o próprio Makavejev descreveu *WR* como o filme mais pró-titoísta de todos, e explicitamente contra o Stalinismo, que foi um dos personagens da Iugoslávia, de qualquer forma. Nós havíamos nos tornado párias, mas foi difícil encontrar uma explicação plausível para o fato de estarmos proibidos sem nem mesmo ter contradito a ideologia iugoslava estabelecida.

Uma vez que nos tornamos párias oficiais, a mídia se calou. Em 1973, fiz o curta *Uprising em Jazak*, sobre as lutas antifascistas e partidárias dos habitantes de um pequeno vilarejo perto de Novi Sad, durante a Segunda Guerra Mundial. O filme foi abertamente exibido em festivais e foi bem recebido, mas a imprensa não mencionou isso. Então, fui falar com o editor de um grande jornal e perguntei a ele por que nada foi escrito sobre o filme. Ele me mostrou o memorando do Comitê da Liga dos Comunistas da cidade de Novi Sad, que declarava: “Como alguns autores nos meios de comunicação da cinematografia começaram a exibir tendências antissocialistas, aconselhamos a não mencionar qualquer obra de Aleksandar Petrović, Živojin Pavlović, Dušan Makavejev e Želimir Žilnik. Fiquem à vontade para citar nomes, no caso da morte de um autor”. Eu estava com medo, mas o editor disse para não me preocupar, pois era apenas um documento do partido, nada mais. Eu já havia deixado o partido em 1969, e foi neste momento que decidi deixar o país e trabalhar em outro lugar, já que as fronteiras estavam abertas. Então fui para a Alemanha Ocidental, em 1973. Quando vim para a Alemanha, simplesmente não havia como eu dizer que tinha sido censurado na Iugoslávia. Seria como se você viesse para cá agora e dissesse que foi censurado em Mônaco. A Iugoslávia era considerada um estado ideal e, ironicamente, nossos filmes muito contribuíram para a criação dessa imagem.

Quando cheguei à Alemanha, cineastas alemães tinham acabado de começar a se organizarem em cooperativas de cineastas, muito semelhantes ao nosso sistema de autogestão. Alexander Kluge chegou a me dizer que eles estavam se organizando segundo o nosso modelo. Assim, em vez de dizer que tinha vindo para a Alemanha porque eu não podia mais fazer filmes na Iugoslávia, eu tive que dizer que eu tinha vindo para rastrear e investigar a vida dos trabalhadores iugoslavos convidados. Por fim, fiz alguns filmes sobre os trabalhadores convidados.

StB: *Qual foi a reação imediata sobre a quebra da onda negra? Em um filme, isso liberaria todo um novo potencial revolucionário, mas, na realidade, esse fator da proibição simplesmente enfraqueceu?*

ŽŽ: Curiosamente, a retirada da onda negra e de seus autores de cena não causou grande perturbação no país, por causa da enorme pressão ideológica. Houve quase nenhuma solidariedade. Os filósofos da Praxis nunca escreveram um único texto no qual refletiam sobre isso. Então, para todos nós, esse foi um momento no qual sentimos, constrangidamente, que este país, esta ideologia e este partido com os quais tínhamos crescido estavam regredindo. Quando Boris Buden perguntou na entrevista se eu alguma vez me senti como uma vítima, eu respondi que nunca, e que, na verdade, o potencial do projeto iugoslavo foi a verdadeira vítima dessa nova re-Stalinização. Pode-se até ter a audácia de considerar o seguinte: o desmoronamento da Iugoslávia foi resultado dos autores de filmes negros ou resultado da interdição dos autores de filmes negros?

StB: *Você volta ao tema do potencial revolucionário de um grupo em seu filme mais recente, *Old School of Capitalism*. É possível interpretar esse filme como uma espécie de epílogo de *Early Works*? Como uma espécie de “nós avisamos” à burguesia comunista e sua incapacidade de “se manter fiel ao socialismo”?*

ŽŽ: Para ser sincero, muito mais do que um conceito preciso, as forças entre os dois filmes eram experiências particulares, pedaços de informação, e até

mesmo as emoções relacionadas com acontecimentos vividos. *Early Works* retira muito das fortes emoções que experimentei durante as filmagens do documentário sobre os protestos estudantis, *June Turmoil*, em junho de 1968. Devido à quantidade limitada de negativos que nós tínhamos a maioria dos eventos que presenciamos durante as filmagens em vários locais onde os protestos estavam ocorrendo nunca entraram no filme. Também estávamos seguindo algumas das inúmeras delegações enviadas das faculdades para as fábricas para forjar uma aliança com os trabalhadores. Junto com eles, nós fomos impedidos, perseguidos e presos pela polícia. A ponto de o fato de a polícia, tanto uniformizada quanto à paisana, tentar agressivamente impedir as reuniões ser o maior tabu em torno dos protestos. Eu ainda estava em choque com o que tinha vivido durante os protestos, quando surgiu a oportunidade de fazer o primeiro longa-metragem, alguns meses depois. Voltei para as minhas observações e para a conversa que tive durante os protestos com uma jovem que foi gravemente ferida pela polícia. Ela me contou sobre o absurdo de toda a situação: “Eu estava gritando ‘Vida longo ao camarada Tito!’” Eu estava escrevendo um artigo sobre Karl Marx, e eles estavam me espancando! “Imagine a confusão”. Essa conversa foi o material principal para o roteiro de *Early Works*.

Da mesma forma, o trabalho em *Old School of Capitalism* começou quando fiquei sabendo sobre a injustiça terrível que aconteceu com os trabalhadores da fábrica privatizada e falida do ramo de manutenção de ferrovias Šinovoz, de Zrenjanin. Os trabalhadores ocuparam fábrica para protestar contra o seu encerramento. Esta história foi banida da mídia. Percebi que esses trabalhadores estavam em uma situação semelhante à dos alunos 40 anos antes. Eles foram expostos a ameaças, desta vez não só por parte da polícia, mas também de uma empresa de segurança privada contratada pelo novo proprietário. Eles não tinham nada a perder, que era uma questão de vida ou morte. Inicialmente, não havia conceito além da sensação de que a luta deles devia ser documentada de alguma forma. A princípio, dois documentários foram feitos. Um deles era uma cronologia precisa da batalha dos sindicatos, seus protestos, a viagem a Belgrado, a greve na Casa dos Sindicatos, onde

um homem morreu durante a noite. Para o outro documentário, intitulado *The Case of Bankruptcy Mass*, convidei uma equipe de jovens jornalistas para fazer três ensaios, para adicionar dados sobre manipulação, fraude, processos judiciais...

O que foi atípico nesse filme é que consegui terminar e contar esta história só na terceira tentativa. As duas tentativas iniciais estavam fadadas ao fracasso no processo de decisão. A primeira ideia era que uma mulher interpretasse o magnata que comprou a fábrica. Preparando-se para o futuro, ela tem uma assistente chinesa, que ensina chinês aos filhos dela para que possam estar preparados para a dominação chinesa do mundo. Quando a privatização já aconteceu, Lazar Stojanović, o herdeiro, retorna ao país depois de ter vivido fora e tenta recuperar a propriedade já que a fábrica seria nacionalizada. Eu queria mostrar esse aspecto, que muitas fábricas foram nacionalizadas após a Segunda Guerra Mundial e vendidas sem a inversão desse processo. Quando ele encontra a nova proprietária, eles se dão conta de eram apaixonados na infância e embarcam em uma viagem ao redor do mundo, deixando a fábrica para a assistente chinesa, dizendo que “a propriedade é apenas um sonho”. Quando a mulher chinesa percebe que os operários só são realmente bons no folclore, ela decide transformar a fábrica em uma empresa de teatro que mistura folclore sérvio com ópera chinesa e viajar pelo mundo com eles. O filme deveria terminar com uma performance espetacular. Eu queria filmar com os trabalhadores que ocupavam a fábrica em Zrenjanin, mas depois de dois dias eu percebi que a energia entre a atriz principal e os trabalhadores não estava dando certo e resolvi parar as filmagens. Esse é um método com seus prós e seus contras. Na verdade, não preciso dar satisfação a ninguém quanto aos custos da produção e posso me permitir parar a equipe e dizer: “Não faz mal. A gente se divertiu. 30 cervejas, mas temos que pensar em algo melhor para contar a nossa história”. A segunda tentativa foi meio que uma tragédia. Encontrei um ator perfeito, Dragan Jokić, que era um refugiado da Croácia e cujos filhos foram gravemente feridos durante a guerra. Ele morava perto do mercado ao ar livre onde trabalhava. Pedi à escritora croata Vedrana Ruden que interpretasse a esposa dele, que o deixava após o início da guerra.

Agora, ela estava casada com um austríaco e era dona de uma casa em Opatija. Eles tinham uma ótima química, e tudo estava indo bem, até que, no quinto dia de filmagem, eu fui buscá-lo, e os filhos dele me contaram que Dragan havia falecido durante a noite.

Após essas duas tentativas fracassadas com dois fortes protagonistas, eu notei que precisava de um grupo no qual ninguém se destacava. Então, bolei a ideia de fazer um filme com um grupo de sindicalistas realmente anarquistas cujos trabalhos eu tinha lido e visto algumas das análises mais precisas sobre o tema. Na reunião inicial, eles concordaram estrelar o filme, como um grupo que “sequestra os capitalistas”. A filmagem toda durou dois dias. Uma das semelhanças mais fortes com *Early Works* reside no fato de que em ambos os filmes, não há um personagem principal único, mas todo um grupo. Esta continuidade é mais uma questão de estilo, até mesmo de emoções, do que uma decisão consciente. Ambos os filmes foram feitos no momento em que o modelo dominante da vida social estava abalado e a maioria dos seus valores estavam sendo questionados. A Sérvia adotou o capitalismo no ano de 2000. Pensando de forma otimista, ela voltaria ao mundo normal e sentiria a purificação após Milošević, só para ter todas as esperanças despedaçadas poucos anos depois. O que veio depois foi uma decepção horrível, depressiva e profunda, semelhante à que os alunos estavam sentindo depois que os protestos em 1968 se dissolveram.

StB: *O potencial revolucionário em Early Works está incorporado numa jovem iugoslava que tinha os seios mais bonitos dos Balcãs, enquanto que em Old School of Capitalism há uma transferência constante entre o anarquista barbado e um operário praticamente banguela. Tanto visual quanto simbolicamente, essa é uma transformação chocante da imagem do revolucionário.*

ŽŽ: Isso também se relaciona com as mudanças na linguagem, na estética e no foco cinematográfico que mencionamos anteriormente. 1968, o ano em que filmamos *Early Works*, foi o ano da revolução sexual e do movimento hippie, e o ano que viu a primeira mulher nua em um filme iugoslavo. A rebelião

estudantil se opunha a tabus dogmáticos dominantes no socialismo, e o filme que fizemos se vinculava a essa ideia. A crítica da burguesia comunista parecia ser apenas um dos pequenos passos no regresso às fontes autênticas do socialismo. As fontes do socialismo, como nós as compreendíamos, tinham a ver com a liberdade, a individualidade, a quebra de clássicas estruturas de classe e o estabelecimento de uma sociedade comum. Embora exposto às ideias de Marx sobre a comuna devido ao fato de que o marxismo era matéria obrigatória na escola, foi o movimento hippie americano que forneceu a inspiração crucial para os jovens na Iugoslávia. Quarenta anos mais tarde, a sociedade já sobreviveu a algumas rodadas de decepção. Os milhões de mulheres do Leste europeu que vão para o Oeste ganhar a vida para seu sustento e de suas famílias através da prostituição perverteram completamente a ideia da revolução sexual no pós-comunismo. Deve-se acrescentar também o medo permanente de doenças sexualmente transmissíveis e da ascensão da indústria pornô. Então, ter garotas nuas em um filme hoje é realmente um passo na direção da estética dos tabloides.

StB: *Mulheres tão lindas agora são namoradas ou esposas dos novos capitalistas?*

ŽŽ: Exatamente! Aquilo que, semanticamente, estava batendo à porta fechada através da nua Milja foi alcançado com um anarquista barbudo falando sobre os ideais de guerra - o estado como explorador e atormentador de seu próprio povo e a burocracia como parte do aparato. A continuidade dos tabus provocantes continua, mas os tabus mudam.

Entrevista com Zelimir Zilnik por Dubravka Sekulić, Gal Kirn and Žiga Testen, originalmente publicada em Surfing the Black Zine No. 2 – Those Who Make Revolutions Half Way Only Dig Their Own Grave, reproduzida em Gal Kirn, Dubravka Sekulić and Žiga Testen (eds.), Surfing the Black: Yugoslav Black Wave Cinema and Its Transgressive Moments, Maastricht: Jan Van Eyck Academie, 2012, pgs. 57-104. Texto original gentilmente cedido pelos autores.



FILMES DE

ŽELIMIR ŽILNIK



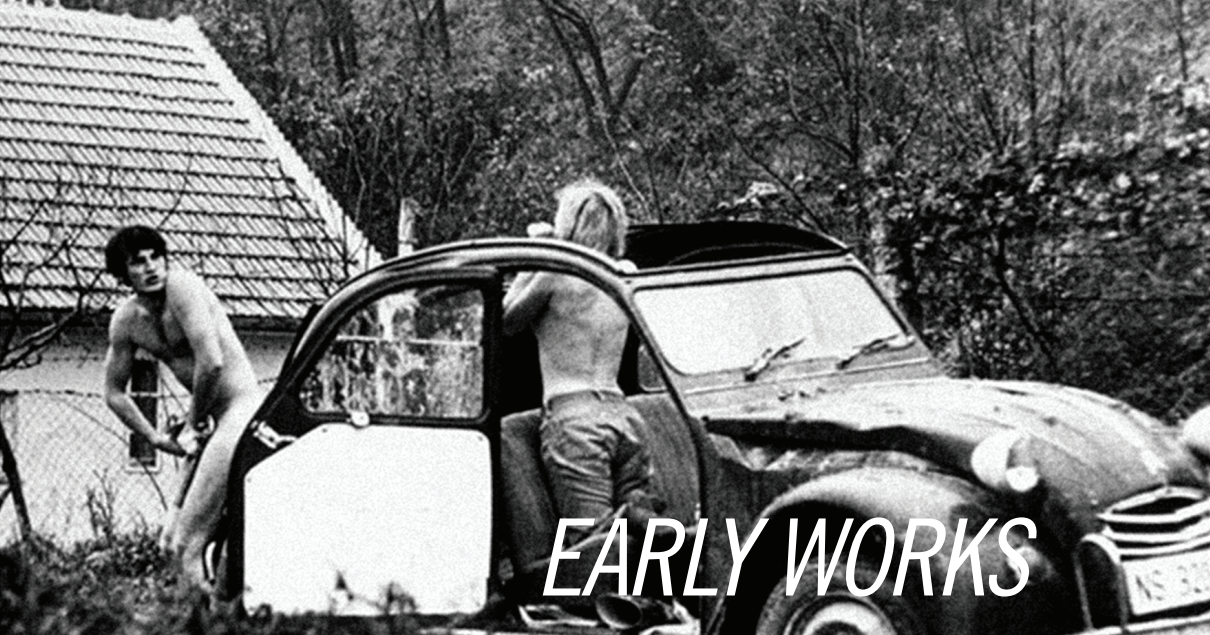
BLACK FILM

CRNI FILM

Iugoslávia, 1971, p&b, digital, 17'

Direção Željimir Žilnik

Em uma fria noite de inverno, o diretor Željimir Žilnik leva um grupo de moradores de rua para casa. Enquanto eles se aquecem e descansam, o cineasta tenta “resolver o problema dos sem-teto”, carregando ao longo de sua jornada uma câmera como testemunha. Žilnik conversa com assistentes sociais, policiais e pessoas comuns, mas ninguém possui uma solução para o “problema”.



EARLY WORKS

RANI RADOVI

Iugoslávia, 1969, p&b, digital, 87'

Direção Želimir Žilnik • **Elenco** Milja Vujanović, Bogdan Tirnanić, Cedomir Radović

A história de jovens que participaram das manifestações estudantis de junho de 1968 em Belgrado, narrada de forma alegórica. Três rapazes e uma menina chamada Yugoslava desafiam a rotina monótona da vida cotidiana. Com o desejo de "mudar o mundo" e inspirados pelos escritos de Karl Marx, eles visitam fazendas e fábricas com a finalidade de despertar a consciência revolucionária dos trabalhadores. Enfrentam o primitivismo e a miséria, enquanto expõem seus próprios limites, fraquezas e incapacidades. Frustrados porque a revolução não se concretiza, os jovens decidem eliminar Yugoslava, que é testemunha de sua impotência. Filme vencedor do Urso de Ouro no Festival de Berlim.



FORTRESS EUROPE

TVRĐAVA EVROPA

Eslovênia, 2000, cor, digital, 80'

Direção Željimir Žilnik • **Elenco** Hannah Nortman, Emil Tchouk, Svetlana Zajceva

Docudrama filmado na região conhecida como Zona Schengen, na fronteira entre Hungria, Eslovênia e Croácia. A trama central gira em torno de uma família russa: Svetlana vive em Trieste com seus amigos e está aguardando a chegada de Katja, sua filha. Katja é escoltada por Artjom, seu pai e ex-marido de Svetlana. Durante a viagem, os dois enfrentam muitos problemas, até que Katja e Artjom se veem num país estrangeiro, sem os documentos necessários para o resto de sua viagem ao Ocidente.



INVENTORY

INVENTUR-METZSTRASSE 11

Alemanha, 1975, cor, digital, 9'

Direção Želimir Žilnik

Um retrato dos inquilinos de um antigo edifício no centro de Munique, que são, em sua maior parte, estrangeiros trabalhando na Alemanha como "trabalhadores convidados", vindos da Iugoslávia, Itália, Turquia, Grécia etc. Em sua língua materna, cada um deles se apresenta e fala brevemente sobre suas principais preocupações, esperanças e planos para o futuro.



JUNE TURMOIL

LIPANJSKA GIBANJA

Iugoslávia, 1969, p&b, 35mm, 10'

Direção Želimir Žilnik

Documentário sobre as manifestações estudantis realizadas em Belgrado, em junho de 1968, por conta da invasão soviética à Tchecoslováquia, filmado quase inteiramente no interior do edifício da Faculdade de Filosofia, prédio onde os estudantes se reuniram e montaram o centro de resistência. Artistas famosos também participaram da manifestação, demonstrando solidariedade ao movimento.



KENEDI GOES BACK HOME

KENEDI SE VRAĆA KUĆI

Sérvia e Montenegro, 2003, cor, digital, 75'

Direção Želimir Žilnik

Documentário sobre as pessoas que emigraram para países europeus durante a Guerra da Bósnia, que dissolveu a Iugoslávia. Vivendo por anos no exílio, essas pessoas tiveram filhos e construíram famílias. Incluídas no chamado “processo de readmissão”, a partir de 2002 foram retiradas de suas casas no exterior e forçadas a voltar para a Sérvia em desumanas ações policiais. A narrativa se desenvolve sob a perspectiva de dois amigos, Kenedi e Denis, durante os dias seguintes à sua volta, enquanto eles tentam encontrar alojamento e procuram por amigos e outros membros da família.



KENEDI IS GETTING MARRIED

KENEDI SE ŽENI

Sérvia, 2007, cor, digital, 80'

Direção Želimir Žilnik

Aproveitando-se do mesmo personagem dos documentários *Kenedi Goes Back Home* e *Kenedi, Lost and Found*, esse longa-metragem ficcional acompanha o jovem repatriado em sua desesperada busca por um trabalho do qual possa tirar seu sustento, após contrair uma enorme dívida para construir a casa de sua família, da qual não consegue dar conta com salários em torno de 10 euros por dia. Como último recurso, ele decide ganhar dinheiro no negócio do sexo, inicialmente oferecendo seus serviços apenas a senhoras idosas e viúvas, mas logo expandindo sua clientela para atender também a homens ricos. Quando enfim descobre as novas leis europeias que regulamentam o casamento gay, Kenedi passa a encarar a perspectiva de encontrar um “bom partido”.



KENEDI LOST AND FOUND

GDE JE DVEGODINE BIO KENEDI

Sérvia e Montenegro, 2005, cor, digital, 26'

Direção Želimir Žilnik

Continuação do documentário *Kenedi Goes Back Home*, acompanhando a experiência do jovem repatriado Kenedi Hassani em um campo de refugiados na Europa, onde foi mantido preso por dois anos após ter sido capturado tentando cruzar ilegalmente a fronteira húngaro-austriaca na tentativa de se reunir com seu pai, mãe, irmãos e irmãs, que continuaram vivendo em países ocidentais da União Europeia. Quando ele consegue, enfim, escapar para a Áustria, a equipe do diretor Želimir Žilnik vai encontrá-lo em Viena para a exibição daquele primeiro documentário na universidade local e depois o acompanha em seu retorno à Sérvia, onde ele decide construir uma nova casa para seus familiares – que estão agora em “processo de readmissão” e, portanto, prestes a retornar a seu país de origem.



MARBLE ASS

DUPE OD MRAMORA

Iugoslávia, 1995, cor, digital, 87'

Direção Želimir Žilnik • **Elenco** Aleksandar Brujić, Vjeran Miladinović, Milja Milenković

Durante os anos 1990, um casal de travestis de Belgrado abraça a prostituição como uma nobre missão pacifista. Sua função é refrear os impulsos de estupradores, jogadores viciados e adolescentes excitados durante os períodos turbulentos da guerra que está rasgando o país.



OLDTIMER

STARA MAŠINA

Iugoslávia, 1989, cor, digital, 81'

Direção Želimir Žilnik

Telefilme sobre um velho roqueiro que trabalha como jornalista e DJ e, após um confronto com seu editor, decide cair na estrada em sua velha DKW, uma moto de 1938. Viajando pela Iugoslávia em companhia de uma jovem, ele acaba se envolvendo inesperadamente na “revolução antiburocrática” promovida pelo governo Milošević, que se manifesta por meio de encontros populares de apoio à nova política de “união sérvia” e de “preservação da Iugoslávia”. Ao testemunhar alguns desses encontros, que vê como retrógradas performances teatrais que não contribuem para “fraternidade e unidade” de seu povo, mas sim para fragmentação da Iugoslávia em pequenos estados nacionais, ele decide migrar para a Grécia.



PIRIKA ON FILM

PIRIKA NA FILMU

Sérvia, 2013, cor, digital, 53'

Direção Željimir Žilnik • **Elenco** Pirika Capko, Teodora Tabacki, Gabriella Benak

Ensaio audiovisual biográfico sobre Pirika, uma mulher sérvia de temperamento forte que, há mais de quarenta anos atrás, foi atriz mirim dos filmes *Little Pioneers* e *Early Works*, ambos dirigidos por Željimir Žilnik. Crescendo nas ruas de Novi Sad, flertando com uma carreira acidental de atriz, lutando com vários relacionamentos fracassados, perdendo o contato com sua única filha, Pirika tenta reconstruir sua vida através do poder regenerador do cinema. Durante uma visita ao Kino Arsenal em Berlim, onde uma exibição retrospectiva de *Early Works* está ocorrendo, Pirika se reúne no palco com sua filha distante e o diretor. Neste que é seu filme mais recente, Žilnik mistura livremente docudrama com entrevistas e discussões entre os personagens, fazendo emergir o retrato de Pirika, mas também o da condição pós-socialista – uma vez que o filme retrata a vida na Sérvia e na Alemanha após a queda do Muro de Berlim.



THE OLD SCHOOL OF CAPITALISM

STARA ŠKOLA KAPITALIZMA

Sérvia, 2009, cor, digital, 122'

Direção Želimir Žilnik • **Elenco** Pera Cehov, Rade Curcin, Slobodan Djorić

Uma sátira sobre a transição da Sérvia para um regime capitalista a partir da primeira onda de manifestações que atingiram o país. Trabalhadores desesperados arrasam os portões das fábricas, mas são surpreendidos ao perceberem que elas já foram previamente saqueadas pelos patrões. Há uma escalada nos confrontos, incluindo uma batalha corporal entre os trabalhadores, de um lado, vestidos com proteção de jogadores de futebol americano, e do outro, os chefes e sua força de segurança, vestidos com coletes à prova de balas. Jovens anarquistas engajados oferecem solidariedade pegando os chefes como reféns. Um magnata russo e comerciantes de Wall Street em visita a Belgrado inesperadamente complicam os eventos que levam em direção a um choque final.



THE UNEMPLOYED

NEZAPOSLENI LJUDI

Iugoslávia 1968, p&b, digital, 13'

Direção Želimir Žilnik

Documentário que retrata a situação das pessoas que foram demitidas durante o período das reformas econômicas que visavam estabelecer uma economia de mercado na Iugoslávia. Em entrevistas, essas pessoas recém desempregadas falam sobre suas dúvida e sobre suas frustradas esperanças de que o socialismo lhes trouxesse mais segurança social. Os entrevistados criticam a burocracia parasitária, enquanto se candidatam a postos de trabalho na Alemanha.



THE WAY STEEL WAS TEMPERED

TAKO SE KALIO ČELIK

Iugoslávia, 1988, cor, digital, 101'

Direção Želimir Žilnik • **Elenco** Relja Basic, Ljiljana Blagojevic, Djerdj Fejes

Metalúrgico sonha com uma vida livre de problemas, mas está longe de alcançar a estabilidade financeira. Oferecendo péssimas condições de trabalho, a fábrica que o emprega vai de mal a pior: diretores histéricos tentam lucrar o máximo possível antes que o navio afunde. Ao mesmo tempo, o operário mergulha em seu caos pessoal.



THROWING OFF THE YOLKS OF BONDAGE

DO JAJA

Iugoslávia, 1996, cor, digital, 12'

Direção Želimir Žilnik

Documentário sobre as manifestações de protesto contra o regime de Slobodan Milošević, que manipulou descaradamente as eleições parlamentares iugoslavas no outono de 1996, dando início ao levante popular que tomou conta de Belgrado e outras cidades da Sérvia. O filme documenta os primeiros quatro dias de protestos, sua carga política e crítica, mas também certo espírito carnavalesco. No sétimo dia de protestos, o filme foi editado e exibido no Cinema Rex.



TITO AMONG THE SERBS FOR THE SECOND TIME

TITO PO DRUGI PUT MEĐU SRBIMA

Iugoslávia, 1994, cor, digital, 43'

Direção Želimir Žilnik

Belgrado, 1994. Um homem vestido com a farda original do Marechal Tito perambula por diferentes partes da cidade. Imediatamente, ele é cercado por grupos de pessoas que o envolvem em discussões apaixonadas. Quase todas elas aceitam jogar o jogo, reclamando sobre os velhos tempos da Iugoslávia, e culpando Tito por tudo.



UPRISING IN JAZAK

USTANAK U JASKU

Iugoslávia, 1973, cor/p&b, digital, 18'

Direção Želimir Žilnik

Documentário sobre a resistência da população de Jazak às forças de ocupação nazista durante a Segunda Guerra Mundial. Em entrevistas, os habitantes rememoram o outono de 1944, quando a aldeia foi libertada pelos russos que passavam por ali, e se lembram com alegria das grandes expectativas por causa da liberdade e do socialismo que se aproximava. Eles relatam eventos dramáticos, como prisões, perseguições e torturas, em depoimentos que abrangem desde o auxílio a partisans escondidos nas montanhas até as experiências dos jovens do vilarejo que se alistaram na guerrilha bósnia.



WANDERLUST

KUD PLOVI OVAJ BROD

Iugoslávia, 1998, cor, digital, 91'

Direção Želimir Žilnik • **Elenco** Guizeppe Pastorchich, Jovan Kiselicki, Gordana Kameranović

Após décadas de trabalho na Itália e na Alemanha, um homem solitário se aposenta e retorna à casa de sua família em Istria. Aconselhado por sua mãe a se casar, ele parte em busca de uma esposa, viajando por Budapeste, Montenegro e Vojvodina. No entanto, concretizar seus planos matrimoniais se revela uma tarefa mais complicada do que parecia a princípio.

FILMES COM A

PARTICIPAÇÃO DE

ŽELIMIR ŽILNIK



*UM CASO DE AMOR,
OU O DRAMA DE
UMA EMPREGADA DA
COMPANHIA TELEFÔNICA*

*LJUBAVNI SLUCAJ ILI TRAGEDIJA
SLUZBENICE P.T.T.*

Iugoslávia, 1967, p&b, digital, 75'

Direção Dušan Makavejev • **Assistente de direção** Želimir Žilnik • **Elenco** Eva Ras, Slobodan Aligrudić, Ruzica Sozić

Telefonista se apaixona por um Inspetor de Águas e Saneamento, que logo se muda para o apartamento dela e ali instala um chuveiro. Ao mesmo tempo, uma investigação policial busca o culpado pelo assassinato de uma bela jovem. O Inspetor de Saneamento sai da cidade em viagem de negócios por um mês. Durante sua ausência, a telefonista finalmente cede aos galanteios de um carteiro persistente e amoroso.

COLABORADORES

Želimir Žilnik (nascido em Niš em 1942; atualmente vive e trabalha em Novi Sad) escreveu e dirigiu diversos filmes de ficção e documentários que acumularam vários prêmios em festivais nacionais e internacionais. Žilnik é reconhecido como o criador do gênero "docudrama". Desde o início, seus filmes focaram em questões contemporâneas, tratando de assuntos sociais, políticos e econômicos da vida cotidiana.

Alfredo Suppia é professor do Depto. de Cinema da Universidade Estadual de Campinas (DECINE/UNICAMP), com pós-doutorado no Depto. de Cinema, Rádio e Televisão (CTR) da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Membro da Sociedade Brasileira para os Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE) e da Science Fiction Research Association (SFRA), autor de *A Metrópole Replicante: construindo um diálogo entre Metropolis e Blade Runner* (Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2011), *Cinemas Independentes: Cartografias para um Fenômeno Audiovisual Global* (Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2013) e *Atmosfera Rarefeita: A Ficção Científica no Cinema Brasileiro* (São Paulo: Devir, 2013).

Ewa Mazierska é professora de cinema contemporâneo da School of Journalism, Media and Communication, University of Central Lancashire (UCLAN), Reino Unido. É autora de mais de dez livros entre monografias e coletâneas, tais como *European Cinema and Intertextuality: History, Memory, Politics* (Palgrave Macmillan, 2011), *Jerzy Skolimowski: The Cinema of a Nonconformist* (Berghahn, 2010), *Masculinities in Polish, Czech and Slovak Cinema* (Berghahn, 2008), *Roman Polanski: The Cinema of a Cultural Traveller* (I.B. Tauris, 2007), com Elżbieta Ostrowska, *Women in Polish Cinema* (Berghahn, 2006) e, com Laura Rascaroli, *Crossing New Europe: The European Road Movie* (Wallflower, 2006).

Gal Kirn é doutor em filosofia política, com tese sobre Louis Althusser e a história da Iugoslávia socialista. Foi pesquisador na JVE Academy (Maastricht)

e no ICI (Berlim). Co-organizador dos livros *Encountering Althusser e Surfing the Black Transgressive Moments in Yugoslav Cinema*, e organizador de *Postfordism and its Discontents*. Atualmente, é pesquisador baseado em Berlim e trabalha no festival goEast!

Greg DeCuir, Jr. é candidato a doutor na Faculdade de Artes Dramáticas de Belgrado. Possui mestrado em Artes Cinemáticas pela Universidade do Sul da Califórnia e bacharelado em Jornalismo pela Universidade de Oklahoma. trabalhou como produtor e diretor de documentários para a MTV Networks (Santa Monica), TV Metropolis (Belgrado) e Emotion Productions (Belgrado), e como roteirista de animações na Nickelodeon Animation Studio (Burbank)

Sezgin Boynik é sociólogo e escritor. Completou seus estudos de sociologia na Universidade Mimar Sinan de Istambul em 2003 com tese sobre a Internacional Situacionista. Como autor e editor de publicações de arte e estudos culturais, escreveu sobre tópicos como os movimentos subversivos de resistência na Iugoslávia nos anos 60 e 70, ideias políticas radicais e Neue Slowenische Kunst. Co-editou a publicação crítica *Nationalism and Contemporary Art* com Minna Henriksson e *History of Punk and Underground Resources in Turkey 1978-1999* com Tolga Güldalli em 2007.

Vladimir Jovičić é jornalista e escritor. Dentre seus livros publicados estão *Sedam besmrtnih grehova* (1965), *Bio jednom jedan čovek* (1982), *Vrteška-Izvidnik e Daljinski upravljач, Tamnava*. Além de críticas e ensaios sobre as obras de Laza Lazaveric e Borisav Stankovic, ele já publicou estudos abordando assuntos como a Poesia Patriota Sérvia (*Srpsko rodoljubivo pesništvo*, 1976) e "O Kosovo na mente e na criatividade do povo sérvio" (*Kosovo u svesti i nadahnuću srpskog naroda*, 1981). (enviada por Sezgin Boynik)



ŽELIMIR ŽILNIK E A BLACK WAVE

REALIZAÇÃO

CINUSP Paulo Emílio

COORDENAÇÃO GERAL

Patricia Moran e Esther Hamburger

PRODUÇÃO EXECUTIVA

Thiago de André

Marcos Kurtinaitis

PRODUÇÃO

Cédric Fanti

Henrique Figueiredo

Breno Benedykt

ASSISTÊNCIA DE PRODUÇÃO

Lorena Duarte

Juliana Domingos de Lima

Afonso Moretti

Ana Júlia Travia

CURADORIA

Alfredo Suppia

Henrique Figueiredo

DIAGRAMAÇÃO E CAPA

Ana Marini

VINHETA

Ana Júlia Travia

Afonso Moretti

LEGENDAGEM ELETRÔNICA

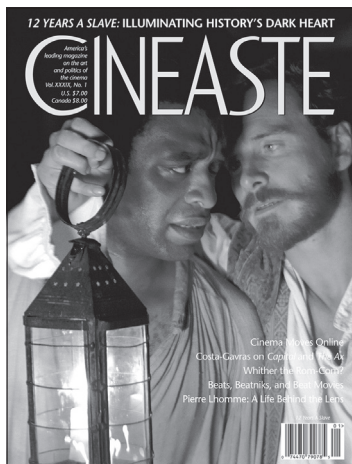
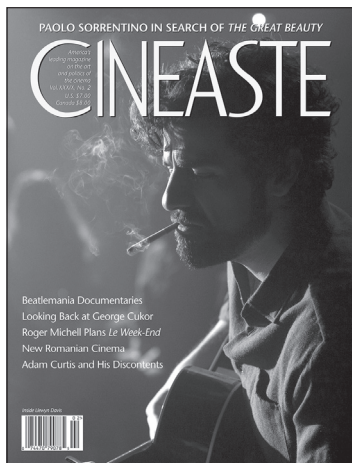
Casarini Produções

AGRADECIMENTOS

Embaixada da Sérvia no Brasil

CINEASTE

America's Leading Magazine on the Art and Politics of the Cinema



Founded in 1967, *Cineaste* is one of America's oldest film quarterlies and has long been regarded as one of the most important film magazines in the world. Each issue covers both contemporary and classic American and foreign cinema.

The journal's unique editorial focus is reflected in the in-depth nature of its feature articles and interviews, as well as its film, book, and DVD reviews.

"A trenchant, eternally zestful magazine...in the forefront of American film periodicals. Radical in mind, catholic in spirit, Cineaste always has something worth reading and it permits its writers more space to develop ideas than most magazines."

—THE INTERNATIONAL FILM GUIDE

"Cineaste often has the best interviews of any Anglo-American film magazine, as well as one of the most adroit mixes of academic and nonacademic approaches to contemporary film culture."

—JONATHAN ROSENBAUM, film critic

"Cineaste long ago established itself as one of the most reliable and reliably exciting magazines on cinema. Its eagerness to embrace all types of cinema, but always keeping one critical eye open, has been a wonderful model. The magazine practices intellectually serious pluralism, shot through with an infectious enthusiasm for cinema."

—DAVID BORDWELL, author

"Cineaste is among the two or three best publications about film in the U.S... aimed neither at eccentric film buffs nor at specialized academics. Every page demonstrates the editorial board's commitment to accuracy, scholarship, and thoughtful analysis."

—JAMES NAREMORE, author

"Serious without seeming academic, political but not doctrinaire, always topical although seldom trendy, Cineaste is a unique voice in U.S. film culture. Long may it last!"

—J. HOBERMAN, film critic

For more information, or to subscribe or order the current issue, visit www.cineaste.com

