

A renovação na Europa de Leste

Sérgio Dias Branco

A renovação do cinema na Europa de Leste, tal como noutras regiões, não pode ser desligada da influência da Nova Vaga Francesa. Os novos cinemas apareceram no centro e leste do continente europeu combinando esse impulso vindo de França, fundado numa redescoberta enérgica das potencialidades do cinema, com as diferentes realidades artísticas, sociais e políticas de cada país do bloco socialista. Este capítulo esboça o essencial dessas diferenças e concentra-se nas mudanças que ocorreram na República Popular da Polónia (1944–89), na República Socialista da Checoslováquia (1948–89), na República Popular da Hungria (1949–89), e na República Socialista Federativa da Jugoslávia (1945–92). Em simultâneo, enquadra e analisa de modo sucinto o cinema audacioso que foi produzido nesses países.

A partir de meados da década de 1950, a seguir à morte de José Estaline, iniciou-se um processo de alterações político-culturais na URSS. Estes desenvolvimentos históricos afetaram todo o bloco socialista, mesmo os países não-alinhados com os soviéticos como a Jugoslávia. O cinema renovou-se no encadeamento da *desestalinização* que resultou dos inquéritos no interior do Partido Comunista da União Soviética e do discurso de Nikita Khrushchov sobre o culto à personalidade e as suas consequências, em 1956, que tinha denunciado a repressão da Grande Purga (1934–39). Entre as modificações introduzidas, incluiu-se o abandono da predominância da doutrina realista socialista na arte.

Os cineastas que trabalharam nestes países durante este período recorreram muitas vezes a formas de representação que estabeleciam uma relação oblíqua com a realidade. Deste modo, foram contornando alguns obstáculos políticos na produção e distribuição cinematográficas que existiam em diferentes graus nestas nações. Como se tornará claro, estas situações contrastavam com o exercício de uma ampla liberdade estética que os filmes expõem.

A Escola Polaca

No início dos anos 1960, o cinema polaco tinha uma grande vitalidade. Era um cinema independente que tinha conseguido afastar-se do realismo socialista. No entanto, as pressões políticas de alguns críticos de cinema e dirigentes das instituições estatais permaneciam. O cineasta Andrzej Wajda, conhecido pela sua trilogia sobre a Segunda Guerra Mundial — *Uma Geração / Pokolenie* (1955), *Morrer como um Homem / Kanal* (1956) e *Cinzas e Diamantes / Popiół i diament* (1958) —, foi pressionado depois da estreia de *O Homem de Ferro / Człowiek z zelaza* (1981), devido à associação desta obra à federação sindical Solidariedade (*Solidarność*) que contestava o governo. O filme acabou por vencer a Palma de Ouro no Festival de Cannes. Wajda passou a desenvolver projetos em coprodução com outros países europeus como a França e a RFA. Os filmes polacos podiam ser coproduzidos com países alinhados com os EUA através da OTAN (Organização do Tratado do Atlântico Norte), criada seis anos antes do Pacto de Varsóvia (em rigor, Tratado de Amizade, Cooperação e Assistência Mútua), que integrou todos os países socialistas já mencionados, exceto a Jugoslávia. Além de Wajda, outros cineastas com menor relevo internacional pertenceram à Escola Polaca, movimento artístico indissociável da Escola Nacional de Cinema, situada em Lodz. Entre eles, podemos salientar estes nomes pelo seu contributo para a arte cinematográfica na Europa: Jerzy Kawalerowicz, Wojciech Has, Tadeusz Konwicki, Kazimierz Kutz, Andrzej Munk e Stanisław Różewicz.

Depois de trabalhar como assistente de realização, Kawalerowicz estreou-se com o politizado *O Moinho da Vila / Gromada* (1952), sobre os

conflitos entre classes numa zona rural, imediatamente após a guerra. Ele foi membro do Partido Operário Unificado Polaco, a organização comunista que encabeçava a Frente da Unidade Nacional que governou o país durante o período socialista, entre 1954 e 1990, e deputado eleito ao parlamento entre 1985 e 1989. Alguns dos seus filmes, como *A Sombra / Cien* (1956) e *Comboio Correio / Pociąg* (1959), foram cruciais para o impacto internacional da Escola Polaca, ao serem exibidos nos Festivais de Cannes e de Veneza. *Madre Joana dos Anjos / Matka Joanna od Aniolów* (1961), adaptação de uma novela de Jaroslaw Iwaszkiewicz, é uma das suas obras mais conhecidas e estudadas, um admirável filme de terror que narra uma possessão demoníaca num convento de Irmãs Ursulinas no século XVII. Ganhou o Prémio Especial do Júri em Cannes.

O trabalho de Wojciech Has inscreveu-se inicialmente no campo das artes plásticas. Produziu depois obras educacionais no Estúdio de Documentário de Varsóvia (*Wytwórnia Filmow Dokumentalnych*), fundado em 1949, antes de estudar em Lodz. O seu *O Manuscrito de Saragoça / Rekopis znaleziony w Saragossie* (1965), baseado no romance de Jan Potocki, atingiu um estatuto de culto e ostenta o apuro estético do seu cinema, com um forte travo surrealista.

Konwicki foi um dos diretores do Estúdio de Cinema Kadr (*Zespół Filmowy „Kadr”*), a mais importante estrutura de produção criada no pós-guerra, mais precisamente, em 1955. *O Último Dia de Verão / Ostatni dzien lata* (1958), crónica de um encontro entre um homem e uma mulher que vivem com traumas de guerra, exprime o cunho amargo da sua desilusão com a Polónia Socialista. No final da década de 1950, a sua obra literária e cinematográfica virou-se para a infância e juventude, compondo uma visão mítica e romântica do passado. Em 1967, já não pertencia ao Partido Operário Unificado Polaco.

Kutz foi uma figura influente não só no cinema, mas também na televisão. Filho de um operário ferroviário que participou nas Revoltas na Silésia contra a República de Weimar (1919-1921), a sua filmografia espelha essa genealogia. *Sal da Terra Negra / Sól ziemi czarnej* (1970), *Pérola na Coroa / Perla w koronie* (1971) e *As Contas do Rosário / Paciorki jednego różanca* (1980) formam uma trilogia sobre os três levantes armados dos polacos da Alta Silésia, concebidos como dramas familiares.

Munk faleceu num acidente de viação com apenas 40 anos. Esteve envolvido na Revolta de Varsóvia contra a ocupação nazi, em 1944, e realizou *O Homem nos Carris / Czlowiek na torze* (1957), *Eroica* (1958) e *Má Sorte / Zezowate szczescie* (1960), peças destacadas da Escola Polaca. Deixou uma obra inacabada e muito estimada, *A Passageira / Pasazerka* (1963), que foi finalizada por Witold Lesiewicz e Andrzej Brzozowski e posteriormente distribuída. Este relato da reunião entre uma guarda alemã e uma prisioneira polaca do campo de concentração e extermínio de Auschwitz, alguns anos depois da guerra, adota um estilo direto conjugado com uma organização narrativa assente no ponto de vista da ex-oficial nazi. Ganhou o prémio FIPRESCI no Festival de Cannes de 1964.

Rózewicz é lembrado principalmente por *Westerplatte* (1967), galardoado com um Prémio de Prata no 5.º Festival Internacional de Cinema de Moscovo. *Westerplatte* é uma península na Baía de Danzigue. O filme aborda um evento chave na história moderna da Polónia, facto que explica, em grande medida, a sua popularidade: a primeira batalha da Segunda Guerra Mundial, resultante da invasão nazi da Polónia, em 1939. Embora o exército nazi e a polícia da Cidade Livre de Danzigue tenham vencido o confronto militar, este episódio tornou-se um símbolo da resistência polaca.

Na mesma Escola, destacaram-se dois realizadores da geração seguinte que evitaram o realismo modesto e construíram um olhar sobre a juventude com dramas tecnicamente extravagantes: Jerzy Skolimowski e Roman Polanski.

Skolimowski escreveu o guião de *A Faca na Água / Nóz w wodzie* (1962), a primeira longa-metragem de Polanski e estava mais próximo da inspiração da Nova Vaga Francesa. Em *Marcas de Identificação: Nenhuma / Rysopis* (1965), sobre um jovem convocado para o serviço militar que visita velhos amigos para se despedir, o cineasta preferiu um tom improvisado e casual próximo das primeiras obras de François Truffaut e Jean-Luc Godard. No entanto, distancia-se também dessas referências, empregando complexos movimentos de câmara e composições visuais com traços abstratos e enigmáticos — como os espantosos reflexos na mesa de um café. Tal como outros colegas, Skolimowski dirigiu filmes fora da Polónia que

foram reconhecidos pela crítica e premiados em festivais internacionais. O seu *A Partida / Le départ* (1967), com Jean-Pierre Léaud, ator emblemático da Nova Vaga Francesa, foi galardoado com o Urso de Ouro no Festival de Berlim.

Polanski tornou-se o mais conhecido dos dois nas décadas subsequentes. Depois de um conjunto de curtas-metragens, entre as quais a deliciosamente surrealista *Dois Homens e Um Armário / Dwaj ludzie z szafa* (1958), e de *A Faca na Água / Nóż w wodzie* (1962), o precursor dos seus estudos sobre a crueldade e violência humanas, iniciou uma aproximação a Hollywood via Reino Unido. Tinha rodado *Repulsa / Repulsion* (1965), em Inglaterra, primeiro tomo da chamada *trilogia do apartamento*, fechada com *A Semente do Diabo / Rosemary's Baby* (1968) e *O Inquilino / Le locataire* (1976). Em 1977, Polanski foi preso, acusado de drogar e violar uma menina de 13 anos. Declarou-se culpado da ofensa de sexo com uma menor, mas fugiu para Paris antes de ouvir a sentença de prisão. Tem trabalhado na Europa desde essa altura, em muitos casos com atores e atrizes estado-unidenses.

O cinema polaco continuou a dar cartas, apoiando-se nas raízes que a Escola tinha lançado. A obra de cineastas como Krzysztof Kieslowski demonstra uma sólida formação, que aguçou o seu sentido crítico e a sua capacidade criativa, mas também as dificuldades que enfrentaram. Kieslowski, muito influenciado pelo seu professor e mentor em Lodz, Kazimierz Karabasz, começou por documentar o quotidiano dos soldados e trabalhadores. Um dos seus documentários mais controversos foi *Trabalhadores 1971 — Nada Sobre Nós Sem Nós / Robotnicy 1971 — Nic o nas bez nas*, 1971), codirigido por Tomasz Zygadlo, sobre uma greve em Szczecin. Acabou por ser exibido na televisão nacional numa versão censurada. O realizador dedicou-se, mais tarde, à ficção, com filmes como *Camera Buff* (1979), vencedor dos prémios máximos nos Festivais de Cinema Polaco e de Moscovo. *Decálogo / Dekalog* (1989), composto em episódios para televisão, confirmou o seu gosto pelo conto moral de tons indecifráveis centrado nos dilemas humanos colocados pela vida social. Dois destes episódios inspirados nos Dez Mandamentos foram distribuídos em versões mais longas nas salas de cinema: *Não Matarás / Krótki film o zabijaniu* (1988) e *Pequeno Filme sobre o Amor / Krótki film o milosci* (1988).

A Nova Vaga Checa

Entre os países socialistas, a Checoslováquia era um dos que oferecia condições mais favoráveis para um cinema novo. Entre 1962 e 1968, tinham sido implementadas reformas económicas, sindicais, políticas, cívicas, ideológicas e culturais. O cinema foi um dos sectores que mais mudou. A chamada Nova Vaga Checa eclodiu em 1963, ano de *O Ás de Espadas / Cerný Petr* (1964) de Miloš Forman, e o seu intenso vigor criativo manteve-se sobretudo nos quatro anos seguintes, alimentado por realizadores formados na escola de cinema e televisão FAMU (*Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění v Praze*). Esta instituição foi fundada em 1947, no ano anterior à declaração da República Socialista. Foi nela que Forman, Jan Němec, entre outros, viram os filmes do Neorealismo Italiano, da Nova Vaga Francesa e da Escola Polaca.

Forman tornar-se-ia conhecido pelos filmes multipremiados que fez nos EUA, como *Voando Sobre Um Ninho de Cucos / One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975) e *Amadeus* (1984). Antes desse período, ele foi uma das figuras de proa do novo cinema checo. A sua segunda longa-metragem, *Os Amores de Uma Loira / Lásky jedné plavovlásky* (1965), foi uma das obras emblemáticas deste movimento: uma comédia irónica e penetrante sobre uma operária que se apaixona por um jovem músico de Praga, quando a sua banda visita a vila onde ela vive. O elenco maioritariamente não-profissional, a abertura ao inesperado e espontâneo e o estilo dinâmico e imediato foram claramente influenciados pelos filmes italianos e franceses que o cineasta tinha visto. Ainda mais marcante foi o filme seguinte, *O Baile dos Bombeiros / Hoří, má panenko* (1967), em que uma festa de despedida a um chefe de bombeiros se torna uma celebração caótica, rematada com o cenário a arder. A sátira de *Os Amores de Uma Loira* era levada mais longe como comédia de costumes e esta crítica social mordaz permaneceu uma constante em todas as fases da sua obra. Muitos dos filmes da Nova Vaga Checa seguiram um realismo imaginativo e satírico patente nas obras fundamentais de Věra Chytilová, Pavel Juráček e Jirí Menzel. Chytilová foi responsável pelo arrojado e poético *Jovens e Atrevidas / Sedmikrásky* (1966), em que os devaneios antissociais de duas

raparigas refletem os dilemas da juventude checa. A subversão ditou que o filme fosse inicialmente banido, mas estreou poucos meses depois. Juráček deixou *Caso para um Carrasco Novato / Případ pro zacinajícího kata* (1970) como o seu último filme, retrato surrealista sobre um mundo em ruínas vagamente baseado em *As Viagens de Gulliver* de Jonathan Swift. Menzel ficou mais conhecido pela sua longa-metragem de estreia, *Comboios Rigosamente Vigiados / Ostre sledované vlaky* (1966), drama sobre o difícil amadurecimento de um jovem ferroviário, que venceu o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro.

Diamantes da Noite / Démanty noci (1964) tem um lugar de destaque na filmografia de Němec. Tratou-se de uma aposta formal complexa, influenciada pelas narrativas intrincadas de Alain Resnais às voltas com o tempo e a memória. Dois rapazes judeus escapam do comboio que os levava para um campo de concentração. Este incidente podia ser o mote para um drama de guerra na veia do realismo socialista, mas nesta obra dá origem a um exercício modernista. A fisicalidade da situação das duas personagens é expressa através da câmara ao ombro, da fotografia em alto contraste e da intensidade sonora da respiração e dos passos. Fragmentos de lembranças fantasiosas interrompem esta ação e ganham centralidade. Němec dirigiu mais tarde um filme controverso, *Um Relatório Sobre a Festa e os Convidados / O slavnosti a hostech* (1966). Um grupo de amigos é convidado para um banquete por um sádico. O anfitrião e os seus cúmplices dedicam-se a um jogo desumano com os convidados, que têm de aceitar as regras sem as questionar. O filme foi fortemente criticado, quer pela participação de artistas e intelectuais críticos do sistema vigente na Checoslováquia, como Josef Škvorecký, quer pela aparência, não intencional segundo o realizador, entre o banqueteador e V.I. Lenine. Němec saiu do país depois da intervenção militar soviética, em 1968, que pôs fim à Primavera de Praga.

No campo da animação, o trabalho visionário, efusivamente experimental, de Jan Švankmajer merece realce. Treinado na arte da marioneta, compôs um universo surrealista único com laivos de humor negro, cujo esboço aparece logo em alguns dos seus filmes iniciais como *Um Jogo de Pedras / Hra s kameny* (1965) ou *Et Cetera* (1967). Na década de 1980,

Švankmajer aperfeiçoou a técnica da animação *stop motion* e apurou a caracterização de cada objeto com uma textura detalhada e um apelo quase tátil, reminescente do imaginário do pintor Giuseppe Arcimboldo. *Dimensões do Diálogo / Možnosti dialogu* (1982) medita, fotograma a fotograma, sobre os problemas da comunicação e dos conflitos que eles geram, utilizando objetos do dia-a-dia. Em *Alice / Něco z Alenky* (1988), o seu primeiro filme longo, fez uma adaptação sombria e livre de um clássico da literatura infantil, *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas* de Lewis Carroll, com a qual venceu o Festival de Cinema de Animação de Annecy em 1989.

A Escola de Budapeste

O cinema húngaro tinha uma história marcada pelas sucessivas mudanças políticas. A restauração da monarquia, em 1920, e o autoritarismo que se seguiu, em conluio com a ascensão do nazi-fascismo na Alemanha, ditou que talentos cinematográficos como Michael Curtiz e Alexander Korda abandonassem o país. A seguir à Segunda Grande Guerra, a primeira fase da produção cinematográfica na República Popular foi fortemente centralizada depois da nacionalização da indústria. No rescaldo da revolta de 1956, que degenerou num conflito interno e originou uma intervenção militar soviética, a Hungria implementou um sistema de produção controlado pela indústria que, de forma independente, aprovava e desenvolvia projetos de acordo com o orçamento disponível. Os dois grandes estúdios de cinema localizados em Budapeste, um dedicado ao cinema de ficção, outro ao cinema documental, foram divididos em quatro. Em 1961, nasceu o Estúdio Béla Balázs, em homenagem ao grande crítico de cinema húngaro, anteriormente um cineclubista. Foi neste estúdio, sem controlo governamental, que István Szabó e outros cineastas começaram a carreira e, na década de 1970, floresceu a Escola de Budapeste, ligada à escola de arte dramática e cinematográfica SZFF (*Színház — és Filmművészeti Főiskola*). Este ímpeto experimental e documental resultou em obras com grande projeção no exterior que exploravam uma visão alegórica da história.

Em *Idade das Ilusões / Álmodozások kora* (1965), Szabó abordava a transição da adolescência para a idade adulta, lembrando uma obra representativa da Nova Vaga Francesa realizada por Truffaut, *Os Quatrocentos Golpes / Les quatre cents coups* (1959), ainda que com um estilo assumidamente mais ousado.

Márta Mészáros e Károly Makk são dois outros nomes incontornáveis do cinema húngaro deste período. Mészáros distinguiu-se, não apenas por ter sido a primeira mulher a dirigir uma longa-metragem com *A Rapariga / Eltavozott nap* (1968), mas acima de tudo pelo uso de imagens documentais na construção ficcional. Filha de um conhecido escultor modernista, ela tinha começado por se dedicar ao documentário em formato curto. Makk, por sua vez, foi o autor de *Amor / Szerelem* (1971), sobre a repressão política na Budapeste dos anos 1950 e as mentiras que a cobriam. Ele demorou vários anos até conseguir realizar este filme mostrado e aclamado no Festival de Cannes. A sua obra continuou a fazer uma representação incisiva do período estalinista na Hungria.

De entre os cineastas desta altura, Miklós Jancsó foi aquele cuja obra deixou mais marcas no cinema húngaro que se seguiu. Encontramos muitas características do seu estilo nos filmes de Béla Tarr: planos muito longos, elaborada fotografia a preto e branco, coreografia complexa de movimentos de câmara, cenários rurais, ritmo pausado, recusa da psicologização das personagens. *Os Oprimidos / Szegénylegények* (1966) segue um grupo de revolucionários húngaros, após o colapso da revolta de 1848, pela independência do Império Austríaco. Optando por dramas de época, Jancsó distanciou o espectador das personagens, recusando o uso de dispositivos subjetivos. A câmara torna-se essencialmente uma *testemunha*. O realizador usa longos planos-sequência, apresentando as oscilações nas relações de poder entre pessoas, em sucessivos momentos, utilizando uma câmara móvel que mostra cada evento de forma fluida e tensa. *Vermelhos e Brancos / Csillagosok, katonák* (1967) retrata como a Guerra Civil Russa se espalhou na Hungria. A sequência que mostra um grupo de jovens a fugir dos soldados czaristas (brancos) no rio é exemplar. Um deles passa a cabine de um hospital, à frente da qual se esconde entre os feridos e mortos que estão no chão. Depois, uma enfermeira sai da cabine e descobre,

com as suas colegas, os outros fugitivos junto ao rio, que são imediatamente mortos pelos soldados brancos. A enfermeira-chefe decide ajudar o soldado revolucionário (vermelho) e dá ordens às enfermeiras para recolherem os cadáveres do rio. Elas acedem. O plano dura quase quatro minutos e meio e vai mudando de escala, do plano geral ao médio, incluindo panorâmicas, *travellings* e *zooms*. Não se trata de uma demonstração de virtuosismo. Esta espantosa sequência gera efeitos, contínuos, insistentes, de inquietação, ao mesmo tempo que une diversos gestos humanos num único movimento. Os seus filmes das décadas de 1970 e 1980 tornaram-se mais simbólicos e opacos, aperfeiçoando as suas técnicas de eleição e continuando o seu interesse pelas temáticas em torno do abuso de poder. *Estação dos Monstros / Szörnyek évadja* (1987), que obteve uma Menção Honrosa do Júri no Festival de Veneza, é demonstrativo dessa fase: uma alegoria sobre a sociedade húngara a partir do suicídio de um professor e da nota que deixou a um amigo.

A Vaga Negra Jugoslava

Tal como Cuba depois da revolução de 1953–59, a Jugoslávia tentou edificar um sistema socialista independente da URSS. Em vez da centralização estatal, promoveu a autogestão nos locais de trabalho e um mercado regulado, com aspectos contraditórios que geraram desigualdades nas empresas e dificuldades nas relações comerciais com outros países. Durante a década de 1960, os conselhos de trabalhadores conquistaram mais poder na indústria cinematográfica jugoslava, beneficiando os artistas e os técnicos que trabalhavam nesta área e permitindo-lhes maior controlo sobre a criação. Uma lei de 1962 tinha dado mais autonomia às regiões do país no domínio do cinema e facilitado a fundação de novas produtoras-cooperativas. Estas condições propiciaram o aparecimento do *novi film*, uma tendência, mais do que um movimento, que pretendeu libertar o cinema das teias da burocracia, buscando formas cinematográficas inovadoras, em nome de um socialismo humanista.

Aleksandar Petrović foi um dos realizadores fulcrais do *novi film* e da mais radical Vaga Negra Jugoslava. Advogava um cinema pessoal

e sombrio, imerso na subjetividade de indivíduos que procuravam um lugar no tecido social, repleto de analogias que davam espaço aos pensamentos e sentimentos do espectador. *Até Encontrei Ciganos Felizes / Skupljaci perja* (1967) foi o filme mais celebrado de Petrović, centrado na vida do povo cigano numa aldeia no norte da região de Vojvodina. Recebeu o Grande Prémio Especial do Júri e o Prémio FIPRESCI no Festival de Cannes.

Dušan Makavejev foi o outro nome notável associado ao cinema da Vaga Negra, mas com um carácter extravagante. Antigo estudante de psicologia, Makavejev foi um dos fundadores do Cineclube de Belgrado, estrutura na qual começou a fazer curtas-metragens na década de 1950. Estreou-se no formato longo com *Um Homem Não é um Pássaro / Covek nije tica* (1965), narrativa de um amor entre um engenheiro e uma cabeleireira à qual a extravagante criatividade e complexidade formal empresta um tom de absurdo. Os elogios dos críticos de cinema avolumaram-se e continuaram com o seguinte *A Tragédia de Uma Telefonista / Ljubavni slucaj ili tragedija sluzbenice P.T.T.* (1967). *Inocência Desprotegida / Nevinost bez zastite* (1968) confirmou a sua originalidade: o cineasta pegou num filme inacabado sobre Aleksic Dragoljub, um acrobata profissional que participou no primeiro filme sonoro servo-croata, e deu-lhe o mesmo título da obra original, manipulando excertos do material filmado e adicionando entrevistas com Dragoljub e colaboradores seus, intertítulos, atualidades e um irónico acompanhamento musical. A tonalidade dos excertos foi alterada, recorrendo aos véus coloridos da tintagem e à pintura manual, e o gesto de colagem articulava uma visão cáustica sobre o mundo do espetáculo, sem deixar de celebrar a candura do filme de 1941 que lhe serve de base. Esta e outras obras criavam o tipo de *metáforas abertas* que Petrović esperava ver no ecrã. Mas o estilo singular de Makavejev fez algo distinto: transformou o cinema naquilo que o próprio chamou «circo político», um modo provocante de reavivar a *montagem de atrações* de Sergei Eisenstein, promovendo a colisão entre ideias e materiais. O realizador conduziu ao delírio máximo os seus vetores estéticos e políticos em *W.R. — Os Mistérios do Organismo / W.R. — Misterije organizma* (1971), inspirado nos escritos de Wilhelm Reich sobre psicanálise e emancipação sexual. Depois de ser exibido

dentro e fora da Jugoslávia, o filme foi proibido no país, para surpresa de Makavejev, que escolheu o exílio depois de ter sido acusado de «escárnio» contra o Estado, as suas agências e os seus representantes. Seja como for, a excentricidade do seu cinema dá-nos a medida da extravagância da própria Jugoslávia como projeto plurinacional socialista, antes de ser abalado por uma crise económica profunda e campanhas nacionalistas dilacerantes.

A ausência de Petrović e Makavejev permitiu a emergência da geração seguinte de cineastas, onde sobressaíram Lordan Zafranović e Srdjan Karanović. Zafranović realizou *Ocupação em 26 Imagens / Okupacija u 26 slika* (1978) e *Sinos Nocturnos / Vecernja zvona* (1986), inserindo-se na Vaga Negra com uma revisão crítica sobre a história política do país. Na obra de Karanović, autor de *Fragrância de Flores Silvestres / Miris poljskog cveca* (1977) e *A Grinalda de Petria / Petrijin venac* (1980), não encontramos o mesmo negrume dos filmes dos seus colegas, mas uma tristeza com um desenlace reconfortante. Tal como Zafranović, Karanović estudou cinema fora da Jugoslávia, na FAMU em Praga.

Bibliografia

- COATES, Paul, *The Red and The White: The Cinema of People's Poland*, Londres: Wallflower Press, 2005.
- CUNNINGHAM, John, *Hungarian Cinema: From Coffee House to Multiplex*, Londres: Wallflower Press, 2004.
- GOULDING, Daniel J., *Liberated Cinema: The Yugoslav Experience, 1945–2001*, Bloomington: Indiana University Press, 2002.
- HAMES, Peter, *The Czechoslovak New Wave*, Londres: Wallflower Press, 2005.
- IORDANOVA, Dina, *Cinema of the Other Europe: The Industry and Artistry of East Central European Film*, Londres: Wallflower Press, 2003.
- LEVI, Pavle, *Disintegration in Frames: Aesthetics and Ideology in the Yugoslav and Post-Yugoslav Cinema*, Stanford, CA: Stanford University Press, 2007.
- MICHAŁEK, Bolesław e TURAJ, Frank, *Modern Cinema of Poland*, Bloomington: Indiana University Press, 1988.

OWEN, Jonathan L., *Avant-garde to New Wave: Czechoslovak Cinema, Surrealism and the Sixties*, Oxford: Bergahn Books, 2011.

TAYLOR, Richard, WOOD, Nancy, GRAFFY, Julian Graffy e IORDANOVA, Dina, *The BFI Companion to Eastern European and Russian Cinema*, Londres: BFI, 2000.