

## A renovação política e estética do cinema europeu — suas identidades nacionais e culturais numa era de crescente globalização

**Jorge Jácome**

A IDEIA que temos de “cinema europeu” parece estar cada vez mais a mudar, principalmente devido ao declínio da relevância das cinematografias nacionais e ao crescendo de importância do emergente *World Cinema*. Até há décadas atrás, o cinema na Europa era conhecido principalmente pela sua conotação com filmes feitos na Europa Ocidental e fortemente influenciados pelas tradições artísticas do pós-segunda guerra mundial e da era moderna. Era classificado como “cinema de autor” aquele que incorporava as referências nacionais da literatura e do teatro, e cujo estilo remetia para um “cinema artístico”, habitado por protagonistas com psicologias complexas, muitas vezes influenciadas pelos alter-ego dos realizadores.

O cinema europeu é também visto como um cinema que é feito fora dos benefícios comerciais e das restrições da “box office”. Em vez disso, os filmes são financiados através de regimes de financiamento nacional ou de subsídios do governo. Para alguns, as medidas de apoio às cinematografias nacionais são cruciais como iniciativas de protecção e salvaguarda da criatividade do país. Na década de 70 do séc. XX, o cinema europeu era referido como um cinema político ou de “avant-garde”, com uma atracção por minorias: os filmes que estavam dispostos a assumir riscos formais ou a praticar uma política de intervenção na sociedade.

Por estas razões, as cinematografias nacionais funcionavam como marcas identitárias ou como um dos indicadores descritivos dos países, como o Produto Nacional Bruto, o serviço nacional de comboios ou o sistema dos monumentos patrimoniais. Em termos artísticos, podíamos compará-los às companhias nacionais de bailado ou de ópera. Normalmente isto significa que o cinema nacional é, ou quer ser, uma instituição (oficialmente ou pelo menos de modo semi-oficial) desfrutando, quando definido como cultura, de subsídios estatais. Isto implica uma relação económica com o próprio país e com o Estado.

Historicamente, o cinema na Europa tem vivido dessa relação económica com o Estado desde a segunda metade da Primeira Guerra Mundial, quando era usado como propaganda. Desde aí, as medidas governamentais, abrangendo tarifas e taxas, têm legalizado e legitimado os cinemas nacionais de forma a possibilitar a oscilação entre uma sua definição como indústria e como cultura. A questão das privatizações e da transformação dos media e dos meios de comunicação, sob princípios comerciais e de mercado, têm sido os principais factores a pôr em causa a ideia de cinema nacional.

Detendo a posição hegemónica nos meios de produção, de distribuição, de circulação e de exibição comercial em grande parte do mundo, as corporações cinematográficas norte-americanas exercem há décadas uma intensa pressão sobre os realizadores de outros países, como forma de impedir o crescimento dos seus públicos e, conseqüentemente, o lucro e o progresso dos cinemas nacionais.

No entanto, a rápida expansão cultural que o cinema provoca e a constante troca de capitais nas produções contemporâneas tornaram o cinema numa arte cada vez mais internacionalizada e

global. Os sectores independentes conseguem cada vez mais expandir-se além fronteiras, muito devido ao circuito dos festivais de cinema. Hal Hartley, Paul Thomas Anderson, Alejandro Amenábar, Tom Tykwer, Fatih Akin, Wong Kar-Wai, Tsai Ming-Liang, Abbas Kiarostami e Lars Von Trier têm mais em comum entre si do que propriamente com os realizadores dos respectivos “cinemas nacionais”, mas, paradoxalmente, proporcionam um novo significado regional ou atributos locais ao seu país.

Há uma arte cinematográfica internacional que comunica conceitos partilhados e similares através de um vasto espectro de configurações, mas com um repertório estilístico facilmente identificável. Em parte determinado pelas novas tecnologias fílmicas, este repertório estilístico ajusta-se ao facto dos realizadores de cinema partilharem, com a sua audiência, um universo cinéfilo cheio de referências cinematográficas históricas, que resultam da evolução de uma norma ou de um padrão que poderá vir do “circuito internacional de festivais de cinema”.

Por outro lado, a descida acentuada dos custos do digital face à película possibilitou que os filmes – tanto na ficção como no documentário – quebrassem as barreiras entre a arte e o comércio, com que tradicionalmente o conflito Europa-Hollywood costuma estar conotado.

Os filmes são frágeis, precípeis e com uma fisicalidade impermanente. Precisam de financiamento e de apoio estatal, não só para a sua produção, mas também para preservar a sua existência futura. Até há poucas décadas atrás, antes da invenção das cassetes de vídeo e do DVD, a presença e existência de um filme dependia exclusivamente da sua exibição nas salas de cinemas, e, para muitos, esse facto era parte da essência do cinema. Com a passagem do tempo, os filmes tornaram-se em objectos culturais que circulam no dia-a-dia, nas existências quotidianas, e no entanto, pode sentir-se neles toda a implicação estética da arte do momento. O cinema não deixa de ser a memória cultural mais preciosa do século XX, suscitando, não só uma nostalgia, mas também um impulso ético para tentar preservar os seus conteúdos para a posteridade.

Estamos, neste preciso momento, num período de mudança da significação e dos signos cinematográficos. O estado do mundo reflecte-se, inevitavelmente, no cinema contemporâneo. A necessidade de falar da globalização dos povos, das línguas e das culturas parece ser crucial para grande parte dos realizadores. Um filme, actualmente, é mais influenciado pelo estado do mundo do que nunca antes fora. As últimas duas décadas têm sido marcadas por uma revolução tecnológica – telemóveis, e-mail, videogames, Youtube, blogs, internet e WiFi mudaram radicalmente hábitos e comportamentos, transformaram a noção de comunidade e de comunicação. Estas novas tecnologias afectaram também o mundo do cinema de diversos modos: influenciaram profundamente a gestão da produção, surgiram a animação 2D e 3D, os efeitos especiais, os *décors* e a montagem virtuais, fazendo-nos caminhar cada vez mais para um suporte que deixa de ser físico (a película) e passa a ser numérico (digital).

Um filme dum país do qual se desconhecía a cinematografia exhibe-se num festival europeu, produz o seu choque e no mesmo instante, com alguma surpresa, descobre-se que o referido país fazia tranquilamente cinema há um tempo considerável. Mas também é evidente que muitas das indústrias locais são completamente novas, e presentemente não restam muitos sítios no mundo onde não funcione uma cinematografia de qualquer tipo.

Não é fácil definir o termo *World Cinema* enquanto género cinematográfico ou como conjunto de cinematografias provenientes de vários cinemas nacionais, mas ele pode ser visto como um cinema visto pelos olhos do Ocidente. Muito semelhante ao termo *World Music* ou *World Literature*, o termo foi criado para categorizar a música e a literatura proveniente das culturas “não ocidentais” ou com influências desses países, ocupando secções diferentes dos filmes e da música *mainstream*. Comparando o *World Cinema* à *World Literature*, escreveu David Damrosch em “*What is World Literature?*”:

“World literature is... always as much about the host culture's values and needs as it is about a work's source culture hence it is a double refraction, one that can be described through the figure of the ellipse... A work changes in nature when it moves from a national sphere to a new worldly context; works become world literature by being received into the space of a foreign culture, a space defined in many ways by the host culture's national tradition and the present needs of its own writers. Even a single work of world literature is the locus of a negotiation between two different cultures.”

É certo que estes termos são demasiado abrangentes (em Portugal, na categoria de *World Music* podem estar o músico Bonga e a cantora Mariza). Esta categoria ajuda a definir um grupo de cinematografias que é pensado de uma forma mundial. O termo pode estar ligado a aspectos comerciais, servindo como chancela para vender melhor os filmes identificados como “diferentes” e “exóticos”, mas é também uma ajuda para levar filmes de difícil acesso a um público que aprecia um tipo de cinema, de música ou de literatura com outras influências ou origens.

O grande impulsionador da internacionalização dos filmes e a forma de acesso mais rápida às cinematografias de todo o mundo continua a ser o sistema dos festivais de cinema. O número de festivais cresce a uma enorme velocidade em relação ao número de filmes. Por um lado, os festivais diminuem a possibilidade de qualquer obra de verdadeira qualidade ficar esquecida; por outro, o aumento do número de festivais torna os filmes galardoados cada vez mais insignificantes, perante um panorama de filmes com vários prémios, mas sem grande prestígio.

No panorama internacional dos festivais, um filme europeu compete ao mesmo nível com qualquer outro de qualquer outra parte do mundo. Vivemos um cinema que tem as mesmas qualidades técnicas, a mesma informação disponível, os mesmos acessos, a mesma forma de pensar as imagens. A premissa dramática de um filme europeu já não é diferente da de um filipino; aliás, o próprio lado artístico e *avant-garde* que a Europa possuía, existe agora (se não mais) num filme iraniano ou da América Latina.

Em 1951, *Rashomon*, de Akira Kurosawa foi a sensação de Veneza, ganhando o grande prémio do festival. Era a primeira vez que um filme não ocidental ganhava um festival de cinema europeu tão importante como Veneza ou Cannes. A história de como *Rashomon* chegou a Veneza é contada de duas maneiras diferentes: de acordo com a primeira, os japoneses, ansiosos por concorrer com um filme, mas que não tinham a certeza sobre se teriam hipóteses desse filme ser exportado, consultaram uma companhia cinematográfica italiana para os ajudar, que por sua vez representava firmas em Tóquio. De acordo com a outra, os produtores japoneses, ansiosos por ver a sua indústria adquirir cotação internacional, resolveram fazer um filme com a finalidade expressa de cativar o Ocidente – exótico mas não chocante, um pouco misterioso, feito propositadamente para ser o filme-sensação de um festival.

Fosse por acaso ou intencionalmente, conseguiram-no: *Rashomon* foi visto com outros olhos em Veneza nesse ano, e em 1954, em Cannes, *Jigokumon* de Teinosuke Kinugada ganhou a Palma de Ouro, em grande parte devido à sua fascinante utilização da cor. O valor dos festivais cinematográficos reside precisamente neste súbito convergir de atenções. Numa edição anual de um festival, mostra-se o que de melhor é feito por cada cultura cinematográfica. E os cinemas nacionais ainda lutam por levar para casa o grande prémio, como acontece nas grandes competições desportivas (Jogos Olímpicos, campeonatos de Futebol etc...).

Numa época de globalização e de aumento das migrações, os espaços geográficos (tais como as fronteiras nacionais) e os locais de exibição cinematográfica (como os festivais internacionais de cinema), são invariavelmente mais híbridos e mais gerais, e as distinções entre as dicotomias Ocidente-Oriente, o eu e o outro, embora enraizadas no imaginário e na “cultura” popular, começam cada vez mais a dissolver-se. Num capítulo intitulado “Issues in World Cinema”, Wimal Dissanayake sugere que devemos ver filmes não-ocidentais, não como expressões de

essências imutáveis, mas sim como lugares de contestações discursivas ou como espaços de representação em que se mudam os significados sociais e culturais.

A Europa desempenhou um papel muito forte na diversificação dos cinemas de autor nacionais do mundo, que proporcionaram a nova categoria do *World Cinema*. Como escreveu Jean Claude Batz, em *L'audiovisuel européen, un enjeu de civilisation*:

“The questions are always the same. Defending European cinema does not only mean defending Europe. It is also defending cultural diversity, which can and should exist everywhere. And here precisely, the cultural diversity should be present through artistic diversity. There is more and more exchange for co-productions in Europe, but there is very little cultural exchanges. Today, the issues at the political level in Europe also apply to cinema and vice versa. What do we want? A Europe that is a market or a Europe of cultures? We should realize that it is vital for us to have access to a variety of films.”

Da mesma maneira que os espectadores do novo *World Cinema* procuram novas formas de ver cinema através do passado e da tradição das culturas, os próprios realizadores procuram o mesmo. Cada vez menos sabemos de onde vem a noção de criação ou de identidade. O cinema, e toda a arte em geral, já convivem acentuadamente com as ideias de multiculturalidade, multiculturalismo e inter-culturalidade. Exemplo disso é o filme *Blindness*, ou *Ensaio sobre a cegueira*, que estreou em Cannes realizado por um brasileiro (Fernando Meirelles), baseado num livro de um autor português (José Saramago), adaptado por um escritor canadiano (Don McKellar), produzido com dinheiro canadiano, brasileiro e japonês (Rhombus Media, 02 Filmes, Bee Vine Pictures, outros) e falado em inglês e japonês.

Num mundo cada vez mais competitivo, a Europa, para concorrer, quer com o mercado Norte-Americano, quer com os outros cinemas do mundo, criou o programa MEDIA, para preservar a diversidade cultural e linguística europeia e o património cinematográfico e audiovisual europeu, garantindo a circulação e o visionamento de obras audiovisuais europeias dentro e fora da União Europeia. O programa permite apoiar projectos que visem desenvolver as competências criativas e de gestão dos profissionais do sector audiovisual europeu e adaptar as suas qualificações técnicas às tecnologias digitais. O objectivo é reforçar a dimensão europeia das acções de formação audiovisual, apoiando a colocação em rede e a mobilidade dos agentes envolvidos (escolas de cinema europeias, institutos de formação, parceiros do sector profissional, etc...).

Hoje, vivemos o mundo de muitos modos, com diversificadas cores, em espaços e tempos plurais, com densidades que nos tocam mais ou menos profundamente e a partir de fragmentadas memórias. Mas hoje, mais do que nunca, fazemo-lo a uma escala e a uma velocidade descontrolada. Porque a escala é uma escala global, em que as fronteiras se diluem e as referências identitárias se perdem ou se multiplicam ao infinito. Isto determina uma mudança fundamental na experiência de vermos o mundo.

O papel da Europa parece ser, hoje, o de acompanhar o que de melhor é feito no resto do mundo, em vez de dominar o mercado mundial. O cinema é hoje uma arte que procura constantemente influências para inovar. Se em vez de competir com o *World Cinema* se juntar a ele, o cinema europeu ganhará maturidade cultural, como tem vindo a acontecer. O mundo é agora uma experiência sem retorno. ■

## **Bibliografia**

- BATZ, Jean-Claude, *L'audiovisuel européen, un enjeu de civilisation*, 2005.
- DAMROSCH, David, *What is World Literature?* Princeton University Press, 2003.
- DENISON, Stephanie, HWEE LIM, Song, *Remapping World Cinema: identity, culture and politics in film*, Wallflower Press, 2006.
- DISSANAYAKE, Wimal, GUNERATNE, Anthony; *Rethinking Third Cinema*, Routledge, 2004.
- EVERETT, Wendy, *European Identity in Cinema*, Intellect Books, 2005.

SIMPSON, Philip, UTTERSON, Andrew, SHEPHERDSON, K. J., *Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, Routledge, 2004.  
VITALI, Valentina, WILLEMEN, Paul, *Theorising National Cinema*, BFI Publishing, 2006.