



Texto licenciado sob a forma de uma licença *Creative Commons* Atribuição 4.0 Internacional



ID 919

Divisões e confrontos do campo cinematográfico brasileiro em tempos de Ancine (2006-2017)

Divisiones y enfrentamientos del campo cinematográfico brasileño en tiempos de Ancine (2006-2017)

Divisions and confrontations of the Brazilian cinematographic field in times of Ancine (2006-2017)

Arthur Autran

Doutor pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Professor no Departamento de Artes e Comunicação da Universidade Federal de São Carlos (UFScar). Autor dos livros *Alex Viány: crítico e historiador*, *Imagens do negro na cultura brasileira* e *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. São Carlos (SP). Brasil.
E-mail: autran@ufscar.br
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4455-8105>

Resumo: O artigo propõe um mapeamento das divisões do meio cinematográfico brasileiro entre 2006 e 2017, a partir de pressupostos teóricos ligados ao pensamento de Pierre Bourdieu, com destaque para o conceito de campo. O período foi de intensa atuação da Agência Nacional de Cinema (Ancine) – cujo diretor-presidente era Manoel Rangel –, o que resultou em forte crescimento da produção de filmes no país, bem como na incorporação à atividade de grupos sociais antes pouco ou nada representados. Partindo de um recorte que privilegia diretores e diretoras de longa-metragem, busca-se compreender a lógica que regeu os conflitos do campo cinematográfico. A hipótese de trabalho proposta é que o campo se dividiu no período em quatro grupos: a) Cinema Comercial; b) Cinema de Autor; c) Cinema de Vanguarda; d) Cinema de Lutas Identitárias. Os conflitos entre os grupos têm por fim tanto objetivos simbólicos, ligados ao reconhecimento no interior do próprio campo e fora dele, como também objetivos políticos, ligados à manutenção ou à ampliação das condições de produção, em especial pela influência junto ao aparato estatal – dado que o cinema brasileiro, no seu conjunto, é extremamente dependente do Estado.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro; Diretores de Cinema; Estado; Pierre Bourdieu.

Resumen: El artículo propone un mapeo de las divisiones del medio cinematográfico brasileño entre 2006 a 2017, a partir de supuestos teóricos vinculados al pensamiento de Pierre Bourdieu, con énfasis en el concepto de campo. El período fue de intensa acción por parte de la Ancine (Agência Nacional de Cinema) – cuyo director general era Manoel Rangel –, lo que se tradujo en un fuerte crecimiento de la producción cinematográfica en el país, así como en la incorporación a la actividad de grupos sociales anteriormente poco o nada representados. Partiendo de una perspectiva que privilegia a los directores y



directoras de largometrajes, se pretende comprender la lógica que rige los conflictos en el campo cinematográfico. La hipótesis de trabajo propuesta es que el campo se dividió en cuatro grupos durante el período: a) Cine Comercial; b) Cine de Autor; c) Cine de Vanguardia; d) Cine de Luchas de Identidad. Los enfrentamientos entre los grupos apuntan tanto a objetivos simbólicos, vinculados al reconocimiento dentro y fuera del campo mismo, como a objetivos políticos vinculados al mantenimiento o expansión de las condiciones de producción, especialmente a través de la influencia con el aparato estatal - dado que el cine brasileño en su conjunto es extremadamente dependiente del Estado.

Palabras clave: Cine Brasileño; Directores de Cine; Estado; Pierre Bourdieu.

Abstract: The article proposes a mapping of the divisions of the Brazilian cinematographic milieu between 2006 and 2017, based on theoretical assumptions linked to the thought of Pierre Bourdieu, with emphasis on the concept of field. The period was one of intense action by Ancine (Agência Nacional de Cinema) – whose director-president was Manoel Rangel –, which resulted in a strong growth in film production in the country, as well as the incorporation into the activity of social groups, previously little or not at all represented. Starting from a perspective that favors feature film directors, the aim is to understand the logic that governed the conflicts in the cinematographic field. The proposed working hypothesis is that the field was divided into four groups during the period: a) Commercial Cinema; b) Author Cinema; c) Avant-garde Cinema; d) Identity Struggles Cinema. Conflicts between groups arise due to both symbolic objectives, linked to recognition within the field itself and outside it, as well as political objectives, linked to the maintenance or expansion of production conditions, especially through influence with the state apparatus – given that the Brazilian cinema as a whole is extremely dependent on the State.

Keywords: Brazilian Cinema; Film Directors; State; Pierre Bourdieu.

Introdução

O artigo visa propor uma hipótese interpretativa sobre as divisões e conflitos do meio cinematográfico brasileiro no período de 2006 a 2017, tendo por base pressupostos teóricos ligados ao pensamento de Pierre Bourdieu, em especial o conceito de campo.

O período acima foi marcado por forte crescimento da atividade audiovisual em função, sobretudo – mas não apenas –, do apoio de políticas públicas empreendidas pela Agência Nacional do Cinema (Ancine) ao longo da gestão de Manoel Rangel como seu diretor-presidente. Ademais, houve aumento na participação de setores sociais sub-representados entre o filão de realizadores, tais como as mulheres e os negros – muito embora os números estejam, até o presente momento, distantes de um quadro equitativo.

Partindo de um recorte que privilegia diretores e diretoras de longas-metragens, será efetuada a proposta de um delineamento dos grupos que constituem o meio cinematográfico e das suas lutas no interior do campo. Minha hipótese é que, no intervalo de tempo mencionado acima, o campo dividiu-se em quatro grupos: a) Cinema Comercial; b) Cinema de Autor; c) Cinema de Vanguarda; d) Cinema de Lutas Identitárias.

Com base em pressupostos ligados às reflexões empreendidas por Pierre

Bourdieu acerca dos campos de produção cultural, entendo que as lutas entre dominantes e dominados no interior destes campos têm por fim tanto objetivos simbólicos ligados ao reconhecimento no próprio campo e fora dele, como também objetivos políticos relacionados à manutenção ou à ampliação das condições de produção, em especial pela influência junto ao aparato estatal – dado que o cinema brasileiro, no seu conjunto, é extremamente dependente do Estado¹.

A incorporação da obra de Pierre Bourdieu pela área da Comunicação, no Brasil, tem sido problemática, conforme apontam Lago (2015) e Oliveira e Martins (2020), pois há certa superficialidade na forma como muitos trabalhos instrumentalizam as teorias de Bourdieu. Visando fazer com que a apropriação do pensamento desse autor, para o presente estudo, ganhe mais densidade, foi fundamental a leitura de Laurent Creton (1997), que analisou o campo cinematográfico francês, Sérgio Miceli (1979), no seu clássico estudo sobre as formas de reprodução das elites intelectuais no Brasil, e José Mário Ortiz Ramos (1983), cujo fundamental trabalho acerca dos enfrentamentos no campo cinematográfico brasileiro entre os anos de 1950 e 1970 me serve de inspiração.

O contexto da produção cinematográfica brasileira

Na primeira metade dos anos 1990, o cinema brasileiro enfrentou uma virtual paralisação devido ao desmonte catastrófico da área cultural empreendido pelo governo de Fernando Collor de Mello (1990-1992). A Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), que já apresentava muitos problemas nos seus últimos anos de funcionamento, foi simplesmente extinta por esse presidente em 1990, o que levou a produção a estagnar. A criação em 1991 da Lei Rouanet, que envolve incentivos fiscais à produção cultural, não foi suficiente para revigorar a atividade cinematográfica

A partir do governo Itamar Franco (1992-1994), algumas estruturas foram colocadas em funcionamento a fim de permitir que a produção saísse do estado de paralisia, com destaque para a instituição da Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual, no âmbito então do Ministério da Cultura, e a criação da Lei do Audiovisual – como ficou conhecida a Lei 8.685, uma legislação de incentivos fiscais voltada para o

¹ Note-se que as relações entre Estado e produção cinematográfica não são exclusivas do Brasil. Ao longo da história, os mais diferentes países adotaram políticas cinematográficas protecionistas de tipos variados, e, na atualidade, praticamente todos aqueles países que possuem produção relevante têm forte proteção com base em políticas públicas, como são os casos de França, Alemanha, Coréia do Sul e Argentina, entre outros.



apoio ao cinema (MARSON, 2009). Isso permitiu que, ao longo dos dois governos de Fernando Henrique Cardoso (1995-2002), a produção tivesse algum crescimento, processo que se notabilizou na imprensa e mesmo no meio acadêmico como a “retomada do cinema brasileiro”.

Entretanto, já em fins da década de 1990, ficou clara a fragilidade, para algo tão complexo como a atividade cinematográfica, de uma política baseada, sobretudo, em leis de incentivo fiscal voltadas exclusivamente à produção, levando os cineastas a se articularem no ano de 2000 no III Congresso Brasileiro de Cinema, ocorrido em Porto Alegre e presidido por Gustavo Dahl. A organização do meio cinematográfico e a pressão daí decorrente levaram à criação da Ancine em 2001, a qual teve como seu primeiro dirigente o próprio Gustavo Dahl. Esse cineasta exerceu papel fundamental na organização da agência no período em que estava à sua frente, até 2006.

O recorte desse artigo tem por marco temporal o intervalo de 2006 a 2017, entendido como de afirmação da Ancine por meio da gestão de Manoel Rangel, o segundo diretor-presidente da agência. O órgão foi a pedra angular na reconstrução da política audiovisual brasileira e no grande incremento que a atividade produtiva teve no período. Apenas a título de exemplo, observe-se que, em 2006, foram lançados comercialmente 72 filmes brasileiros de longa-metragem (ANCINE, 2015) enquanto, em 2017, o número chegou a 160 títulos (ANCINE, 2018). Para o crescimento da produção de longas-metragens, foi fundamental o impulso proporcionado pelo Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), criado pela Lei n. 11.437, de 2006. Segundo Marcelo Ikeda:

Trata-se de um novo mecanismo seletivo, em que, diferentemente do modelo de leis de incentivo, nos quais a participação do Estado é indireta, por meio de renúncia fiscal, desta vez o Estado assume o controle direto das políticas públicas, ao estabelecer linhas de ação e selecionar diretamente os projetos.

Porém, mais do que representar uma nova metodologia de seleção de projetos audiovisuais, em que o Estado recupera o seu poder de decisão – do qual simplesmente abdicou no modelo anterior -, com o FSA há a proposição de uma nova estrutura programática, que visa ao desenvolvimento articulado e integrado do cinema e do audiovisual brasileiro, estimulando toda a cadeia produtiva por meio dos diferentes segmentos do mercado (2015, p. 227).

Ou seja, o FSA permitiu que a política audiovisual não se restringisse à produção de cinema, articulando ainda a distribuição e a exibição, bem como fazendo investimentos em produtos destinados a outras janelas. Nesse sentido, foi fundamental



também a aprovação de uma legislação voltada para a TV por assinatura, a Lei 12.485², em vigor desde 2011, a qual prevê, entre outras coisas, formas de fomento à produção e cotas para a exibição de obras nacionais em um espaço antes dominado em grande medida pelo produto estrangeiro.

Entretanto, é de se observar que as políticas também apresentaram problemas. Um dos mais evidentes foi a baixa percentagem de participação do cinema brasileiro no seu próprio mercado. Em relação ao público pagante no mercado de salas de cinema entre 2006 e 2017, o ponto máximo do *market share* foi 19,01% em 2010 (ANCINE, 2017) e a média, ao longo da gestão Manoel Rangel, ficou por volta de 14,44%³.

Após a saída de Manoel Rangel, a Ancine atravessou forte instabilidade, seja pelas diversas alterações na sua direção nos últimos anos, seja pelas ameaças ao pleno funcionamento da agência pelo governo de Jair Bolsonaro. Trata-se, portanto, de uma nova etapa. Ela não será objeto do texto presente.

Seria de destacar que outros fatores foram importantes no crescimento anteriormente descrito, tais como políticas empreendidas por alguns estados da federação como Bahia, Minas Gerais, Pernambuco, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul e São Paulo, ou mesmo de prefeituras como as de Porto Alegre e do Rio de Janeiro.

Fora da ação do Estado, um agente essencial foi a Globo Filmes, braço das organizações Globo para o campo do cinema. Ela iniciou suas atividades em 1997 e, apesar da “cautela e por uma certa indecisão quanto a suas formas de atuação no mercado” (BUTCHER, 2006, p. 70), logo se tornaria um dos principais *players* do ambiente cinematográfico nacional, em especial para aquelas produções vocacionadas a disputar espaço no mercado ocupado pelo cinema hegemônico de origem estrangeira. Historicamente, por diversos motivos, cinema e televisão não construíram laços entre si no Brasil, ao contrário de diversos outros países. No entanto, o advento da Globo Filmes e, mais recentemente, da Record Filmes estimulou o estabelecimento de relações entre cinema e televisão aberta. Essas conexões aumentaram as possibilidades de produção, de público e de renda, mas também trazem maiores compromissos comerciais e de marketing.

² BRASIL. Lei nº 12.485, de 12 de setembro de 2011. Dispõe sobre a comunicação audiovisual de acesso condicionado. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, ano 148, n. 176, p. 2-7, 13 set. 2011. Disponível em: <https://legislacao.presidencia.gov.br/atos/?tipo=LEI&numero=12485&ano=2011&ato=b1a1TQU1UMVpW1558>. Acesso em: 01 jul. 2023.

³ Para chegar a este número compilei os dados dos seguintes documentos: ANCINE (2012) e ANCINE (2017).

As divisões do campo: uma hipótese de trabalho

Ao longo do período de 2006 a 2017, o meio cinematográfico ampliou-se. Segundo dados coligidos pela Ancine, em 2010, havia 8.438 pessoas envolvidas com a produção e pós-produção na atividade audiovisual, número que chegou a 11.688 em 2013 e caiu em 2017 para 10.589 indivíduos – esses dados não consideram os empregados na TV aberta (ANCINE, 2021).

Em relação, especificamente, à função de diretor de longa-metragem, houve maior abertura para a diversidade, no sentido de que, para além de homens brancos provenientes da classe média ou alta radicados no Rio de Janeiro ou em São Paulo – que antes praticamente monopolizavam a atividade –, em meados dos anos 2010, havia, em comparação ao passado, maior representatividade de gênero e raça, assim como em termos regionais. Embora, é de sublinhar, não houvesse nem de perto um equilíbrio. O que ocorreu ao longo do período, aparentemente, foi uma tendência na qual mulheres, negros, pessoas residentes fora do eixo Rio de Janeiro–São Paulo passaram a ter maior oportunidade de dirigir um longa-metragem.

Afigura-se significativo que, em 2016, foi promovido pela Secretaria do Audiovisual (SAv), órgão do Ministério da Cultura, um edital que contemplava as ações afirmativas para negros chamado “Edital Longa Afirmativo”, o qual teve vinte e oito inscritos e três projetos aprovados (RUFINO, 2018)⁴. Mais representativo ainda é o fato de *Café com canela* (2016), de Ary Rosa e Glenda Nicácio, longa-metragem codirigido por uma realizadora negra e produzido no interior da Bahia, tenha recebido diversos prêmios no 50º Festival de Brasília, em 2017, entre eles o de melhor filme, concedido pelo júri popular.

Esses avanços têm por trás de si todo um histórico de lutas sociais por equidade. A título de exemplo, é importante mencionar, em relação ao cinema, a atuação de diretores negros como Zózimo Bulbul, cuja militância desde os anos 1960 foi marcante, ou manifestos como o *Dogma Feijoada*, divulgado no ano de 2000, o qual congregou diversos cineastas afrodescendentes (CARVALHO, 2022). No plano macroinstitucional, foi fundamental a agenda adotada na gestão de Gilberto Gil à frente do Ministério da Cultura (2003-2008), que reconheceu na diversidade um valor central, atuando fortemente nesse sentido. Tal reconhecimento foi um legado que se estendeu até 2016 em relação às políticas da pasta. Ademais, as ações afirmativas adotadas por diversas universidades públicas no país, ampliando os estratos sociais e étnico-raciais

⁴ Os filmes resultantes do edital são: *Cabeça de negro* (Déo Cardoso, 2021), *Um dia com Jerusa* (Viviane Ferreira, 2021) e *Marte Um* (Gabriel Martins, 2022). Especialmente os dois últimos tiveram ótima repercussão junto à crítica e a película de Gabriel Martins inclusive em relação ao público.

do corpo discente, certamente também se rebatem na formação de quadros mais diversos para variadas atividades profissionais, entre elas, a audiovisual.

Antes de abordar minha hipótese sobre como o meio cinematográfico brasileiro está constituído (ou dividido) no recorte temporal apontado, seria de indicar que trabalho com o conceito de campo, assim definido por Bernard Lahire e com base em Pierre Bourdieu:

Um campo é um “sistema” ou um “espaço” estruturado de posições ocupadas pelos diferentes agentes do campo. As práticas e estratégias dos agentes só se tornam compreensíveis se forem relacionadas às suas posições no campo. Entre as estratégias invariantes, encontra-se a oposição entre as estratégias de conservação e as estratégias de subversão do estado da relação de forças existentes: as primeiras são mais frequentemente as estratégias dos dominantes, enquanto as segundas correspondem às dos dominados (e, entre eles, mais particularmente dos “recém-chegados” no campo) (LAHIRE, 2017, p. 65).

Ou seja, uma característica invariável dos campos (religioso, literário, jurídico, etc.) é que eles são marcados por disputas. Elas ocorrem entre os indivíduos ou grupos mais bem posicionados (os dominantes) que buscam garantir benefícios simbólicos e/ou econômicos e aqueles que lutam para atingir essas posições (os dominados), tendo, por isso, de questionar a ordem vigente.

Em relação ao campo cinematográfico brasileiro, minha hipótese é que existem, pelo menos, quatro grupos principais que se conflitam no período 2006-2017: a) Cinema Comercial; b) Cinema de Autor; c) Cinema de Vanguarda; d) Cinema de Lutas Identitárias. Observo que o meu escopo se limita ao longa-metragem, pois esse tipo de produto possui maior relevância simbólica na produção audiovisual. Reitero ainda que a proposta se cinge aos diretores e diretoras, também por se tratar da função com maior prestígio simbólico.

O primeiro grupo, Cinema Comercial, reúne diretores que conseguem obter resultados expressivos de bilheteria, trabalham com grandes orçamentos, têm por trás de si produtoras muito bem estruturadas, relações com a Globo Filmes e cujas produções são lançadas por distribuidoras *major*s, como a Warner e a Paramount, ou por empresas nacionais de porte, como a Paris Filmes e a Downtown. Esses diretores tendem a ser desprezados pela elite cultural e dentro do próprio campo, embora sejam fundamentais para a existência econômica da atividade. Alguns nomes do grupo seriam, por exemplo, José Alvarenga Jr. – *Cilada.Com* (2009) –, Roberto Santucci – *Até que a sorte nos separe* (2012) – e Julia Rezende – *Meu passado me condena* (2013).

O Cinema de Autor reúne realizadores com reconhecimento de crítica e em festivais, forte inserção na política cinematográfica e produções de orçamento médio. Eventualmente alguns filmes têm aceitação de público e/ou circulação internacional. Tendem a dominar a política da atividade junto ao Estado, chegando muitas vezes a ocupar cargos nos órgãos públicos ligados ao fomento do cinema e a gozar de reputação positiva para com a elite intelectual. Exemplos desse grupo seriam diretores como Anna Muylaert – *Que horas ela volta?* (2015) –, Carlos Diegues – *O maior amor do mundo* (2006) –, Kleber Mendonça Filho – *Bacurau* (2019) –, Laís Bodanzky – *Como nossos pais* (2017) –, Marcelo Gomes – *Joaquim* (2017) –, e Walter Salles Jr – *Linha de passe* (2008). Note-se que, dos nomes elencados, quase todos possuem forte capital social⁵ proveniente de heranças ligadas a famílias vinculadas de alguma forma ao universo da cultura.

O Cinema de Vanguarda seria aquele agrupamento constituído por diretores com grande nível de reconhecimento artístico, mas cujos filmes são pouco vistos mesmo pelo público intelectualizado. Seus trabalhos acabam sendo destacados entre a crítica especializada, parte do campo e um segmento restrito de espectadores cinéfilos. A acentuada experimentação estética de suas obras afasta esses realizadores de um reconhecimento público mais significativo. Os orçamentos dos filmes em geral são diminutos, por vezes as obras não são lançadas no circuito de salas de cinema – mesmo aquelas consideradas de “arte” –, e muitos diretores não têm acesso regular ao fomento do Estado – especialmente os mais jovens, o que tende a acarretar ataques virulentos da parte destes às políticas públicas. Entre outros, nomes representativos são Cristiano Burlan – *Fome* (2015) –, Edgar Navarro – *O homem que não dormia* (2012) –, Helena Ignez – *Luz nas trevas – A volta do Bandido da Luz Vermelha* (codir: Ícaro Martins, 2010) –, e Júlio Bressane – *A erva do rato* (2008).

O Cinema de Lutas Identitárias é o de formação mais recente e por vezes se confunde com o de Vanguarda, mas as obras do grupo em tela se caracterizam pela marcada dicção militante e pela valorização das lutas sociais⁶. Ele também possui, aparentemente, maior diversidade na composição de raça e classe social, além de arremeter dinâmicas de produção diferentes, por vezes vinculadas a organizações sociais. Nomes representativos do grupo seriam, por exemplo, Adirley Queirós – *Branco*

⁵ O capital social é definido como “o conjunto de recursos atuais ou potenciais que estão ligados à posse de uma *rede durável de relações* mais ou menos institucionalizadas de interconhecimento e interreconhecimento; ou, em outros termos, *o pertencimento a um grupo*, como conjunto de agentes que não apenas são dotados de propriedades comuns (suscetíveis de serem percebidas pelo observador, pelos outros ou por eles mesmos) mas são também unidos por *vínculos* permanentes e úteis.” (BOURDIEU, 1980, p. 2, grifos no original. Tradução minha).

⁶ Devo à tese de doutorado de Marcelo Ikeda a ideia da existência desse grupo no campo cinematográfico, mas que ele denomina cinema de “pautas identitárias” (2021, p. 292).

sai, preto fica (2014) –, Camila de Moraes – *O caso do homem errado* (2017) – e Vincent Carelli – *Corumbiara* (2009).

Segundo Pierre Bourdieu, uma propriedade geral dos campos de produção de bens simbólicos, como o cinema, é que sua estrutura deriva da oposição entre a “produção erudita” e aquela mais ligada à “indústria cultural”, sendo a primeira caracterizada por se direcionar a “um público de produtores de bens culturais que também produz para produtores de bens culturais” e a segunda objetivando a “produção de bens culturais destinados a não produtores de bens culturais (o ‘grande público’)” (1998, p. 105).

Os diferentes indivíduos que constituem um campo se encontram em luta, a qual visa, principalmente, o reconhecimento no interior do próprio campo – isso quanto mais autônomo ele for, ou seja, que a definição da sua lógica ocorra internamente e cada vez menos por demandas externas (religião, política, mercado, etc.). Essa luta se estrutura em torno das estratégias e critérios tidos por válidos para os fins de reconhecimento. Outrossim, também as condições de produção são alvo dos conflitos no âmbito do campo, em especial em atividades custosas economicamente como o cinema.

O fato de a atividade cinematográfica depender bastante do Estado cria um limite para sua autonomia enquanto campo. Uma das questões a ser analisada em um estudo futuro é se a autonomia algo enfraquecida não acaba gerando uma estrutura característica do campo cinematográfico, embora não exclusiva, pela qual há pelo menos duas lógicas que presidem as disputas. Uma lógica tendente a valorizar as obras tão somente do ponto de vista estético e que, na divisão proposta por mim, teria seus representantes mais significativos no grupo do Cinema de Vanguarda. A outra lógica prioriza questões atinentes às políticas do Estado e de domínio de posições junto ao seu aparelho, conseguindo manter a atividade de forma contínua e com grande reconhecimento por parte da crítica e de um público mais intelectualizado; essa lógica tem peso na ação do grupo do Cinema de Autor.

A fim de evidenciar as posições de indivíduos que representam os diferentes grupos, observe-se as discrepâncias quanto à compreensão do que é o cinema nos seguintes trechos de entrevistas.

Júlio Bressane, representante muito expressivo do Cinema de Vanguarda, afirmou ao lançar o seu *Educação sentimental* (2013) que:

O cinema sofre de uma hipertrofia imensa. Você imagina um fotograma, com centenas de milhares de grãos. Cada grão é uma luz. Só que há hoje uma deformação. Você vai buscar uma coisa no filme que ele pode ser que não tenha. A história,

o enredo. Isso não é da natureza do filme, que é luz (MERTEN, 2013, p. C5).

Já Marcelo Gomes, nome representativo do Cinema de Autor, ao exibir *Joaquim* no Festival de Berlim e diante da crise de legitimidade do governo de Michel Temer, vai em uma direção bem diferente e declara: “O filme é para todos os brasileiros refletirem sobre o passado e mudarem o presente” (GENESTRETI, 2017, p. C1).

Ambos os grupos defendem o cinema antes de tudo como expressão artística, mas o primeiro tendendo a se desvincular de qualquer preocupação com o público e não raro recaindo em posições que lembram a defesa da arte pela arte. O segundo, por sua vez, ainda manifesta preocupação em construir alguma relação com os espectadores, o que é uma condição necessária para justificar as demandas de acesso aos recursos do Estado, pois se trataria de defender a cultura nacional e a possibilidade da construção de formas de reflexão sobre a sociedade brasileira.

Os demais grupos elencados participam dos conflitos do campo cinematográfico defendendo outros tipos de lógicas.

O grupo intitulado como Cinema Comercial talvez seja o que mais se ressinta da sua posição social: objetivamente, é o dominante do ponto de vista econômico, entretanto, é desprezado por boa parte do campo, da crítica e do público intelectualizado. A luta do campo, vista pelo prisma de um cineasta relevante desse grupo, ganhou representação cinematográfica em *Um suburbano sortudo* (2016), comédia de Roberto Santucci voltada para o público massivo, estrelada por Rodrigo Sant’Anna e que possui no personagem Olavinho Salles – vivido por Fábio Rabin – uma forma de criticar o Cinema de Autor, pois este personagem é um diretor que deseja filmar o povo, mas é paternalista e ignora tudo sobre os suburbanos, tendo asco do Piscinão de Ramos. A referência a Walter Salles está no sobrenome do personagem, mas o fato dele ter um marcado sotaque paulistano estende a crítica de tom satírico para o âmbito do meio cinematográfico⁷.

Em decorrência de os cinemas nacionais estarem totalmente emparedados nos seus próprios mercados por Hollywood, é fundamental a existência de filmes como os de Roberto Santucci, os quais conseguem concorrer no mercado interno com os produtos de escala transnacional. Tais produções são necessárias por motivos econômicos e também por englobar um público formado por amplos segmentos da sociedade. Em relação à questão econômica, trata-se de fortalecer o sistema

⁷ No roteiro, no material filmado e pré-montado de *Um suburbano sortudo*, Olavinho Salles tinha maior relevância na trama. No entanto, pesquisas junto ao público demonstraram desinteresse pelo personagem e, devido a isso, algumas situações foram retiradas da edição final do filme (MIGUEZ, 2016).



cinematográfico nacional com recursos oriundos do mercado, e não apenas do Estado. Quanto ao público, se trata de verificar que o cinema brasileiro chega a um número expressivo de pessoas provenientes de diversas classes sociais e assim justificar, em parte, o volume de investimento do Estado na atividade.

O discurso dos cineastas ligados ao Cinema Comercial tende evidentemente a defender o sucesso de público e, por decorrência, de bilheteria, como o parâmetro principal de avaliação das obras, o que se encontra em desacordo com os princípios de legitimidade consagrados nos campos de produção de bens simbólicos, pois:

(...) a ordem literária (etc.). que progressivamente se instituiu ao fim de um longo e lento processo de autonomização apresenta-se como um mundo econômico invertido: aqueles que nele entram têm interesse no desinteresse; como a *profecia*, e especialmente a profecia de infortúnio, que, segundo Weber, prova sua autenticidade pelo fato de que não proporciona nenhuma remuneração, a ruptura herética com as tradições artísticas encontra seu critério de autenticidade no desinteresse (BOURDIEU, 1996, p. 245, grifo no original).

Também é importante salientar que:

Por mais livres que [os campos] possam estar das sujeições e das solicitações externas, são atravessados pelas necessidades dos campos englobantes, a do lucro, econômico ou político. Por conseguinte, são a cada momento o lugar de uma luta entre os dois princípios de hierarquização, o princípio heterônomo, favorável àqueles que dominam o campo econômica e politicamente (por exemplo, a “arte burguesa”), e o princípio autônomo (por exemplo, a “arte pela arte”), que leva seus defensores mais radicais a fazer do fracasso temporal um sinal de eleição e do sucesso um sinal de comprometimento com o século (*Ibid.*, p. 246).

O cinema certamente tem menos autonomia do que a literatura, enquanto campo de produção de bens simbólicos, pois ele tem maior dependência do Estado e das empresas. Assim mesmo, trata-se de um campo da cultura e, como tal, a lógica econômica não predomina para se chegar a um lugar proeminente em termos simbólicos no interior do campo. Não é difícil perceber isso, se notarmos que Ana Muylaert ou Walter Salles Jr. são considerados artistas e respeitados enquanto tais pela crítica, ao contrário de Roberto Santucci; ou que, nos cursos universitários de cinema e audiovisual, Júlio Bressane é uma referência obrigatória, Laís Bodanzky é mencionada com frequência, mas é possível, e até provável, que José Alvarenga Jr. nunca seja citado em quaisquer



disciplinas⁸. Não se pretende negar a força do capital econômico e das relações capitalistas no âmbito cinematográfico, entretanto, como indica Bourdieu, os campos de produção de bens culturais possuem uma lógica econômica invertida. Essa lógica tende a se impor com mais força em campos com maior grau de autonomia, entretanto, há outras lógicas que também integram as disputas (a econômica, a política, etc.) e que possuem maior poder nos campos menos autônomos. As disputas entre as diferentes lógicas também constituem a luta do campo.

Finalmente, o que denominei grupo do Cinema de Lutas Identitárias é o mais recente no campo e seus integrantes tendem a ser jovens. Se, por um lado, seus componentes, de maneira geral, têm pouco acesso a recursos para produção, por outro, estão vinculados a importantes demandas sociais que acabam se rebatendo no campo cinematográfico. Em muitos casos, eles possuem posturas inovadoras quanto às formas de realização. Um filme como *Branco sai, preto fica* (2014) e seu diretor Adirley Queirós são representativos desse filão, o qual começa a ocupar espaços em festivais e atingir respeitabilidade junto à crítica e aos intelectuais. O discurso de afirmação do grupo não envolve o mercado, obviamente, mas também não passa pela defesa do cinema como manifestação artística somente. Esses cineastas encampam o princípio da representatividade, ou seja, o diretor teria de pertencer ou estar ligado, de alguma forma, ao universo abordado nos filmes; sublinham também o papel do cinema na construção das identidades dos grupos sociais, mas evitam a reincidência na ideia de uma cultura nacional.

A entrevista de Adirley Queirós para o site *Cinética* expressa as características destacadas aqui, muitas vezes com bom humor. A questão da identidade entre quem faz os filmes e o seu conteúdo surge diversas vezes. A problemática da identidade é, inclusive, explicitamente reivindicada: “porque, pra [sic] quem é de periferia, quando o barco tá afundando a gente só tem a identidade”. Nesse passo, a crítica do diretor volta-se particularmente contra o cinema de autor que pretende abordar a cultura da periferia das metrópoles:

O rap tem muita força no grafite, no break, no DJ e na poesia, mas quando chega no audiovisual eles constroem tudo ao contrário. E eu acho que isso tudo é reforçado por coisas como o *5 x Favela*, do Cacá Diegues, de filmes como o *Antônia*, da Tata Amaral, que passam por um modelo de beleza que é completamente externo (QUEIRÓS, 2015).

⁸ Essa comparação fica ainda mais gritante se pensarmos no cânone artístico do passado. Dentre os cineastas que merecem maior destaque, estão Glauber Rocha e Andrea Tonacci, que não obtiveram grandes sucessos de público ao longo de suas carreiras. Já nomes como J. B. Tanko ou Pio Zamuner não são objeto de qualquer reconhecimento, apesar de terem dirigido alguns dos filmes que obtiveram maior bilheteria na história do cinema brasileiro.

A construção da representação da beleza, ou de qualquer outro elemento, teria de vir do próprio ambiente periférico, ou seja, por meio de pessoas que vivem esta realidade social.

O documentário também é alvo do juízo crítico do realizador, pois, para ele, “o documentário é a coisa mais perversa que existe, porque te joga numa idealização que você nunca foi nem nunca vai ser” (*Ibid.*, 2015). A questão do outro de classe e raça na realização do documentário é exposta sem meias palavras. E de maneira a assumir radicalmente o seu discurso, Adirley Queirós problematiza o fato de ser branco e de muitos personagens dos seus filmes serem negros.

Ao modo de uma conclusão

A classificação exposta acima é uma proposta inicial para refletir acerca das características do campo cinematográfico brasileiro em um período importante de transformações da produção e da circulação de filmes. Trata-se de buscar entender o perfil dos grupos de realizadores e realizadoras em um intervalo, de 2006 a 2017, que foi marcante para cinema nacional.

Ainda é necessário atentar que um mesmo indivíduo pode integrar sucessivamente dois ou mais grupos diferentes dependendo do momento em que se analisa o campo. Parece ser o caso de José Padilha e de José Eduardo Belmonte, por exemplo, que deixam posições ligadas ao Cinema de Autor para se situar no grupo do Cinema Comercial, porém mantendo o estatuto simbólico de artistas e, portanto, mais reconhecidos culturalmente do que os diretores de comédias massivas. Mas somente o desenvolvimento da pesquisa poderá rastrear melhor essas movimentações no interior do próprio campo, não sendo o escopo desse artigo no momento, pois demanda informações ainda não coligidas e análises não realizadas.

O objetivo principal da proposta encaminhada no artigo é restituir os sentidos das lutas que conformam o campo cinematográfico brasileiro no recorte apontado. Pretendeu-se constituir explicações de caráter sociológico para a busca pela manutenção do predomínio no campo ou pela alteração da situação vigente, destacando as posições, as práticas, as obras e os discursos dos agentes. Destarte, o que se pode apontar como resultado de um primeiro nível de análise é o predomínio simbólico no campo dos grupos do Cinema de Vanguarda e do Cinema de Autor, este último reforçado em suas posições pelo seu peso político. O Cinema de Lutas Identitárias parece ocupar um lugar cada vez mais importante no interior do campo, enquanto o Cinema Comercial



baseia sua força nos resultados econômicos obtidos, mas relativamente com pouco reconhecimento simbólico.

Referências

ANCINE – AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA (Brasil). **Informe de acompanhamento do mercado** – Filmes e bilheterias – Resultados 2011. Rio de Janeiro: Ancine, 2012. Disponível em: https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/informe_filmesbilheterias_2011.pdf. Acesso em: 5 jun. 2021.

_____. **Relatório anual** – Distribuição em salas – 2007. Rio de Janeiro: Ancine, 2015. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema/arquivos-pdf/relatorio-anual-distribuicao-em-salas-2007.pdf>. Acesso em: 7 mai. 2021.

_____. **Anuário estatístico do cinema brasileiro** – 2017. Rio de Janeiro: Ancine, 2017. Disponível em: https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/anuario_2017.pdf. Acesso em: 5 jun. 2021.

_____. **Informe de mercado** – Distribuição em salas – 2017. Rio de Janeiro: Ancine, 2018. Disponível em: https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/informe_distribuicao_2017.pdf. Acesso em: 7 mai. 2021.

_____. **Emprego no setor audiovisual** – Ano-base 2019. Rio de Janeiro: Ancine, 2021. Disponível em: https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/emprego_setor_audiovisual.pdf. Acesso em: 10 jan. 2023.

BOURDIEU, Pierre. Le capital social – Notes provisoires. **Actes de la Recherche en Sciences Sociales**, n. 31, p. 2-3, jan. 1980.

_____. **As regras da arte** – Gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. O mercado de bens simbólicos. In: BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. Organização de Sérgio Miceli. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 99-181.

BUTCHER, Pedro. **A dona da história** – Origens da Globo Filmes e seu impacto no audiovisual brasileiro. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2006.

CARVALHO, Noel dos Santos. Introdução. In: CARVALHO, Noel dos Santos. **Cinema negro brasileiro**. Campinas: Papiirus, 2022. p. 11-21.

CRETON, Laurent. **Cinéma et marché**. Paris: Armand Colin, 1997.

GENESTRETI, Guilherme. Liberdade ainda que tardia. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 17 fev. 2017, p. C1.



IKEDA, Marcelo. **Cinema brasileiro a partir da retomada**: aspectos econômicos e políticos. São Paulo: Summus, 2015.

_____. **Das garagens para o mundo**: movimentos de legitimação no cinema brasileiro dos anos 2000. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife, 2021.

LAGO, Claudia. Pierre Bourdieu e algumas lições para o Campo da Comunicação. **Intexto**, Porto Alegre, n. 34, p. 728-744, set.-dez. 2015. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/58561/35713>. Acesso em: 09 jan. 2023.

LAHIRE, Bernard. Campo. In: CATANI, Afrânio Mendes; NOGUEIRA, Maria Alice; HEY, Ana Paula; MEDEIROS, Cristina de (orgs.). **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p. 64-66.

MARSON, Melina Izar. **Cinema e políticas de Estado da Embrafilme à Ancine**. São Paulo: Escrituras, 2009.

MERTEN, Luiz Carlos. Enigma da transparência. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 3 dez. 2013, p. C5.

MICELI, Sérgio. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)**. São Paulo: Difel, 1979.

MIGUEZ, Luiza. Ao gosto do freguês. **Piauí**, Rio de Janeiro, ano X, n. 112, jan. 2016, p. 54-59.

OLIVEIRA, Luís Felipe Rosa; MARTINS, Dalton Lopes. Pierre Bourdieu e o Campo da Comunicação no Brasil: uma perspectiva dos modos de apropriação. **E-Compós**, Brasília, v. 23, jan. dez. 2020, p. 1-20. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1431/1971>. Acesso em: 09 jan. 2023.

QUEIRÓS, Adirley. Entrevista com Adirley Queirós. Entrevistadores: Fábio Andrade, Filipe Furtado, Raul Arthuso, Victor Guimarães e Juliano Gomes. **Cinética**, 12 ago. 2015. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/entrevista-com-adirley-queiros/>. Acesso em: 22 maio 2021.

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e lutas culturais (Anos 50/60/70)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

RUFINO, Luana. Diversidade de gênero e de raça no audiovisual. **MAR de Realizadoras**, Cachoeira, 2018. Disponível em: https://www.gov.br/ancine/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/apresentacoes/MARCachoeira_LUANARUFINO.pdf. Acesso em: 11 fev. 2023.

Recebido em: 20/02/2023. Rodada 1: Revisor A 25/03/2023. Revisor B 30/03/2023. Rodada 2: Revisor A 04/05/2023. Aprovado em: 22/05/2023.



Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa

Resulta do projeto de pesquisa “O campo cinematográfico brasileiro contemporâneo e suas divisões (2006-2017)”

Fontes de financiamento

Não se aplica

Considerações éticas

Não se aplica

Declaração de conflitos de interesse

Não se aplica

Apresentação anterior

Uma primeira versão do texto foi apresentada no 20º Congresso Brasileiro de Sociologia, realizado na UFPA, em Belém (PA), no ano de 2021.