

CONSUMO E AGENCIAMENTO NO CAMPO CINEMATográfico

Ana Paula Nunes¹

Resumo: A partir do instrumental teórico de Pierre Bourdieu, principalmente dos conceitos de campo e *habitus*, formulamos um breve histórico da institucionalização do cinema como prática cultural autônoma, e analisamos como o público cinematográfico atua como consumidor e agente nos processos de constituição do campo e de seus “subcampos”. Trata-se de uma reflexão sobre o consumo cultural no mercado de bens simbólicos que é o cinema.

Palavras-chave: campo cinematográfico, público, consumo cultural.

A visão de Pierre Bourdieu sobre as diferenças de classe vai além do poder econômico, do poder sobre a produção, explora também as relações simbólicas presentes no consumo, na “maneira de usar os bens, transformando-os em signos” (CANCLINI, 2007, p. 73). Interessa-nos aqui, especialmente, a maneira como Bourdieu se concentrou na valoração das relações sociais, historicamente construídas e reafirmadas com a ajuda dos campos da arte e da cultura. Ou seja, como o consumo cultural e artístico contribui para uma estratégia de distinção do sujeito, especificamente no caso do cinema.

Na era da internacionalização em que vivemos, para alguém ser “reconhecido socialmente” (distinção), é preciso estar conectado aos signos sociais de significação mundial (consumo cultural), um verdadeiro mercado de bens simbólicos. Ser um cidadão “incluído” está virando sinônimo de ser consumidor e a moeda de câmbio é o capital cultural.

O instrumental teórico de Bourdieu nos permite fazer uma leitura crítica da história do cinema, observando como o consumo cinematográfico faz parte do jogo de forças internas do campo. Mas para tal, precisamos, primeiramente, fazer uma breve apresentação de seus conceitos.

A TEORIA DOS CAMPOS E O CONCEITO DE *HABITUS*

O próprio Bourdieu, respondendo às acusações de estruturalista, se autodefinia como estruturalista construtivista. De um lado, considera as estruturas objetivas como

¹ Professora do quadro permanente da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia - UFRB.
E-mail: anapaula13@gmail.com



organizadoras das diferenças e desigualdades sócio-econômicas, isto é, como estrutura estruturada (sociedade) capaz de orientar as práticas e representações sociais independente da consciência dos agentes. De outro lado, vê de forma complementar “os esquemas de percepção, pensamento e ação” (BARBOSA, 2007, p. 31) como estrutura estruturante, uma construção do sujeito em ação na sociedade, seja com um viés mais particular através do que o autor chama de *habitus*, seja com um viés grupal através dos *campos*. Trata-se de “o duplo movimento construtivista de interiorização do exterior e de exteriorização do interior”² (CORCUFF, s/p).

Para Bourdieu, a sociedade é dividida em campos, de práticas culturais ou não, grupos que possuem um capital simbólico comum e nos quais os indivíduos lutam internamente pela apropriação desse capital. Externamente, a luta é por reconhecimento e legitimação. Trata-se de uma representação pluridimensional, um espaço social composto por uma pluralidade de capitais (capital cultural, capital político, capital científico etc), de campos autônomos, cada um com seu modo específico de dominação, lembrando que algumas relações assimétricas (dominantes/ dominados) atravessam diferentes campos, como a relação homem/ mulher. Embora concorrentes entre si, também há diversas formas de imbricação entre os campos, como podemos ver certos agentes que acumulam capital econômico, cultural e político, enquanto outros são “excluídos” da maioria dos capitais legítimos, ou seja, o campo do poder é uma mistura de capitais diferentes, de dominadores que se confrontam pelo poder em diversos campos (CORCUFF, s/p).

Em outras palavras, os campos são áreas de conhecimento (que podem ser de naturezas absolutamente distintas, como campo religioso, campo intelectual ou campo da alta costura), onde os agentes sociais, construtores e consumidores do campo, lutam pela autoridade da fala (o poder) sobre tal conhecimento. É uma verdadeira rede de agentes que operam da produção até a consagração e conservação do campo, assim como temos no campo artístico: os artistas propriamente ditos que formam a ortodoxia; os técnicos que assessoram os artistas na produção de suas obras; os patrocinadores; os críticos; o público disposto a consumir tais bens simbólicos; as instituições de veiculação, de distribuição e de ensino que reconhecem o valor dos bens; as publicações reflexivas sobre a especificidade que diferencia o campo dos outros; os artistas que renovam a linguagem em busca de uma mobilidade distintiva dentro do plano (os

² Tradução do original: “*le double mouvement constructiviste d'intériorisation de l'extérieur et d'extériorisation de l'intérieur*”.

heterodoxos) etc. Um longo processo de institucionalização e “naturalização” das regras arbitrárias de funcionamento do jogo.

É claro que todo esse processo não pode ser simplificado em dois parágrafos, por mais longos que esses sejam. Há uma série de elementos que complexificam esses micro-universos de funcionamento hierárquico, chamados de campos, e que interagem como circuitos de concorrências simbólicas. Um desses elementos é outro conceito chave, *habitus*, que segundo o próprio Bourdieu (2007, p. 191) corresponde a um “sistema das disposições socialmente constituídas que, enquanto estruturas estruturadas e estruturantes, constituem o princípio gerador e unificador do conjunto das práticas e das ideologias características de um grupo de agentes”. Isto é, um conjunto de disposições inculcadas desde a primeira educação familiar, formando um repertório que organiza um sentido social para determinado grupo.

No entanto, Barbosa chama a atenção para o fato de o autor abordar o conceito dialeticamente, um “embate entre objetivismo *versus* fenomenologia” (2007, p. 34), fugindo de um determinismo uniformizador, teleológico.

Assim, *habitus* coloca em cena o sistema de disposições duráveis, estruturas estruturadas, aptas a funcionarem como estruturas estruturantes, ou seja, algo que gera práticas e representações, passíveis de apreensão objetiva, porém não necessariamente fruto de regras. (ibid.)

Barbosa destaca “as capacidades criadoras, ativas, inventivas do *habitus* e do seu agente em ação” (ibid.), lembrando que as disposições socialmente constituídas são constantemente atualizadas de acordo com a biografia individual, podendo ser instrumento de rearfirmação da ordem social ou se transformar em potencial postura desarticuladora da mesma ordem.

Por exemplo, aplicando o conceito de *habitus* no campo cinematográfico, sabemos que os adolescentes brasileiros oriundos de famílias de classe média e de baixa renda³, em sua grande maioria, reproduzem o discurso antigo de que o cinema nacional não presta, só tem pornografia. Pois se eles ouvem esse tipo de comentário desde a mais tenra infância, seja em casa, seja na escola; desconhecem os sistemas de legitimação do campo cinematográfico (como os festivais), que reconhecem o cinema brasileiro como

³ Essa informação é baseada na observação empírica de crianças e adolescentes em oficinas, cursos e palestras realizadas ao longo de 10 anos de trabalho com cinema e educação, em todo o Brasil, por isso a possibilidade da conclusão de que o pré-conceito em relação ao cinema brasileiro ainda é muito grande. Como a maioria dos adolescentes ouvidos é de famílias com baixa renda, não é possível afirmar que o mesmo se comprove com jovens oriundos das classes dominantes, até porque é mais fácil que estes tenham acesso aos sistemas pelo menos de consagração do campo cinematográfico.

digno de ser chamado de arte; desconhecem o próprio cinema do qual falam, pois não têm acesso à diversidade de filmes produzidos ou capital simbólico para desvendar o caminho das pedras para chegar às películas, ou mesmo decodificar tais filmes; como podemos esperar que tenham um discurso diferente?

No entanto, se um adolescente desse mesmo grupo tiver um professor com quem se identifique, admire, e este professor tiver profundo apreço pelo cinema brasileiro, emitir outras opiniões sobre a cinematografia nacional, o aluno portador de diferentes *habitus*, estará apto a romper com o ciclo hegemônico de rejeição.

Para Bourdieu, a educação institucional é um dos principais indicadores de legitimação de um campo, isto é, quando um campo específico está inserido no sistema educacional, é sinal de que é um campo legítimo, que já passou por um longo processo de institucionalização, já é consagrado e reconhecido “naturalmente” como autoridade simbólica, mais precisamente, tem suas regras de constituição desconhecidamente aceitas. Nas palavras de Bourdieu:

Dentre os efeitos ideológicos produzidos pelo sistema de ensino, um dos mais paradoxais e mais determinantes reside no fato de que ele consegue obter dos que lhe são confiados (isto é, sob um regime de escolaridade obrigatória, *todos* os indivíduos) o reconhecimento da lei cultural objetivamente implicada no desconhecimento do arbitrário desta lei. (2007, p.131)

Portanto, os indivíduos reconhecem a legitimidade da ciência, por exemplo, entendem esta como verdade, mas desconhecem absolutamente o arbitrário desta posição, uma legitimidade invisível, que é fundamental para a manutenção do jogo.

A arte, em geral, precisou (e continua precisando) travar longa luta para conseguir algum destaque na hierarquia do currículo escolar. Segundo texto introdutório dos parâmetros curriculares nacionais, publicados pela própria Secretaria de Educação Fundamental, “Em 1971, pela Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, a arte é incluída no currículo escolar com o título de Educação Artística, mas é considerada ‘atividade educativa’ e não disciplina, tratando de maneira indefinida o conhecimento” (1998, p.26). Apenas em 1996 a Educação Artística passa a ser designada Arte, como disciplina, e se torna obrigatória na educação básica.

Porém, ainda há forte hierarquia dentro do próprio campo artístico.

por uma série de mecanismos históricos, iniciados na Grécia platônica e passando pela escolástica medieval e pelo Romantismo germânico, [a música] se filia mais rapidamente a pensamentos e classes detentoras do poder. As inovações técnicas da música e a criação de escolas nos mais diversos níveis em muito se diferenciam das outras manifestações de arte (ALMEIDA, 2006, p. 74).

Basta compararmos o número de cursos superiores em arte no Brasil. Segundo o Ministério da Educação, atualmente temos 178 cursos e habilitações em Música, 1319 cursos e habilitações em Literatura (a área artística mais consagrada, pela filiação imediata à elite intelectual e detentora do poder), 28 cursos e habilitações em Dança (na verdade, 22 instituições de ensino) e 29 cursos e habilitações relacionados a Cinema⁴.

Não é à toa que a música é a expressão artística brasileira mais difundida e mais resistente internacionalmente, afinal, em 1854 o ensino de música já foi constituído por decreto federal, enquanto em 1997 havia menos que cinco cursos superiores de graduação em Dança, por exemplo.

Em relação ao cinema, a situação não muda muito. Desde o início da implantação dos cursos superiores de cinema, há a discussão se o curso deveria fazer parte das Escolas de Comunicação ou de Arte. Atualmente os cursos estão se adaptando à ampliação da área, assumindo o caráter de audiovisual ou multimeios, de uma maneira geral.

No Brasil, apenas recentemente a educação começou a olhar com mais cuidado para o cinema, incluindo-o no vestibular e estimulando o surgimento de cineclubes. Na verdade, os professores de ensino fundamental e médio estão buscando conhecer linguagens que já fazem parte do universo dos alunos, o *habitus* não é formado só pela escola, a cada dia surgem novas redes de socialização, virtuais ou não, que muitas vezes substituem a função de transmissão de *habitus* para crianças e adolescentes, que antes pertencia majoritariamente à instituição escolar. São os alunos que “ensinam” hoje aos professores a lidarem com a grande diversidade de produção de imagens.

Como o *habitus* é uma disposição muito singular, visto que “cada *habitus* individual combina de maneira específica uma diversidade (mais ou menos grande) de experiências sociais”⁵ (CORCUFF, s/p), podemos afirmar que nos leva à formação do gosto estético, a predileção por certas obras em detrimento de outras. Não se trata de uma simplificação que vê a subjetividade em oposição à objetividade, pelo contrário, o *habitus* seria uma dialética entre os dois pólos, uma objetividade interiorizada.

Eis o papel fundamental dos campos da comunicação, da cultura e da arte nesse processo de inculcação (*habitus*), através dos desejos, do prazer, do simbólico.

⁴ Informações disponíveis no site <http://www.educacaosuperior.inep.gov.br>

⁵ Tradução do original “*chaque habitus individuel combine de manière spécifique une diversité (plus ou moins grande) d'expériences sociales*”.

O cinema surgiu em um meio bastante popular, em espaços tradicionalmente voltados para o entretenimento de operários e imigrantes trabalhadores, como as feiras de variedades, *vaudevilles*, circos e parques de diversão, “com números de magia, mulheres barbadas, bichos exóticos, lutas de boxe, lanternas mágicas” (CALIL, 1996, p. 45). Tratava-se do “cinema de atrações” - “breves imagens que chocavam, eletrizavam ou estimulavam a curiosidade” (GUNNING, 2001, p. 399).

Em vez de inventar uma história elaborada, o cinema de atrações interpelava o espectador com o próprio cinema; as atrações solicitavam a atenção do espectador não como o *voyeur* absorvido pela narrativa do cinema atual, mas como o observador boquiaberto, surpreso, também envolvido pelo circo ou pelo parque de diversão (ibid.).

Em 1905 já havia lugares especiais para a exibição dos filmes, “chamados *nickelodeons*, termo que combina a palavra grega para teatro, *odeon*, à moeda cujo valor correspondia ao ingresso (o níquel – cinco centavos de dólar)” (MENOTTI, 2007, s/p). Na primeira década de existência o cinema já possuía toda uma rede de agentes e instituições, não só para sua produção e exibição quanto também para sua divulgação, como jornais e revistas de crítica. Em 1915, ou seja, apenas 20 anos depois da invenção do cinema, já havia escritos como *The art of the moving picture*, do crítico norte-americano Vachel Lindsay, discutindo uma diversidade de questões pertinentes à nova arte, que Lindsay proclamava como democrática, uma arte popular (STAM, 2003, p.44).

É importante ressaltar que dentro da insígnia de comércio, há também suas matizes. Na lógica dos estúdios já há uma busca por distinções – aqueles estúdios que visam um público mais elitizado, com um produto mais artístico, e aqueles estúdios que trabalham com o gosto médio das classes populares, sem grandes pretensões.

Era comum, na linha produtiva que tinha maior preocupação artística, a associação do cinema com outras artes já consagradas, “nobres”, como a pintura, a literatura e a música. D. W. Griffith, cineasta considerado o pai do cinema clássico narrativo, afirmou que “tomara suas técnicas de *chiaroscuro* emprestadas a Rembrandt” (ibid., p. 48). Assim como a própria “idéia do cineasta como 'autor', por exemplo, foi herdada dos milhares de anos de tradição literária” (ibid.). Do outro lado do oceano, Germaine Dulac comparou o cinema a uma “sinfonia visual”.

Impulsos românticos vislumbraram “a arte total” à moda wagneriana através do cinema, como Ricciotto Canudo propôs com seu artigo *O nascimento de uma sexta arte. Ensaio sobre o cinematógrafo* (1911) e posteriormente com o *Manifesto da sétima arte*

(1923)⁶, em que descreve como o cinema seria a “Arte plástica em movimento”, uma forma de teatro que aliaria “as três artes espaciais (arquitetura, escultura e pintura) e as três artes temporais (poesia, música e dança)” (ibid., p. 43).

A relação com as demais artes se fazia presente também na negação, quando cineastas e teóricos reivindicavam a especificidade do cinema, como o “cinema puro” de Jean Epstein e o “cinema verdade” de Dziga Vertov.

A insistência quanto às diferenças e semelhanças entre o cinema e as demais artes constituía uma forma de legitimação de um meio ainda excessivamente jovem, um modo de dizer não apenas que o cinema era tão bom quanto as outras artes, mas também que deveria ser julgado em seus próprios termos, com relação a seu próprio potencial e estética (STAM, 2003, p.49-50).

Deste modo, a recente “arte popular” começa a ganhar requinte, os espaços de exibição se sofisticam, conseqüentemente o público também. As sessões, que nos primeiros anos possuíam um caráter de “socialização marginal” (MENOTTI, 2007, s/p), passaram a ter uma atmosfera contemplativa, cerimoniosa, ascética e asséptica. Uma fruição à altura do estatuto artístico da pintura nos museus, por exemplo. Foi constituído, então, o fenômeno cinema, um campo que articula o prazer estético e o comércio, que funda o consumo cultural em escala industrial.

Estrutura-se uma linguagem com uma série de parâmetros (coerência e continuidade espaço-temporal, construção narrativa-representativa, dentre outros) e códigos internos que propiciam a chamada “transparência” do cinema clássico, isto é, o efeito de realismo ilusionista que oculta o Dispositivo cinematográfico em prol da narrativa, do mundo imaginário construído para o deleite do espectador (XAVIER, 2005, passim).

Contudo, foi com as vanguardas européias e soviéticas que o cinema cravou os pés no terreno artístico, passou a ser respeitado e discutido nas rodas intelectuais, como expressão legítima dos questionamentos humanos.

A primeira vanguarda cinematográfica, nas décadas de dez e vinte, conhecida como “vanguarda histórica”, está imersa no contexto maior de arte moderna, através do impressionismo francês (Abel Gance e Jean Epstein), do surrealismo espanhol (Buñuel), do expressionismo alemão (Fritz Lang e Murnau), do construtivismo soviético (Eisenstein e Vertov), dentre tantos outros exemplos. Esta vanguarda representou uma

⁶ Segundo Guimarães (2006, s/p), a mudança do artigo de 1911 para o manifesto de 1923 se deve ao fato de Canudo ter incluído a poesia no rol das artes. Apesar da divergência inicial, Canudo é o responsável pela expressão “sétima arte” dirigida ao cinema.

primeira ruptura com a transparência do cinema clássico. Em geral, os vanguardistas visavam, cada um a seu modo (algumas vezes confrontando-se), uma “opacidade” da construção cinematográfica, isto é, a revelação do Dispositivo, a fim de mobilizar um distanciamento crítico do espectador (XAVIER, 2005, *passim*).

Trata-se de um amálgama de movimentos artísticos, repletos de ambigüidades, visto que surgiram no interior da “arte erudita”, contestando-a, e se espalharam para as “artes médias” (termo que Bourdieu utiliza para definir as artes que ainda não possuem alto grau de consagração, como o cinema, que ainda estava em vias de conseguir tal feito), opondo-se ao já estabelecido no “gosto popular” e sofisticando esta estética com a argumentação de que estavam “protegendo” o povo dos malefícios da fábrica cinematográfica de sonhos, porém, algumas vezes, ao contrário, estavam distanciando o espectador comum do cinema e de uma possível reflexão sobre sua realidade.

Uma arte que busca provocar estranheza, que denuncia sua presença ostensiva como objeto não natural e trabalhado, e que não permite um acesso imediato (sem mediação de uma teoria) às suas convenções e critérios construtivos, tende a desencorajar as tentativas do leitor em relacioná-la com realidades existentes fora da obra (*ibid.*, p. 100).

Há um ideal romântico presente em algumas propostas modernistas, como podemos perceber na descrição do período realizada por Xavier:

A idéia de uma essência encarnada e a prática de um idealismo platônico surgem como resposta à mentalidade positivista sintonizada com o progresso tecnológico e material. Encontramos no contexto expressionista uma postura dramática de revolta, de chamado à recuperação de uma essência humana supostamente perdida, numa atitude que se julga anunciadora de uma nova era de espiritualidade (*ibid.*, p. 102).

Jean Epstein considerava a experiência cinematográfica corporal e visceral (STAM, 2003, p. 51). Já para os surrealistas, a prática cinematográfica “mesclava o mundano e o onírico, o cotidiano e o maravilhoso” (*ibid.*, p. 73), liberando o que socialmente é reprimido. Para Dziga Vertov, o cinema deveria “auxiliar cada indivíduo oprimido e o conjunto do proletariado em seu esforço para entender o fenômeno da vida ao seu redor” (1984, *apud* STAM, 2003, p.61). Tratava-se de uma corrida pela descoberta da essência do cinema.

“Cético com relação às 'artimanhas' da vanguarda, [Eisenstein] postulava um cinema de vanguarda experimental popular, acessível às grandes massas” (STAM, 2003, p.58). Ou seja, em meio à erudição dos cineastas e teóricos que buscavam a legitimação artística do cinema (como os formalistas russos que pretendiam dar uma base científica para os estudos da estética cinematográfica), também havia a

preocupação com a fruição espectral e a valorização de algumas cinematografias populares. “Contracorrentes subversivas eram identificadas nos filmes de artistas como Mack Sennett, Buster Keaton e Charlie Chaplin. Enquanto isso, Antonin Artaud elogiava as energias anárquicas dos Irmãos Marx” (ibid., p.73).

O período pós-guerra levantou novas questões para o cinema, temos o que Xavier chamou de “o novo cinema moderno”, em que ainda há uma negação do ilusionismo do cinema hegemônico, mas também uma concentração de interesse no real humano e social (2005, p. 72), como o neo-realismo italiano (Rossellini, De Sica, Visconti), a *nouvelle vague* francesa (Godard, Truffaut, Resnais), o cinema novo brasileiro (Glauber Rocha, Leon Hirszman, Nelson Pereira dos Santos) e os outros “cinemas novos” espalhados pelo globo.

Em outra linha, temos o cinema *underground* norte-americano e o cinema ligado à *pop art*, com nomes como Stan Brakhage, Jonas Mekas, Andy Warhol, dentre outros. Por vias opostas, ambos fazem certa recusa das significações, “é o próprio cinema que se consolida como objeto de discurso” (ibid., p. 123).

No Brasil, também tivemos o cinema marginal (Candeias, Sganzerla, Bressane), que representou uma ruptura com o cinema novo por ser, dentre outras características, mais debochado, libertário e urbano, com assumida influência da chanchada, do cinema pornô, da linguagem de quadrinhos etc; e o cinema de artista (Hélio Oiticica, Arthur Omar, Lygia Pape), uma corrente mais ligada à arte conceitual performática e às artes plásticas.

Desde os anos sessenta, o surgimento do vídeo contribui largamente para o fortalecimento do circuito alternativo, visto que facilita as experimentações com seu baixo custo, tanto para produção quanto para exibição. Vários cineastas das vanguardas e aqueles deslocados de qualquer classificação se aventuraram na nova tecnologia (Nicholas Ray, Jacques Tati, Jean-Luc Godard, Wim Wenders, dentre outros). Segundo Dubois, “História de uma descoberta, de algumas experiências sempre singulares, de sonhos utópicos e, no final das contas, de uma decepção geral” (2004, p. 121), pois “as pessoas acreditaram estar no início de uma nova era, em que o vídeo acabaria por se identificar completamente com o cinema, e se fundir nele, e mesmo absorve-lo e substituí-lo” (ibid., p.128). Mas isso não aconteceu e não acreditamos que acontecerá. O modelo da experiência cinematográfica e a liberdade da experiência videográfica coexistem e são constantemente re-significadas.

Certamente seria mais fácil falar na formação do campo cinematográfico em uma hipermídia, pois o leque de “subcampos” é muito grande, se pensarmos, assim como Dubois, que o cinema é “uma espécie de referência fundante para todo o audiovisual, sem a consideração da qual o discurso sobre as imagens e os sons contemporâneos afrouxa e perde a densidade que levou tanto tempo para sedimentar”⁷ (apud MACHADO, 2004, p.12). A história do cinema é muito mais complexa do que podemos apresentar aqui.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Grosso modo, todos os movimentos e estéticas cinematográficas supracitadas se contrapõem ao caráter industrial do cinema, procurando formas alternativas de produção e distribuição dos filmes, na sua maioria, de baixo orçamento. Destarte, a legitimação como vanguardas artísticas também se dá por vias alternativas, cria-se toda uma estrutura paralela, específica para este “subcampo” - circuitos de festivais e mostras não convencionais, museus, centros culturais, revistas e **públicos especializados**. E não poderia ser diferente, pois dentro desta lógica, compartilhar qualquer espaço com o cinema *mainstream* seria absolutamente “degradante”.

Dito isto, pode-se concluir o quanto o campo cinematográfico é arbitrariamente dividido - o circuito de arte versus o circuito comercial. É claro que na prática há pontes e deslocamentos entre estes dois universos, há nuances que suavizam a dureza desta estrutura sociológica. No entanto, não é possível negar que tal separação é pretendida inclusive nas camadas mais baixas na hierarquia interna do campo. O fotógrafo profissional que costuma trabalhar com um cinema mais comercial, dificilmente terá a chance de trabalhar em um projeto mais preocupado com a veia artística, e se tiver esta chance, certamente será criticado, acusado de transmitir seu *habitus* para a obra. A questão, na maioria das vezes, não é financeira, mas simbólica.

Segundo Garaudy, “a história do cinema é a história de suas vanguardas, isto é, de todos os esforços feitos para livrar-se do domínio da indústria e do comércio do cinema” (1980, p. 144). Em outras palavras, são investimentos heterodoxos para se

⁷ Pensando nas possibilidades do Audiovisual, temos o “cinema expandido”, o “cinema de museu”, *live cinema* ou o grandiloquente projeto de Peter Greenaway, *Tulse Luper Suitcases*, que articula filmes, vídeos, série para TV, websites, CD-ROM, livros e apresentação de VJing com o próprio cineasta comandando o espetáculo. Cf. MENOTTI, Gabriel. *Através da sala escura - dinâmicas espaciais de consumo audiovisual, a sala de cinema e o lugar do VJing*, 2007; e MACIEL, Katia (org.). *Cinema sim: narrativas e projeções: ensaios e reflexões*, 2008.

distinguirem do que foi conformado como doxa - o cinema clássico narrativo. No nosso entendimento, tudo é cinema, não cremos em definições dualistas e simplistas - cinema de arte ou cinema indústria - apenas enxergamos as duas “vertentes” como dois vetores de força que dão vida ao campo, não permitem a estagnação, um precisa da invenção do outro para existir.

Uns se concentram nas especificidades do campo, na superação de seus próprios códigos, originando o que Bourdieu chama de “arte pela arte”, que só os iniciados têm competência artística para apreciar (e se orgulham desta distinção); outros se voltam mais para o exterior do campo, para o público em geral e sua adesão ao filme. Mas ainda há os que buscam o equilíbrio entre as inovações no próprio campo, sem perder o foco na relação com o grande público.

No caso da “arte pela arte”, Bourdieu resume o processo dizendo que:

Além de manifestar a ruptura com as demandas externas e a vontade de excluir os artistas suspeitos de se curvarem a tais demandas, a afirmação do primado da forma sobre a função, do modo de representação sobre o objeto da representação, constitui, na verdade, a expressão mais específica da reivindicação de autonomia do campo e de sua pretensão a deter e a impor os princípios de uma legitimidade propriamente cultural, tanto no âmbito da produção quanto no da recepção da obra de arte (2007, p. 110).

Há uma “mitificação” da produção e da recepção artística, uma construção de legitimidade proporcional à dificuldade de acesso simbólico à obra de arte. Mas não podemos esquecer que o cinema – esta arte média⁸ – também produz modos de sensibilidade, modos criativos de relação com o outro. Nas palavras de Dubois:

Sua maquinaria é não só produtora de imagens como também geradora de afetos, e dotada de um fantástico poder sobre o imaginário dos espectadores. (...) [tanto o espectador quanto o artista] constituem a imagem, que só é digna deste nome por trazer em sua espessura uma potência de sensação, de emoção ou de inteligibilidade, que vêm de sua relação com uma exterioridade (o Sujeito, o Real, o Outro). (p.44-45)

Destarte, o público é parte fundamental desta engrenagem chamada campo cinematográfico; consumidores culturais que são, na verdade, agentes dentro do campo. Não podemos esquecer que arte também deveria ser comunicação, troca, comunhão.

8 Para Bourdieu, o cinema (assim como o *jazz* e a fotografia) é uma arte média, pois somente um grupo restrito assume “a disposição devota” que se espera ter diante das obras da cultura legítima, enquanto não se exige da maioria dos espectadores o conhecimento das regras técnicas ou dos princípios estéticos como condição obrigatória na fruição das obras legítimas (ibid., p. 148). “Tal sucede não apenas porque a arte média não é inculcada nem legitimada pelo sistema de ensino, mas também porque não constitui o objeto de sanções materiais ou simbólicas, positivas ou negativas (como por exemplo, o respeito que provoca o discurso cultivado ou a vergonha que provoca a asneira ou a confissão de ignorância), de que dependem a competência ou a incompetência no âmbito da cultura legítima” (ibid.).

Bibliografia

- ALMEIDA, Marcus Vinicius Machado de. *A selvagem dança do corpo*. Campinas, 2006. 271f. Tese (Doutorado em Educação Física) – Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.
- BARBOSA, Marialva. *Percursos do olhar – comunicação, narrativa e memória*. Niterói: EdUFF, 2007. 172p.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. 361 p.
- _____. *O poder simbólico*. 2.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998, 316p.
- CALIL, Carlos Augusto. “Cinema e Indústria”. In: XAVIER, Ismail (org.). *O Cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 45-69.
- CANCLINI, Néstor García. *Diferentes, desiguais e desconectados*. 2 ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2007. 284 p.
- CORCUFF, Philippe. *Les nouvelles sociologies*. Coll. 128, Nathan Université. Disponível em: http://sociol.chez.com/socio/socionouv/consstru_bourdieu.htm. Acesso em: 19 jan. 2009.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. 323 p. (Coleção cinema, teatro e modernidade)
- GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. 188 p.
- GUIMARÃES, Esa. “9ª. arte?”. In: *Moult belle Conjointure*. Blog de apoio às aulas de abordagem histórica da banda desenhada e ilustração. 03 dez. 2006. Disponível em: <http://kaleidociclo.blogspot.com/2006/12/9-arte.html> Acesso em: 24 fev. 2009.
- GUNNING, Tom. “O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema”. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p.39-80.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997. 303p.
- _____, Apresentação. In: DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. 323 p. (Coleção cinema, teatro e modernidade)
- MACIEL, Katia (org.). *Cinema sim: narrativas e projeções: ensaios e reflexões*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008. 309 p.
- MENOTTI, Gabriel. *Através da sala escura - dinâmicas espaciais de consumo audiovisual, a sala de cinema e o lugar do VJing*. São Paulo, 2007. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Pós-Graduação em

Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

SECRETARIA DE EDUCAÇÃO FUNDAMENTAL. *Parâmetros curriculares nacionais: arte*. Brasília: MEC /SEF, 1998. 116 p.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. 1 ed. Campinas: Papirus, 2003. 398p.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3^a. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005. 212p.