

## **39º Encontro Anual da Anpocs**

### **GT02: Arte e cultura nas sociedades contemporâneas**

O lugar dos independentes: práticas e representações de independência a partir da observação do "novíssimo" cinema brasileiro

Maria Carolina Vasconcelos Oliveira<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> A autora é realizadora, pesquisadora e docente nas áreas de arte e cultura. Mestre e doutora em sociologia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Pesquisadora do Centro Brasileiro de Análise e Planejamento e docente no Centro Universitário Senac e do Centro Cultural da Juventude, em São Paulo.

"O cinema nunca é somente um objeto ou um texto ou uma mensagem ou um evento estético, mas sempre o resultado de um conjunto de relações entre pessoas e classes. [...] o cinema é, [...] não uma coleção de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens [...]. É como processo de documentação dessa mediação, das funções e traços dessa relação, que cada filme pode ser compreendido. As imagens e sons de um filme nunca falham em contar a história de como e por que eles foram produzidos – a história do seu *modo de produção*" (James, 1989, p. 5, tradução da autora).

## Introdução

Este artigo está embasado em minha tese de doutorado, defendida em 2014 junto ao Departamento de Sociologia da Universidade de São Paulo (Vasconcelos-Oliveira, 2014). Tomando como objeto a produção cinematográfica que vem sendo caracterizada como o "novíssimo" cinema brasileiro, a tese buscou, além de situar esse grupo de novos produtores no grande campo do cinema nacional, contribuir para uma discussão sobre produções culturais/artísticas do tipo *independente*. O objetivo foi, a partir da observação do caso do cinema, construir uma abordagem de independência mais geral, que possamos tomar como ponto de partida para refletir sobre outros contextos de produção simbólica. Aqui, nosso objetivo será apresentar essa abordagem, mostrando brevemente como ela foi construída a partir da observação o caso empírico.

Tomamos como objeto um cinema independente que vem ganhando projeção nas instâncias de legitimação do cinema brasileiro na última década e que é marcado por algumas características que configuram um posicionamento de *oposição* em relação ao cinema organizado de maneira mais industrial. Esse posicionamento configura um conjunto de práticas e representações específicas, dentre as quais podemos citar os baixos orçamentos dos filmes, a adoção de estruturas menos racionalizadas de trabalho e representações do "cinema" e do "realizador" que negam a lógica profissional/racionalizada da atividade fílmica.

O argumento – que também já revela uma filiação teórica – é o de que o que diferencia esse cinema é sua *organização social e a posição que realizadores ocupam no grande campo do cinema*. Ao trazer o foco da análise para a organização social da produção, pretendemos evitar reduzir o cinema independente a duas interpretações que, a nosso ver, são incompletas. A primeira, que explica essa produção somente a partir de suas opções estéticas (assumindo que o que define essa produção seria um certo caráter experimental das obras). Partilhamos com James (1989), nesse sentido a ideia de que o que entendemos por "cinema" constitui-se não só como um conjunto de imagens e opções estéticas (o texto fílmico), mas como um conjunto de *práticas fílmicas* [film

*practices*] realizadas a partir de um determinado *modo de organização da produção*. A segunda interpretação incompleta é a que explica a produção independente unicamente a partir de suas condições materiais de existência, argumentando que suas configurações seriam essencialmente determinadas por sua dificuldade de obter recursos.

Por trazer o foco para a organização social da produção e para a forma como os atores sociais se posicionam no campo, estabelecemos um diálogo especial com a sociologia da cultura fundada por Pierre Bourdieu e que se desdobra em trabalhos como os de Nathalie Heinich. No entanto, contribuições como as de Raymond Williams (1992), que analisou frações dissidentes na produção artística; ou de Howard Becker (1963), em sua observação sobre os *outsiders* e *mavericks* nos mundos das artes; também colaboram para a construção proposta aqui.

### “Novíssimo cinema”<sup>2</sup>

A edição número 655 de 2010 dos renomados *Cahiers du Cinéma* trouxe uma matéria intitulada *Brésil: le Nordeste à l'assaut de Tiradentes* (que poderia ser traduzido por: Brasil: o Nordeste invade Tiradentes), assinada pelo crítico Pedro Butcher, em que se lia:

"É em Tiradentes, pequena cidade histórica do estado de Minas Gerais [...] que nós podemos ver o melhor do cinema brasileiro. O festival [...] torna visível uma produção cheia de vida, mas completamente à margem do circuito comercial – e mesmo dos festivais mais ricos e estabelecidos.[...] Surpresa: muitas das obras mais interessantes são criações coletivas e não vêm nem do Rio de Janeiro nem de São Paulo, mas, majoritariamente, do nordeste do país, particularmente do Ceará e de Pernambuco. O que os filmes têm em comum é uma recusa a se conformar aos modelos. É o caso do vencedor do prêmio da crítica e do júri jovem *Estrada para Ythaca* e dos dois documentários mais polêmicos do festival, *Um lugar ao sol* e *Pacific*." (Butcher, 2010)

A matéria define *Estrada para Ythaca*, longa-metragem do grupo Alumbramento, de Fortaleza, como um filme coletivo, realizado e interpretado por 4 amigos (os irmãos gêmeos Luiz e Ricardo Pretti e os primo Pedro Diógenes e Guto Parente), que custou cerca de R\$ 5 mil (oriundos de recursos próprios dos realizadores). E também define

---

<sup>2</sup> A pesquisa de doutorado que embasa este artigo incluiu um estudo de caso com 5 grupos de produtores do novíssimo cinema brasileiro –Alumbramento (Fortaleza), Teia (Belo Horizonte), Filmes do Caixote (São Paulo) e Trincheira (Recife). A pesquisa também incluiu um estudo sobre as instâncias de consagração dessa nova cena de cinema, sobre suas formas de viabilização (especialmente uma análise dos mecanismos públicos de financiamento que esses atores utilizam). Foram conduzidas entrevistas coletivas e/ou individuais com participantes dos grupos e com representantes de diversos tipos de instâncias de legitimação, como festivais e mostras, empresas de distribuição ou co-produtoras.

*Um lugar ao sol*, de Gabriel Mascaro e *Pacific*, de Marcelo Pedroso, dois realizadores pernambucanos, como filmes "feitos entre amigos" – exemplificando que o próprio Pedroso teria participado como montador do filme de Mascaro.

No mesmo ano em que *Estrada para Ythaca* leva o Prêmio Aurora de melhor filme na 13ª Mostra de Cinema de Tiradentes (2010), *O céu sobre os ombros*, longa dirigido por Sérgio Borges e produzido no âmbito do grupo Teia (de Belo Horizonte), realizado com um orçamento de R\$ 200 mil, ganhou 5 troféus no tradicional Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, incluindo melhor filme, melhor direção e prêmio especial do júri. No mesmo festival de Brasília, 2 anos depois, *Eles voltam*, dirigido por Marcelo Lordello e produzido pela Trincheira (de Recife), com orçamento de cerca de R\$ 230 mil, divide o prêmio de melhor filme com outro pernambucano (Marcelo Gomes, por *Era uma vez eu, Verônica*) – *Eles voltam* também foi o único filme brasileiro a concorrer ao prêmio Hivos Tiger, o principal do Festival Internacional de Cinema de Roterdã na edição de 2013. Em Tiradentes, em 2009 (um ano antes de *Estrada* ser premiado), o Prêmio Aurora ficou com *A fuga da mulher gorila*, longa de Felipe Bragança e Marina Meliande (do grupo Duas Mariola, do Rio de Janeiro) produzido com cerca de R\$ 15 mil (que no mesmo ano teria sua estreia internacional no festival de cinema de Locarno).

No Festival de Cannes, estreou em 2011, na mostra *Un certain regard*, *Trabalhar cansa*, longa de Juliana Rojas e Marco Dutra, do grupo Filmes do Caixote, de São Paulo – depois de os integrantes do grupo já virem exibindo diversos filmes de curta-metragem do evento, desde 2007. Também em Cannes, na *Quinzaine des Réalisateurs*, Felipe Bragança e Marina Meliande (Duas Mariola, do Rio de Janeiro) exibiram *A alegria*, em 2010. Eduardo Valente, também ex-integrante da Duas Mariola, já havia sido premiado com seu *Um sol alaranjado* em Cannes em 2002, na mostra *Cinéfondation*; e Tião, do grupo Trincheira, de Recife, também já teve 2 de seus filmes de curta-metragem premiados no festival (um deles, *Sem coração*, premiado em 2014 na *Quinzaine*).

Numa primeira observação, o que chama atenção é o fato de esses nomes serem, no geral, relativamente desconhecidos no âmbito do "grande cinema" nacional. Em segundo lugar, o fato de serem realizadores jovens (todos têm entre 30 e 40 anos). Depois, o fato de não estarem, em sua maioria, sediados em São Paulo e Rio de Janeiro, os grandes pólos do cinema nacional. Ainda, chama atenção a força com que esses muitos desses nomes aparecem filiados a seus "grupos" (muitas vezes nomeados como "coletivos") e a novidade de produzirem em estruturas mais colaborativas, menos institucionalizadas e profissionalizadas – que, como colocou Butcher (2010), mais se assemelham a "grupos de amigos". E por fim, o fato de os

filmes serem feitos a orçamentos muito mais baixos do que a média do cinema nacional (e muitas vezes com recursos dos próprios produtores, como é o caso de *Estrada para Ythaca* e *A fuga da mulher gorila*).

O reconhecimento em festivais (seja por premiações ou por fazer parte de seleções oficiais), e especialmente nos internacionais, está fazendo com que, aos poucos e timidamente, esse cinema vá se tornando mais conhecido no país, passando até mesmo a ser noticiado pela grande imprensa. Paiva (2011), em matéria para a Folha de São Paulo, observando os grupos de produtores Teia (Belo Horizonte), Alumbramento (Fortaleza) e Filmes do Caixote (São Paulo) como uma novidade, observa que esses "coletivos" (arranjos de produção do que ela define como o "atual cinema independente") são marcados por um "controle total das verbas [orçamento], pela criação coletiva e por um desprendimento total ou parcial da estética do cinema clássico e da TV" (Paiva, 2011). Carneiro (2013a e b), em matérias para a Revista de Cinema do portal UOL, também utiliza os termos "coletivo" (para se referir aos agrupamentos) e "cinema independente".

É interessante também perceber que essa "nova" forma de fazer cinema (que, como mostraremos adiante, tem antecedentes históricos no próprio campo), começa a ser noticiada no mesmo momento em que se proliferam manchetes como "nunca foi tão caro fazer um longa no Brasil" (Medeiros, 2013). Num momento de consolidação do modelo de cinema viabilizado por mecanismos de isenção fiscal (principalmente pela Lei do Audiovisual), os orçamentos médios praticados no cinema brasileiro, principalmente pelas grandes produtoras de São Paulo e Rio de Janeiro, estão cada vez mais altos. Em matéria intitulada "Cinema modesto, filme milionário", publicada no Estadão, Medeiros nota que o patamar de custos do cinema nacional é "assombroso" (principalmente quando se tem em vista os resultados obtidos nas bilheteiras). Ele menciona que o orçamento médio dos filmes é algo entre R\$ 4 e R\$ 5 milhões (informação concedida por Manoel Rangel, presidente da Agência Nacional do Cinema/Ancine, em depoimento ao jornalista), mas que há projetos muito mais caros, como o longa de direção coletiva *Rio, eu te amo*, da Conspiração Filmes (Rio de Janeiro), que em 2013 tinha seu custo de produção estimado em R\$ 19 milhões; ou *Flores raras*, de Bruno Barreto, produzido pela LC Barreto (Rio de Janeiro), com custo de R\$ 13 milhões; ou *Amazônia, Planeta Verde*, projeto da Gullane Filmes (São Paulo) que chegou ao patamar de R\$ 26 milhões (Medeiros, 2013). As justificativas dos produtores para os altos orçamentos dão a entender que essa seria "a única forma" de fazer cinema no país – a produtora Lucy Barreto, por exemplo, justificou ao jornalista

que os custos estão altos porque "as despesas de produção subiram absurdamente" (Barreto para Medeiros, 2013)<sup>3</sup>.

O fato de esses dois movimentos (o surgimento de uma produção independente e barata e uma onda de altíssimos orçamentos viabilizados por mecanismos de isenção fiscal) serem coincidentes no tempo, a nosso ver, não é um acaso: o novo cenário de produção independente se constrói justamente como uma reação ao modelo mais típico de produção cinematográfica vigente no país desde o chamado período da Retomada (segunda metade dos anos 1990).

Desde pelo menos o ano de 2008, alguns críticos e pesquisadores de cinema como Rodrigo Fonseca, José Geraldo Couto, Luiz Carlos Merten, Eduardo Valente e Marcelo Ikeda vêm utilizando o termo "novíssimo cinema brasileiro" (em diálogo explícito com a categoria Cinema Novo) para se referir ao cenário de produções filmicas feitas por jovens realizadores, com orçamentos mais baratos e que circulam em mostras como a de Tiradentes ou a Semana dos Realizadores, além de em festivais internacionais como Roterdã e Locarno (mais focados em produções ditas independentes). Vale pontuar a etiqueta "novíssimo" cinema, no entanto, não é vista como adequado por muitos realizadores e críticos, já que há uma hesitação em consolidar essa produção como um movimento, um grupo ou mesmo uma geração – o que se justifica pelo fato de não ser possível identificar uma unidade estética e temática no conjunto de filmes em questão. Não há um "programa" em torno do qual esse cinema se organiza, e os próprios grupos e realizadores não se apresentam como movimento.

Nosso argumento é o de que, se é difícil encontrar uma tendência estética e temática nas produções do "novíssimo" cinema, é possível diferenciá-lo a partir de suas dimensões sociais. Os tipos de inserção no campo, as práticas e representações mobilizadas pelos jovens realizadores, apesar de obviamente variarem entre si, convergem minimamente para algumas tendências gerais. Sustentamos, então, que o que diferencia esse cinema é principalmente as configurações sociais de sua produção. Ainda assim, talvez seja mesmo cedo para cristalizar nomenclaturas para essa produção. Como o objetivo aqui é menos nomear esse cinema do que tentar compreender o funcionamento das lógicas *independentes*, optamos por utilizar o termo "novíssimo" cinema, entre aspas, já que não se trata de uma definição consensual.

---

<sup>3</sup> Vale pontuar que um teto que limita o apoio público que pode ser captado via incentivo fiscal pela Lei do Audiovisual (Lei 8685/93) em R\$ 7 milhões, mas os filmes podem complementar esse valor com outros tipos de recursos, incluindo recursos públicos estaduais ou municipais (por exemplo, o filme mencionado de Bruno Barreto obteve investimento direto da Riofilme, via seleção por concurso).

Num sentido mais amplo, esses novos realizadores têm em comum sua faixa etária (eles têm hoje, em sua maioria, entre 30 e 40 anos), uma inserção no campo do cinema que se dá num mesmo momento histórico (o que configura dificuldades e possibilidades específicas de atuação), o fato de estarem sediados principalmente em capitais (e, notadamente, em capitais que não se restringem a São Paulo e Rio de Janeiro, pólos mais tradicionais da produção cinematográfica), a passagem pela universidade, e, por fim, o fato de compartilharem as novas possibilidades de produção e circulação de conteúdos audiovisuais trazidas pelos avanços tecnológicos (principalmente pelas novas ferramentas de gravação e edição e pela disseminação da internet). Por conta dessas características, definimos o "novíssimo" cinema como uma geração, não no sentido estético, mas no sentido sociológico do termo (ver Heinich, 2005).

Ainda considerando a dimensão social da produção, mas já num nível mais específico, observamos, na pesquisa empírica realizada, que os realizadores, grupos e projetos do "novíssimo" cinema compartilham também, em maior ou menor medida, um posicionamento de *diferenciação* em relação ao modelo de produção e de pensamento cinematográfico industrial, dominantes no grande campo do cinema nacional no momento de sua chegada. Como apontaremos adiante, o pensamento do cinema como indústria e como produto econômico ganha bastante força a partir da chamada Retomada do cinema brasileiro e especialmente no contexto da Ancine, criada em 2001. Essa oposição ao modelo industrial de cinema, que assume ares de uma militância, configura algumas práticas e representações específicas que, ainda que com variações entre os realizadores e as produções, podem ser vistas como tendências gerais do que vem se chamando de "novíssimo" cinema: os orçamentos das produções são bem mais baixos do que a média do cinema nacional; suas estruturas de produção são formações menos institucionalizadas, em que a lógica que não é a da profissionalização absoluta, a da especialização excessiva e a das hierarquias típicas do cinema industrial; seu circuitos e vias de circulação/reconhecimento são diferentes dos mais típicos do campo (destaca-se um caminho que passa primeiro pelo reconhecimento fora do país, e outro caminho que passa pela criação de novas instâncias de circulação/reconhecimento internas); e os aspectos textuais (temas, padrões estéticos e de linguagem, discursos) de seus filmes tendem a contestar o formato de filme pensado como produto de ampla circulação (os formatos mais comerciais, poderíamos dizer).

### **O "novíssimo" cinema na história das formas independentes**

Para autores como Ismail Xavier (em entrevista concedida), ou Autran (2004), não faz muito sentido falarmos, de fato, numa indústria de cinema ou num cinema industrial no Brasil, já que a maior parte das nossas empreitadas na direção de um cinema que ocupasse uma proporção considerável do mercado e se auto-sustentasse não obtiveram sucesso. Se consideramos, portanto, o sentido classicamente atribuído pela economia à ideia de indústria, realmente não soaria adequado conceituar o cinema brasileiro como tal. De outro lado, é possível identificar com bastante clareza a preponderância, no decorrer da nossa história, de um *pensamento industrial* de cinema, adotando o termo utilizado por Bernardet (2009 [1979]) e Autran (2004). Quando os autores utilizam esse termo, estão se referindo a uma visão ou mentalidade de cinema que se faz notável na trajetória do cinema brasileiro – ou a um paradigma, algo que opera numa dimensão normativa, definindo o que deveria ser o nosso cinema, o modelo que se busca. O paradigma industrial, como mostra Autran (2004), foi (e continua sendo) a principal orientação para políticas, programas e instituições públicas voltadas ao fomento ou à regulação da atividade cinematográfica existentes no país.

Se não parece plenamente apropriado, no contexto brasileiro, falar de um cinema industrial no sentido *econômico* do termo, defendemos ser possível fazê-lo do ponto de vista sociológico: um cinema cuja organização social assume moldes industriais. Isso significa caracterizar a produção como industrial, em primeiro lugar, por conta de um conjunto de *práticas e ações* que configuram as relações de trabalho e a produção, que são organizadas em bases mais racionais (no sentido weberiano do termo), a partir da prerrogativa da profissionalização, da impessoalidade, da divisão de funções e da especialização. Em segundo lugar, quando definimos um cinema industrial no sentido sociológico, estamos também nos referindo a um conjunto de *valores e representações* que orientam aquelas práticas e ações – e aqui poderíamos incluir a ideia de "pensamento industrial", que pode ser entendida como paradigma, e a representação conhecida como "cinemão", que nomeia um cinema pensado a partir do modelo das grandes produções (realizado com grandes orçamentos, em muitos casos com um elenco midiático, com padrões estéticos e temáticos mais próximos aos da televisão e aos da publicidade, e concebido para "estourar" junto ao grande público). Quando utilizamos a construção cinema industrial, aqui, estamos portanto nos referindo a um cinema que se organiza a partir de práticas, valores e representações industriais.

O modelo da indústria de cinema estadunidense, industrial por excelência, influenciou a formação do que entendemos por "cinema brasileiro" ao menos de duas maneiras: primeiro, pelo aspecto simbólico, ou pelo fato de consistir no mais forte paradigma de "cinema" que tínhamos disponível a partir do início do século XX (o que se explica

também por particularidades da conformação da nossa indústria cultural, assunto que não convém aprofundar aqui); e segundo, pelo fato de sua grande penetração no mercado brasileiro, já a partir de 1910, ter despertado ímpetus nacionalistas de "desenvolver nossa própria indústria". Esse segundo ponto é importante de ser destacado: o pensamento industrial de cinema vigente no Brasil, em praticamente todos os momentos em que existiu durante os últimos 100 anos, foi sustentado por um desejo nacionalista de ocupar o mercado interno com o nosso próprio produto.

Não temos a intenção, aqui, de analisar detalhadamente a trajetória de cada uma das tentativas de consolidação de uma indústria de cinema brasileiro (os chamados "ciclos")<sup>4</sup>. Para os fins deste artigo, basta-nos chamar atenção para uma percepção geral: todo momento de consolidação de um discurso e de um conjunto de práticas mais industriais (ou voltadas a uma ideia de um "cinemão", no que diz respeito aos seus orçamentos, divisão do trabalho, aspirações de público e representações) tende a suscitar um movimento de contestação que é caracterizado, pela crítica e por vezes pelos próprios produtores, como *independente*. Isso nos leva à compreensão de que a noção de independência deve ser entendida fundamentalmente como uma categoria *relacional*: designa grupos e indivíduos que se posicionam em contestação a um paradigma de produção que se apresenta como vigente (ou dominante).

Podemos notar esse movimento pela primeira vez como reação ao modelo da era dos estúdios nacionais. Como oposição ao modelo da Vera Cruz na década de 1950, por exemplo, tivemos os congressos de cinema organizados pela própria classe de produtores (I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro, 1952; I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, 1952; II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, 1955), que se constituem como o primeiro espaço em que começa a ganhar voz aquilo que Galvão (1980) definiu como um "cinema independente" (expresso por vozes como a de Nelson Pereira dos Santos, Alex Vianny, Moacir Fenelon, Carlos Ortiz, Rodolfo Nanni, entre outros que, de forma geral, estavam alinhados ideologicamente com o PCB). A autora define esse grupo "independente" como uma reunião de pequenos produtores que realizavam filmes com "um conjunto de características que frequentemente nada têm a ver com seu esquema de produção [já que o cinema era concebido como atividade industrial], tais como temática brasileira, visão crítica da sociedade, aproximação da

---

<sup>4</sup> Sobre esse tema, há estudos recentes que, focando em diferentes períodos, aprofundam-se nessa tarefa, como o de Arthur Aufran (2004), que historiciza o pensamento industrial dos anos 1920 até os 1990; o de Anita Simis (1996) que detalha as relações entre cinema e Estado entre os anos 1930 e 1964; o de Tunico Amancio (2000), que se debruça sobre a era da Embrafilme; o de Melina Marson (2009), focado nas relações entre cinema e Estado no período da Retomada; e o de Lia Bahia (2012), que dá especial ênfase às tentativas de industrialização empunhadas pelo Estado entre 2000 e 2007.

realidade cotidiana [...]. *Misturam-se aos problemas de produção questões de arte e cultura, de técnica e linguagem e de criação autoral [...]*" (Galvão, 1980, p. 14, apud Autran, 2004, destaques da autora). Nessa definição já estão implícitas duas caracterizações associadas ao termo independente: uma relacionada às práticas ou ao modo de produção (o fato de serem *pequenos produtores*) e outra relacionada ao discurso/projeto (o uso de *temática brasileira e visão crítica da sociedade*).

A partir dos anos 1960, quando passa a existir uma intervenção efetiva do Estado para a formulação de uma política cinematográfica com perfil industrial (marcado pela organização do Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica, GEIC, em 1961 e pela implementação do Instituto Nacional de Cinema em 1966), ocorre um movimento semelhante: o movimento que passaria a ser conhecido como Cinema Novo, cujos expoentes estavam alinhados ao paradigma francês de "cinema de autor", investia numa produção que se justificava muito mais por objetivos culturais e políticos do que pelo plano de constituir uma indústria aos moldes da americana ou de construir o cinema como um "produto de mercado". O próprio Glauber Rocha utilizou uma metáfora interessante para nomear seu estilo de fazer cinema no início do movimento do Cinema Novo: a da "estética da fome", na qual a "fome" não é o objeto do qual se fala, mas algo que molda a própria forma de dizer. Segundo Xavier, essa metáfora nos permite nomear um estilo de fazer cinema, que assume (em vez de tentar superar) a carência de recursos, inverte posições diante das exigências materiais e diante das convenções do modelo industrial dominante (Xavier, 2007 [1983], p. 13). É por identificar uma postura anti-industrialista nos cineastas do Cinema Novo do início dos anos 1960 que Autran (2004) os caracteriza como "independentes". Ele dá voz ao próprio Glauber Rocha (então com 23 anos): "nossa geração têm consciência, sabe o que deseja. Queremos fazer filmes anti-industriais, queremos fazer filmes de autor, quando o cineasta passa a ser comprometido com os grandes problemas de seu tempo" [...] (Rocha, 1962, apud Autran, 2004, p. 29). E dá voz também a Maurice Capovilla: "como produção independente, o filme rompe com os esquemas tradicionais da produção corrente, submetida aos capitais opressores que medem o gosto do público pelo critério do lucro comercial" (Capovilla, 1962, apud Autran, 2004, p. 30). Mais uma vez, nas caracterizações de independência apresentadas vemos as dimensões da organização social da produção e do projeto (discurso, estética, linguagem) associadas.

Num momento subsequente, a consolidação da Embrafilme (1969) marca um outro ciclo do cinema brasileiro, em que

"[se] ensaiará ultrapassar os princípios do cinema artesanal, propostos pelo Cinema Novo, e a sazonalidade histórica da produção brasileira de longas-

metragens, pela adesão a um projeto de um cinema financiado essencialmente pelo Estado, de cunho nacional e popular, distante de uma independência estética, e majoritariamente voltado para a busca de uma eficiência mercadológica." (Amancio, 2007, p. 173)

No fim dos anos 1970, a empresa estaria produzindo mais de 100 filmes por ano, com ocupação de mercado na faixa de um terço (ibidem, p. 181). Melina Marson (2009) lembra ainda que *Dona Flor e seus dois maridos* (de Bruno Barreto, 1976), teve mais de 10 milhões de espectadores – valor só superado por *Tropa de Elite 2* (José Padilha), em 2010, que levou cerca de 11 milhões de pessoas em salas de cinema. O cinema da Boca do Lixo e o cinema dito Marginal, dessa vez, eram quem criticava o modelo de funcionamento da empresa, retomando uma divergência já histórica do cinema brasileiro entre o "cinemão" e o cinema dito "independente".

Um texto de 1978 (auge do modelo da Embrafilme) de Jean-Claude Bernardet, intitulado *Fora do esquema do "cinemão"*, ilustra bem essa tensão. O autor diria: "o cinema brasileiro está passando por um momento eufórico: um frisson de novoriquismo. Conquista de mercado, conquista de público e nacionalismo sustentam ideologicamente essa euforia, que sacrifica tudo o que não possa contribuir de imediato para a onda do capitalismo cinematográfico." (Bernardet, 1978a in Bernardet, 2009, p. 166). O modelo proposto pelo cinema dito Marginal questionava principalmente o padrão mais industrializado e institucionalizado que o próprio Cinema Novo (movimento outrora independente) tinha assumido, principalmente após passar a ser financiado pelo Estado via Embrafilme. Segundo Xavier, a forma "mercado" teria sido questionada no início dos anos 60 [pelos cinemanovistas], "quando a ideia do cinema de autor ganhara uma formulação anti-industrial e uma proposta de cinema político tornara opostos arte e comércio." Depois, já no final da década, "a mesma eficiência foi um dos elementos divisores na polêmica que envolveu cineastas do Cinema Novo e uma nova geração que exigia a continuidade de uma estética da violência, de um cinema mais emprenhado na expressão radical do autor do que nas concessões viabilizadoras dos filmes como mercadoria." (Xavier, 2012, pp. 30-1).

Já num contexto mais atual, posterior ao "apagão" do cinema nacional decorrente do governo Collor (que extinguiu a Embrafilme, bem como uma série de outras instituições relacionadas à cultura, além de desregulamentar o setor), o que se entende por Cinema da Retomada (ciclo que se inicia no fim da primeira metade da primeira década de 1990, com o sucesso de *Carlota Joaquina*, de Carla Camurati), dá início a uma outra época de "espírito" industrial, dessa vez amparado amplamente pelo mecanismo de incentivo fiscal (a Lei do Audiovisual configura-se em 1993). Como marco final desse período, tende-se a considerar o estabelecimento da Ancine, em 2001 que marcaria o

início de uma nova fase institucional – sem que houvesse, no entanto, a ruptura com o pensamento industrial<sup>5</sup>.

Como discurso dissonante, estava, mais uma vez, a crítica às produções muito caras, que se tornaram um padrão a partir da segunda metade dos anos 1990. Cineastas mais novos e/ou menos simpáticos às grandes produções, há pelo menos 10 anos, vêm insistindo em visões alternativas – podemos destacar Tata Amaral, Beto Brant, Paulo Caldas e Lírio Ferreira como exceções dentro de um contexto geral em que, segundo observação de Ismail Xavier (2012) o engajamento "mercadológico" tendia a prevalecer.

A própria Ancine, estabelecida em 2001, é pensada dentro de uma esfera que partia de uma concepção industrial e mercadológica de cinema (vale lembrar que ela foi proposta dentro do Gedic, que tinha como objetivo fazer o a "passagem do cinema brasileiro da fase voluntarista-artesanal para uma etapa industrial autossustentável", conforme documento destacado por Bahia, 2012, p. 101). Como mostramos até aqui, todo momento de consolidação de um discurso e de um conjunto de práticas mais industriais (ou voltadas a uma ideia de "cinemão") tende a suscitar um movimento de contestação, e aqui não é diferente. Entendemos o cenário que vem sendo chamado de "novíssimo" cinema brasileiro, ou o jovem cinema independente contemporâneo, que ganha força a partir de 2010 (apesar de já vir se articulando desde meados de 2000), essencialmente como uma reação a esse modelo de "cinemão" posto em prática na Retomada e, ainda que com consideráveis diferenças no que diz respeito à atuação do Estado, reforçado pelas diretrizes da Ancine.

É interessante pensar que o movimento que se inicia na Retomada é, para essa nova geração, ao mesmo tempo um estímulo positivo e negativo. De um lado, é positivo porque o retorno da parceria entre Estado e produtores que se inicia na Retomada garante a estabilidade que faz com que esses jovens voltem a considerar o cinema entre suas possibilidades de atuação – o cinema volta a ser uma opção de profissão. Para João Luiz Vieira (in Tinoco e Durst, 2005), foi a "boa maré" do cinema nacional que desencadeou, por exemplo, uma proliferação dos cursos superiores de cinema, o que colabora para o surgimento de novas gerações de produtores. De outro lado, a

---

<sup>5</sup> Um acontecimento que enfatiza o espírito industrial que caracteriza essa época é o próprio surgimento da Globo Filmes, braço da Rede Globo, em 1998. Marson (2009) comenta ainda que a produção realizada principalmente entre 1995 e 1998 incorporou técnicas, linguagens e padrões estéticos da publicidade e da televisão (ibidem, p. 89) – a autora exemplifica com o caso das empresas Conspiração e O2 Filmes, que entram no "mercado" do cinema, mas que vinham de uma trajetória essencialmente dedicada à publicidade e à TV.

nova geração independente vai justamente contestar o pensamento de cinema que está por trás desse novo momento de mediação do Estado (o pensamento industrial).

É do cinema pensado como produto, realizado com altos orçamentos e a partir de uma organização industrial da produção, que a nova (ou novíssima) geração independente quer se diferenciar. Essa geração tem suas especificidades. A principal delas é ter surgido num contexto em que as tecnologias de comunicação, produção e edição possibilitam captar imagens, editar filmes, fazer circular a produção, fazer-se reconhecido, comunicar-se com pares e estabelecer um exercício de cinefilia com uma facilidade nunca antes vivenciada. Discordamos, no entanto, da interpretação de que somente a "revolução" tecnológica explica o surgimento desse novo cenário de independência: as tecnologias de produção e comunicação representaram somente o meio que possibilitou e potencializou o exercício de um novo conjunto de práticas independentes<sup>6</sup>.

Em comum, as diferentes gerações de independentes têm algumas características. A primeira delas é a juventude: Ismail Xavier, em entrevista concedida à autora, lembrou que esse parece ser um traço altamente associado a uma postura de dissidência militante – estaria a "coragem" associada ao fato de o indivíduo não ter, ainda, uma filiação no campo muito forte ou uma trajetória a zelar? Fato é que Glauber fez seu *Barravento* aos 23 anos, Sganzerla fez *O bandido* aos 22 e a geração dita "novíssima" começa a ganhar reconhecimento por volta dos 30 (pesando as mudanças nos padrões de socialização e no próprio conceito de juventude que ocorreram entre os anos 1960 e os 2000, poderíamos dizer que se trata de fases da vida semelhantes).

Outra característica comum é o fato de esses cenários independentes, via de regra, produzirem em arranjos de grupos coesos, em que as parcerias são recorrentes, e que muitas vezes se assemelham a grupos de amigos (ou se organizam de forma "afetiva", como colocaram diversos dos entrevistados dos grupos de produtores associados ao "novíssimo" cinema). O caso da Belair, que produziu 7 filmes a partir da parceria estabelecida entre Júlio Bressane, Rogério Sganzerla e Helena Ignez é bastante ilustrativo. Mas isso também ocorria no Cinema Novo: segundo Figueirôa, Nelson Pereira dos Santos fez a montagem de *Barravento*, de Glauber; Ruy Guerra montou

---

<sup>6</sup> Foram as mudanças no marco tecnológico de produção e comunicação que também possibilitaram que esse novo cenário de independência pudesse assumir uma característica única na árvore genealógica da independência: a descentralização no espaço. O que vem se chamando de "novíssimo" cinema não é um movimento situado num determinado contexto espacial, mas uma produção pulverizada em algumas cidades brasileira (via de regra, capitais<sup>6</sup>) – e isso aponta também para o início de um processo de desconcentração da atividade das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro.

*Escola de samba*, curta de Carlos Diegues; Walter Lima Júnior foi roteirista de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Figueirôa, 2004, p. 24). Na geração atual, essas parcerias e a formação de um grupo relativamente coeso de relações é algo bastante típico<sup>7</sup>. Essa característica se explica tanto por uma questão de representação de cinema adotada (a negação da prerrogativa de uma associação puramente profissional/racional, típica do cinema industrial), como por questões materiais relacionadas à contingência. A formação de um grupo recorrente e coeso, nesse sentido, acaba sendo uma estratégia para enfrentar a condição de dissidente (tanto em termos materiais quanto em termos simbólicos)<sup>8</sup>.

Uma última característica comum entre os diversos momentos de independência é a própria militância – que aparece expressa não na adoção de um discurso e de um conjunto de práticas contestatórias, mas na forma do que chamamos de um *engajamento integral* com o objeto cinema (a tendência não só a realizar diversas funções nos filmes, como também a se dedicar a pensar o cinema, a escrever críticas, e, na geração atual, até a "transbordar" a atuação para as áreas da docência ou da política). Isso também está relacionado, de um lado, à contingência (necessidade de diversificar as possibilidades de trabalho e de fontes de renda, algo que também é bastante típico em outras artes) e, de outro, a um tipo de posicionamento de militância,

---

<sup>7</sup> Na tese de doutorado, explicamos com mais detalhamento essa característica, que pode ser expressa pelo seguinte depoimento de um dos entrevistados do "novíssimo" cinema: "Eu trabalho com meus amigos, e são amigos justamente porque a gente já tem alguma afinidade. A gente sempre gosta de estabelecer relações primeiro através da amizade. Nem sempre acontece isso, é claro, mas até hoje, os filmes que a gente monta [fora do grupo] são sempre de amigos. *Não é estritamente profissional*: preciso de montador, vou chamar fulano. São pessoas com quem eu já tenho uma relação, já conversei, troco ideia sobre cinema, etc..."(integrante do grupo Alumbramento em entrevista concedida à autora).

<sup>8</sup> Na tese, buscamos historicizar agrupamentos de produção simbólica com padrões semelhantes. Essa característica também é vista no estudo de Williams sobre a fração Bloomsbury (1980) ou no estudo de Heloísa Pontes sobre o Grupo Clima (Pontes, 1998 e 2010). Os agrupamentos observados nesses casos muitas vezes negam a própria caracterização como um grupo de produção simbólica, preferindo apresenta-se simplesmente como um *conjunto de amigos* (Williams, 1992). Na explicação tanto de Williams como de Pontes, faz sentido pensar numa origem social semelhante, que, em maior ou menor medida, explicam a *afinidade* de valores e crenças dos integrantes do grupo – algo que também parece estar presente aqui. É importante apresentar a ponderação feita por Denilson Lopes de que essa forma de associação também pode ser criticável, em termos políticos: "Me parece que a amizade ali é invocada não como uma forma de abertura para o mundo e de diálogo com a cidade, mas, ao contrário, *como forma isolamento* – uma possibilidade quase que endêmica de relacionamentos onde os conflitos são diluídos, quando não silenciados. A gente poderia entender a experiência coletiva como uma estratégia de sobrevivência diante de uma cidade hostil... Mas, especialmente no Brasil, não podemos esquecer de como a 'amizade' também tem a ver com uma longa tradição associada ao autoritarismo, ao compadrio [...]. E que na cena cultural se traduz na busca pela ocupação de espaços, num clima de 'patota' que pode esvaziar qualquer debate crítico: eu elogio o seu filme, você elogio o meu e somos todos geniais" (Denilson Lopes in Mostra de Tiradentes, 2014).

que aqui se confunde com a própria representação de cinefilia. Para Xavier (em entrevista concedida), tanto a geração do "novíssimo" cinema, quanto os representantes do cinema dito Marginal, quanto os do Cinema Novo, tinham o mesmo modelo de cinefilia e de inserção dos jovens do *Cahiers du Cinéma* (associados à *Nouvelle Vague francesa*):

"Todos são grupos de jovens, que primeiro buscam construir suas posições de contestação ao pensamento vigente por meio da crítica e do exercício da cinefilia (que assume um caráter de militância), para depois partir para a realização e se lançar dentro dessas novas propostas – ainda que sem deixar de fazer crítica e todo o resto, já que muitos desses atores têm uma inserção polivalente no campo. [...] O dissidente sempre tem que ser provocador e militante. A dissidência exige o combate." (Ismail Xavier em entrevista concedida à autora).

E é possível dizer também, portanto, que esse novo cenário de produção independente, que retratamos aqui como uma geração (no sentido sociológico do termo), representa o retorno a uma dimensão utópica da cinefilia (utilizando os termos de Ismail Xavier, 2001), que teria se perdido com o início da Retomada, em que prevaleceu um engajamento mais mercadológico à atividade de realização de filmes, ainda que com algumas exceções. Essa dimensão utópica, aqui, aparece vestida com a roupagem dos anos 2000: é menos explicitamente politizada, mais individualista, mais hesitante e *blasé* em relação a construção de um pensamento sobre o Brasil.

Como mencionamos, o cenário que vem sendo nomeado como o "novíssimo" cinema brasileiro vem chamando atenção da crítica nacional por algumas características: a juventude de seus realizadores (que têm entre 30 e 40 anos); os orçamentos dos filmes, que são bem mais baixos do que a média do cinema nacional; suas estruturas de produção, diferentes das empresas produtoras convencionais (mais colaborativas e horizontais, menos institucionalizadas e profissionalizadas); e suas inovações em linguagem e formatos. Se há algo que esse conjunto de realizadores têm em comum, é justamente a característica de "fugir" dos padrões mais típicos no país (não só padrões estéticos, mas também relacionados à organização social).

Por conta disso, esse cinema vem sendo enquadrado como independente. Um primeiro ponto de ser notado é que essa é uma categoria essencialmente relacional, que já carregare em si seu *outro*: sempre se é independente ou alternativo em relação a algo/alguém. A perspectiva relacional é fundamental para a análise que propomos aqui: construiremos o "novíssimo" cinema fundamentalmente a partir de sua relação de contestação/oposição ao modelo industrial de produção (ou ao "cinemão"). Isso pode ser ilustrado pela fala de um integrante de um dos grupos observados:

"Os filmes que fazemos aqui são um *cinema artesanal*, não estão tão comprometidos com 'resultados'. *E isso não é um estágio para virar indústria* [...] aliás, para mim, essa é a desgraça do artesanato, quando ele começa a se inspirar num modelo industrial. *Ao contrário, isso é uma opção mesmo.* [...] *Eu não quero a lógica de profissionalismo do cinema industrial.* [...] *Eu prefiro a lógica do amadorismo, porque se trata realmente de fazer algo que eu amo.*" (Guto Parente, do grupo Alumbramento, in Mostra de Cinema de Tiradentes, 2013)

E optamos por enquadrar esse objeto como um "cinema independente", já que essa categoria também já foi utilizada em outros momentos históricos para definir cinemas com características sociais semelhantes. Isso significa dizer também que entendemos esse novo cenário como um movimento essencialmente enraizado nas oposições históricas do campo, bem como em suas dinâmicas recentes.

O aspecto central na caracterização do "novíssimo" cinema ou do jovem cinema contemporâneo que construímos aqui é, portanto, sua dimensão social: a forma pela qual os realizadores se inserem no grande campo do cinema, a posição que ocupam em relação aos outros atores e grupos do campo, o conjunto de práticas e representações operadas por eles.

Como expusemos anteriormente, se ainda se hesita em nomear o "novíssimo" cinema e em identificá-lo como uma geração em termos *estéticos*, ele pode ser entendido como uma geração no sentido sociológico – e aqui estamos utilizando a definição que Nathalie Heinich utiliza em seu *L'Élite Artiste* (2005): "uma geração poderia bem ser definida, em sentido sociológico, como sendo o conjunto de pessoas de uma mesma faixa etária que, em seus anos de formação, conheceram os mesmos desapontamentos e provaram as mesmas desilusões em relação à faixa etária mais velha, em relação à qual eles definem seu espírito de contradição" (Heinich, 2005, p. 135, tradução da autora). Essa geração (que, além de ter sua existência coincidindo num certo tempo, tem também sua existência coincidindo num espaço específico, o ambiente de capitais mais urbanizadas do Brasil) compartilha não só um determinado contexto histórico geral, mas também, e sobretudo, um determinado momento no campo específico do cinema. O jovem cinema independente tem sua existência ancorada em oposições históricas do campo do cinema brasileiro (entre o "cinemão" e os cinemas independentes), bem como em dinâmicas recentes do campo, notadamente do período pós-Retomada. A posição que o jovem cinema contemporâneo ocupa nesse contexto mais amplo configura uma série de práticas e representações específicas.

O momento que se inicia com a Retomada influencia a nova (ou "novíssima") geração de independentes tanto positivamente (já que a estabilidade da produção faz com que uma nova geração volte a considerar o cinema como opção de atuação profissional)

quanto negativamente (já que o "novíssimo" cinema contesta uma ideia de cinema como produto econômico, cujo objetivo principal é a conquista de um grande número de espectadores, realizado com orçamentos altíssimos, a partir de grandes estruturas de trabalho, com alta especialização e hierarquia, e que flerta com padrões estéticos da publicidade e da televisão). Como bem mostra Pierre Bourdieu em sua análise sobre o campo da literatura na França pós-Revolucionária (Bourdieu, 2002 [1992]), em momentos em que há proliferação de produtores, observa-se uma tendência de questionamento das estruturas de poder do campo. Em campos em que as classes de produtoras concentram muito o poder de definir as regras do jogo, como é o caso aqui, esse questionamento tende a ser ainda maior. Num contexto como esse, um movimento de grande proliferação de novos realizadores, desencadeado pela retomada da estabilidade da produção, tende a gerar um cenário de tensão: nem todos querem ser absorvidos pelo modo de funcionamento típico do campo, por exemplo, indo trabalhar como assistente de um profissional já reconhecido e passando muitos anos nessa posição até poder ter uma voz própria – e é possível que nem haja espaço para todos que desejam esse tipo de inserção, principalmente em contextos que não as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro (em que os jovens profissionais acabam contando também com a possibilidade de se inserir nos mercados de publicidade e televisão). A maioria dos jovens produtores que não querem uma inserção desse tipo não encontra espaço para conduzir seus projetos próprios, justamente porque as estruturas de poder do campo já estão muito consolidadas (e, aqui, isso significa dizer que não encontram acesso aos mecanismos de financiamento e tampouco acesso à circulação nos circuitos mais consolidados).

Parte do que vem se chamando de "novíssimo" cinema brasileiro se explica, então, a partir das transformações históricas do próprio campo: a proliferação de novos realizadores, trazida por um cenário de estabilidade (e também pelas transformações nos paradigmas tecnológicos, não se pode negar), num campo em que as estruturas de poder (bem como as próprias representações sobre o que é "cinema" e sobre o que é "fazer cinema") já estavam muito consolidadas, parece incitar um desequilíbrio nas estruturas de poder. Ao não encontrar espaço, parte dessa nova geração opta por negar o engajamento "pelas bordas", buscando estabelecer seus próprios circuitos e colocar em prática um discurso de contestação (discurso esse que também já tinha uma trajetória no campo). Uma jovem realizadora de São Paulo, em entrevista, surpreende pela consciência com que, mesmo "de dentro", enxerga esse processo:

"A posição da gente no campo não é uma posição que está consolidada. A gente é muito jovem, tem uma trajetória mais recente. Então se a gente vai

trabalhar com uma empresa produtora muito grande, provavelmente vai ter que fazer funções que a gente não quer fazer. Não vamos poder participar tão ativamente, não vamos ter tanta abertura...Então a gente procura outros caminhos, em vez de tentar entrar na grande produtora num nível muito baixo de hierarquia, *a gente tenta fazer as nossas próprias coisas*". (integrante do Filmes do Caixote em entrevista concedida, destaques da autora)

Mas entre "tentar fazer as nossas próprias coisas" e, de fato, criar tensões nas estruturas de poder do campo, há um longo caminho, que passa pela consagração desses jovens realizadores. Nossa observação mostra que são dois os caminhos de reconhecimento mais típicos da "novíssima" geração: o primeiro, pelo qual se conquista primeiro o reconhecimento internacional (por exemplo, entrando em seleções oficiais ou sendo premiados em festivais internacionais, ou sendo contemplados por fundos de financiamento internacionais) para depois "passar a existir" no cenário nacional. O segundo caminho, não excludente, é o da criação dos "circuitos próprios" (mostras, festivais e outras instâncias de legitimação e circulação) que, aos poucos, vão se tornando referências no grande campo do cinema. A Mostra de Tiradentes é uma dessas instâncias no cenário nacional: como bem comparou seu curador Cléber Eduardo em entrevista concedida, a mostra começou como uma espécie de *Salon des Refusés* do cinema contemporâneo, e hoje já se configura como uma instância de legitimação bastante importante.

Um outro fator que é importante de ser mencionado, mas que, a nosso ver, não propriamente *explica* o surgimento da jovem cena independente, e sim potencializa esse cenário, diz respeito às transformações tecnológicas nos meios de produção de conteúdos audiovisuais e de comunicação. Em primeiro lugar, a transformação nas tecnologias de gravação e edição (notadamente as câmeras digital e os softwares de edição) desencadeou um acesso muito maior às possibilidades de fazer um filme, impulsionando assim a proliferação e a pulverização dos novos realizadores. Além disso, a Internet e as ferramentas de transferência do tipo *peer-to-peer* possibilitaram a criação de pontes entre esses novos realizadores (bem como deles com seus públicos e críticos); além de terem ampliado consideravelmente as formas de cinefilia em pelo menos dois sentidos: proporcionando uma descentralização da crítica (proliferaram-se sites e blogs sobre cinema e surgiram algumas revistas virtuais que estão entre as mais importantes do campo atualmente, como a Cinética e a Contracampo) e garantindo um acesso muito maior, para a geração que hoje tem entre 30 e 40 anos, a referências cinematográficas de diversos estilos e locais do mundo (o que tem impacto ainda mais

especial em cidades menores, com poucas opções de salas de exibição)<sup>9</sup>. Essas mudanças tiveram um impacto importante nas possibilidades de inserção no campo e foram centrais na empreitada de "criar seus próprios circuitos".

### **Independência**

"...a ortodoxia necessita da heresia porque a oposição entre uma e outra implica o reconhecimento do interesse que está em jogo, reconhecimento desconhecido – isto é, afirmado e, ao mesmo tempo, negado na própria oposição" (Bourdieu e Delsaut, 2001 [1975]).

A categoria "cinema independente" utilizada aqui é construída como uma categoria heterogênea (representa um conjunto diverso e não coerente de práticas fílmicas); relacional (não se trata de um conceito absoluto ou essencializado, mas de uma representação que se define em relação a outras); que não é binária (não se resume à oposição independente ou não-independente), e que se comporta na forma de um continuum; e multidimensional (sendo composta por múltiplas dimensões que também se comportam como *continuuns* específicos).

A observação empírica do cinema independente contemporâneo e dos outros movimentos de cinema independente que surgiram no campo do cinema brasileiro nas últimas décadas, bem como o estudo de outros movimentos artísticos caracterizados como independentes, mostram que um aspecto central da ideia de independência é a oposição (ou mesmo negação) em relação um *outro*, e esse outro geralmente consiste no modelo de produção mais típico – ou dominante – no contexto em questão (modelo também composto por um conjunto de práticas e representações específicas). Assumir a categoria cinema independente como relacional significa, então, aceitar o paradoxo de que o "cinema independente", em termos conceituais, é independente somente em parte, já que ele carrega em si o seu *outro*.

A ideia de que *o conjunto de práticas, valores e representações de um determinado grupo de atores depende do posicionamento que eles ocupam em relação aos seus outros*, é, portanto, central em nossa construção. E vale destacar que, da forma como enxergamos, a oposição entre um cinema "industrial" e outro "independente" opera em termos ideal-típicos. Ou seja, categorias como cinema industrial e cinema independente funcionam como parâmetros analíticos, e não como noções que carregam a pretensão de esgotar toda a diversidade dos fenômenos concretamente observáveis. Isso significa assumir tanto o que estamos chamando aqui de cinema industrial quanto o que definimos como cinema independente não representam conjuntos coerentes e homogêneos de práticas, valores e representações.

---

<sup>9</sup> Ver também Ikeda (in Semana dos Realizadores, 2012), Queirós (2012) e Mattos (2011b).

Compartilhar o pressuposto de que o tipo de inserção dos atores sociais no campo influencia suas práticas e representações nos vincula a uma matriz metodológica específica, a da sociologia da cultura francesa iniciada por Pierre Bourdieu e sua equipe e continuada por seus seguidores (ou contestadores). Para o caso empírico específico do jovem cinema independente contemporâneo, o posicionamento de oposição e diferenciação em relação ao modelo de cinema industrial parece ser estruturante<sup>10</sup>. Como ponto de partida geral, aceitamos então a prerrogativa de que:

“A forma das relações que as diferentes categorias de produtores de bens simbólicos mantêm com os demais produtores, com as diferentes significações disponíveis em um dado estado do campo cultural e, ademais, com sua própria obra, *depende diretamente da posição que ocupam no interior do sistema de produção e circulação de bens simbólicos* e, ao mesmo tempo, da posição que ocupam na hierarquia propriamente cultural dos graus de consagração, tal posição implicando numa definição objetiva de sua prática e dos produtos dela derivados.” (Bourdieu, 2005 [1970], p. 154, grifos da autora)

Ao levar em conta, em nossa análise, não somente a dimensão das práticas desencadeadas por um certo tipo de inserção no campo, mas também dos valores e representações correspondentes, estamos também mobilizando uma "sociologia compreensiva das representações e dos valores" como proposta por Nathalie Heinich. Para essa autora (que também faz parte da tradição bourdieusiana), a dimensão das representações é central para uma compreensão sociológica da arte e dos campos de produções simbólicas. Segundo Heinich, para compreender o "statut" (que poderíamos traduzir por estatuto ou situação) dos criadores/artistas/grupos de produtores, "é necessário entender não somente sua situação real [conjunto de práticas e ações], mas também sua porção imaginária e simbólica [representações, valores, crenças]" (Heinich, 2009, p. 12, tradução da autora). Assumindo essa posição, ela busca assumir "o imaginário e o simbólico como objetos de análise tão legítimos como os fatos 'reais'" (ibidem, p. 24, tradução da autora).

---

<sup>10</sup> Vale mencionar que uma das principais linhas de crítica à sociologia bourdieusiana aponta a fragilidade do pressuposto (implícito nas análises de Bourdieu) de que os grupos sociais estão sempre em conflito buscando diferenciar-se uns dos outros. Partilhamos dessa crítica, especialmente bem expressa por Bernard Lahire (2010) e Howard Becker (2006) e partimos da ideia de que nem sempre o que explica o posicionamento e a tomada de ação dos agentes no contexto social é o princípio da diferenciação/oposição – a nosso ver, explicações dessa ordem devem surgir da observação empírica e não existir como pontos de partida. No entanto, para o objeto específico observado aqui (o jovem cinema independente), a ideia do posicionamento pela diferenciação parece ser bastante apropriada (já que a oposição é central na própria auto-representação desse grupo, e está na essência de termos como "independente" ou "alternativo").

De forma mais geral, poderíamos situar o subgrupo dos produtores independentes dentro que Bourdieu define como sendo o pólo erudito (ou de circulação restrita) do grande campo da produção de bens simbólicos – pólo esse que, em termos gerais, opõe-se ao pólo da indústria cultural (ou da produção em larga escala), produzindo bens culturais destinados a um público restrito de outros produtores e da indústria cultural produz para o "grande" público. Se tomarmos como norte essa grande oposição, sem dúvida, nossos agentes se aproximam mais do pólo (ideal-típico) da arte erudita (ou de circulação restrita), diferenciando-se do pólo da indústria cultural. Mas observamos que os grupos que se colocam na posição de independentes ocupam um lugar específico dentro do grande recorte do pólo erudito, já que o posicionamento caracterizado por uma contestação mais explícita e militante (uma *negação*, poderíamos dizer) das práticas e valores típicos da produção industrial, que reflete diretamente em suas formas de produzir (e muitas vezes, também de formas de viver). Essa negação se manifesta não somente no nível do discurso, mas também no das práticas, como foi observado na pesquisa – como parte da oposição militante, apresenta-se um programa de práticas e discursos alternativos<sup>11</sup>.

Ainda apesar dessa ponderação, e mesmo admitindo que a compreensão dessas "grandes" relações de oposição é algo central para a o conhecimento do campo em seu sentido mais amplo, o trabalho com oposições binárias representa um limite quando o objetivo é conduzir análises a partir de um nível de observação mais micro (ou meso). Se pensarmos, por exemplo, no trabalho em que Bourdieu e Delsaut (2001 [1975]) analisam o campo da alta costura em Paris, notamos que os costureiros contestadores das práticas e valores mais correntes no campo naquele momento são abordados pelos autores ora como "dominados" ora como "recém-chegados". Ainda que faça sentido pensar nesses grupos como "dominados" quando se tem em mente a possibilidade de estabelecer as regras do campo em questão, essa terminologia não seria satisfatória se o objetivo fosse tomá-los como objeto específico de uma análise mais aprofundada. Basta pensar que a categoria "dominados", nesse exemplo, pode reunir grupos tão diferentes como os "eternos" contestadores, os recém-chegados que podem chegar a ter o poder de definir as regras do campo no futuro, e aqueles que poderiam ser definidos como "perdedores", ou seja, que tentam jogar o jogo nas condições

---

<sup>11</sup> Se tomarmos as diferenciações que Bourdieu faz entre Baudelaire e Flaubert em *As regras da Arte* (2002 [1992]), poderíamos associar os posicionamentos encontrados nesta pesquisa a algumas posturas de Baudelaire, que usava sustentava a marginalidade e a abdicação numa relação de militância em prol da arte (Bourdieu inclusive utiliza o termo "política de independência" para se referir ao posicionamento desse autor frente aos editores).

estipuladas pelos dominantes, mas não conseguem sucesso. Ou seja, se essa categoria fosse tomada como objeto, uma série de nuances poderia ser encontrada.

Trata-se, sobretudo, uma questão de escala: no limite, todos os atores e grupos que se posicionam no grande campo da arte erudita opõem-se às práticas e aos valores típicos do campo industrial. No entanto, há diferentes gradações e tipos de negação. O que diferencia os "independentes", a nosso ver, é o fato de essa negação assumir um tom de militância, colocando-se no cerne de seu posicionamento, de suas práticas, de sua auto-definição, de suas crenças e de sua representação perante à sociedade.

Categorias como a de *formações independentes* ou *dissidentes*, apresentadas por Raymond Williams (1992 [1981]), bem como a de *mavericks* (citada mas não explorada) ou a de *outsiders* apresentada por Howard Becker (1982 e 2008 [1963]) parecem oferecer outros tipos de entradas que, nesse ponto específico, complementam bem a teoria bourdieusiana, representando ferramentas especialmente úteis para compreender esses produtores que ocupam posições de independência e contestação.

Williams, analisando diversos tipos de formações envolvidas na produção artística/cultural no decorrer da história, documenta a existência de diversos grupos ou correntes com posicionamentos (ou projetos) que ele define especificamente como "alternativos" ou "contestadores" em relação a padrões mais institucionalizados dos campos de produção (Williams, 1992 [1981]). Ele conduz uma observação histórica que parte da corporação de ofício, no século XIV, passando pela academia e pela instituição das chamadas "artes liberais"; chegando no surgimento das chamadas sociedades profissionais, (que na era moderna assumiriam a forma de sindicatos de classe) e enfim nos "movimentos" e "escolas" da arte moderna. E observa que, já a partir dos anos 1600, como reflexo do início do processo de institucionalização das formações especializadas, começaram a surgir grupos com posicionamentos contrários ao que seria uma visão "academicista" ou "oficial" da produção artística (Williams, 1992, p. 61). Ele destaca o final do século XIX como o momento por excelência da consolidação de formações independentes, que surgem como reações ao próprio desenvolvimento da academia, "com sua tendência a prescrever regras" (ibidem, p. 64). No contexto das artes visuais, essas formações surgem em contestação à centralidade que dispositivos como as grandes exposições passaram a ter na definição dos mercados e circuitos. Para ele, o fato de as academias "monopolizarem" as exposições suscitava discussões a respeito dos critérios de seleção, de modo que a organização de exposições alternativas por parte dos grupos dissidentes constituiu "uma iniciativa óbvia" (ibidem, pp. 64-5) – o que ele exemplifica com o *Salon des Refusés*, organizado em 1863, que

apresentou artistas precursores das vanguardas que não encontravam espaço nos lugares mais tradicionais.

Howard Becker, em um pequeno estudo de 1963 sobre os músicos de casas noturnas de Chicago no fim dos anos 1940 (Becker, 2008 [1963]) também traz uma série de colaborações importantes para pensar os produtores que caracterizamos como independentes. O autor enxerga a existência de um grupo de músicos "outsiders" ou "desviantes" que se apresenta como essencialmente estável e duradouro – assumindo que não se trata, portanto, de uma etapa de um processo de inserção no contexto em questão (no campo ou "mundo" da música, utilizando o conceito mobilizado por Becker, em Becker 1982). A ideia de que a posição de desviante pode significar um tipo de engajamento específico no contexto e não uma fase é central para o nosso trabalho.

Becker também define que o grupo de músicos em questão partilha uma cultura específica – e aqui ele utiliza uma definição de cultura bastante semelhante à construída por Raymond Williams (especialmente em Williams, 2011 [1958]), significando um conjunto de representações e entendimentos partilhados (Becker, 2008, pp. 89-91, e com isso o autor estabelece um diálogo com a literatura sobre subculturas, em voga no momento da elaboração de seu estudo). O próprio reconhecimento do posicionamento alternativo (ou desviante) como algo ancorado a uma *cultura específica* representa um ponto de partida interessante, no sentido de prevenir contra uma explicação de que as práticas desviantes se explicariam unicamente pela incapacidade de certos agentes de se inserirem no campo como dominantes (essa interpretação pressupõe a existência de um único tipo de "cultura" – práticas, modos de vida – dominante no campo e, mais além, pressupõe a ideia de que todos os atores têm interesse em ocupar a posição de definir as regras). Pelo enfoque de Becker, é possível pensar na existência de agentes que podem simplesmente não ter planos de ocupar a posição de dominância (sem que isso signifique falta de interesse no jogo) – até porque, isso poderia ameaçar sua posição de independência/contestação, o que pode não ser interessante, já que essa posição traz remunerações simbólicas específicas.

Entrando numa discussão específica sobre autonomia, Becker pontua que os músicos se classificam de acordo com o grau em que cedem ao seus contratantes – trata-se de uma construção bastante semelhante à que Bourdieu faria depois sobre a diferenciação entre os campos da indústria cultural e da arte erudita. Para Becker, os músicos "de jazz", mais radicais, não abrem mão de tocar o que entendem como a "verdadeira música" para agradar os contratantes (já que as regras só podem ser estabelecidas pelos próprios pares), enquanto os músicos "comerciais" cedem às exigências para

agradar a um público mais amplo e massificado. Ele distingue, aqui, o que seria um "sucesso comercial" e um sucesso em termos de "padrões artísticos", e também mostra que cada grupo está relacionado a um conjunto de representações e a um sistema de crenças específicos (por exemplo, os músicos de jazz, que poderíamos definir como independentes, sustentam um estilo de vida – ou uma cultura – não-convencional, de forma a se diferenciar dos "quadrados", representação que compreende todos os demais agentes que não são do grupo) (ibidem, pp. 92-6).

Mas o que mais nos interessa destacar é que Becker pensa essas oposições na forma de um *continuum*: "os músicos se classificam de acordo com o grau em que cedem aos *outsiders*<sup>12</sup>, e o *continuum* varia entre os músicos de jazz, num extremo, e o músico comercial, no outro" (ibidem, p. 92). A ideia do *continuum*, em nossa pesquisa, foi incorporada como um dispositivo central para pensar a independência, já que, a nosso ver, ela traduz de forma bastante adequada a noção de que as categorias analíticas são constituídas como parâmetros ideal-típicos e que os casos empíricos assumem configurações intermediárias e mais complexas. Sobretudo, as ideias trazidas por Williams e Becker nos ajudam a entender que o "cinema independente", quando olhado de perto, é um *conjunto essencialmente diverso* (ou heterogêneo) de práticas e representações, e não uma categoria absoluta e homogênea.



A observação empírica realizada, nos levaram também a construir independência como uma categoria multidimensional, construída por vários eixos específicos, cada um deles também variando sob a forma de um *continuum*. Dentre essas dimensões, podemos listar: a da organização do trabalho; a dos orçamentos e tipos de financiamento; a dos mercados; e a do texto/projeto. Na pesquisa realizada, nos debruçamos mais especialmente sobre três dimensões específicas da independência: as possibilidades

<sup>12</sup> Nota-se na edição consultada um problema de tradução: nesse trecho, Becker utiliza o termo "outsider" em seu sentido mais genérico, como aquele que está fora, e não para se referir à ideia de "desviante" (termo que, em sua obra, representa um conceito). Nessa frase, a palavra "outsider" significa o contratante, o público, ou todo aquele que não faz parte do grupo de músicos. Para evitar a confusão do termo comum com o conceito, poderia ter sido usada a tradução "de acordo com o grau em que cedem aos contratantes ou ao grande público", já que é disso que o autor está falando neste momento.

de organização do trabalho e da produção, as possibilidades e instâncias de legitimação e reconhecimento e a dimensão dos orçamentos e formas de financiamento. Os *continuums* apresentados a seguir ilustram cada uma dessas dimensões para o caso do cinema.

**Gráfico: *Continuum*: dimensão "organização do trabalho/ produção"**



**Gráfico: *Continuum*: dimensão "instâncias de legitimação e reconhecimento"**



**Gráfico: *Continuum*: dimensão "orçamentos e fontes de financiamento"**



As configurações que observamos nas pontas desses *continuums*, e que aqui também funcionam como parâmetro de análise são as seguintes: nos pólos industriais, temos a *empresa produtora* como o arranjo mais típico de trabalho e de produção; um predomínio de vínculos de trabalho de dedicação integral (ainda que por um período temporário, enquanto durar a produção) ou do tipo *freelance* (em que o trabalhador é contratado formalmente para realizar uma função pontual, mas nada garante que ele será contratado outras vezes); uma forte tendência à especialização do trabalho (marcada por um número bastante grande de trabalhadores nas fichas técnicas dos filmes, cada qual realizando uma função bastante específica); uma maior hierarquização das funções (que se reflete também numa hierarquia de remunerações); e uma lógica de associação movida por motivações estritamente profissionais. A essa configuração, correspondem filmes cujo principal mercado são as salas de exibição comerciais, cuja principal medida de sucesso é o número de espectadores em sala, e em que a principal forma de remuneração é a econômica (o filme é concebido sobretudo como um produto); produções mais caras (superiores ao valor médio das produções brasileiras, que atualmente é de cerca de R\$ 4,5 milhões) e geralmente financiadas por leis de incentivo fiscal (já que os editais e mecanismos de financiamento diretos dificilmente oferecem montantes tão altos).

No extremo do pólo independente, temos os chamados *coletivos* (organizações flexíveis e pouco formalizadas) como unidade de produção mais típica; um predomínio de vínculos de trabalho menos formalizados, que passam por relações de pertencimento e identidade entre integrante e grupo e ao mesmo tempo lhe garante possibilidade de trabalhar em outros projetos (em oposição à dedicação exclusiva contratual); um predomínio de realizadores com perfil multifuncional (em oposição à excessiva especialização); relações horizontais e colaborativas (em oposição à

hierarquia); e uma lógica de associação movida pelo compartilhamento de ideais comuns e pelo afeto (em oposição ao modo de funcionamento profissional/racional)<sup>13</sup>.

Assumir a independência como categoria multidimensional nos protege de adotar definições muito extremas, como por exemplo a ideia de que o único cinema "realmente independente" é aquele que consegue prover os meios para se auto-sustentar – que praticamente reduz seu escopo a filmes realizados com recursos próprios (essa ideia ainda é vigente no discurso de alguns realizadores mais radicais). Assumir uma definição estrita como essa significaria nivelar todos os filmes que recebem algum tipo de recurso externo para serem produzidos – seja R\$ 50 mil de um edital ou R\$ 7 milhões de uma empresa via incentivo fiscal – numa mesma categoria "não-independente" ou "industrial", o que, ao menos para os fins desta pesquisa, parece pouco profícuo. Da mesma forma, considerar que o único cinema "realmente independente" é aquele que resulta em filmes com uma estética absolutamente experimental – por exemplo, negando estruturas narrativas ou de construção de personagens que tenham qualquer traço de linearidade – significaria colocar na mesma categoria "não-independente" ou "industrial" os filmes da Globo Filmes e alguns de Júlio Bressane, por exemplo.

Da mesma forma, é bastante comum encontrar, por exemplo, exemplos de filmes que sejam produzidos com altos orçamentos, por uma equipe grande e especializada de trabalhadores, e, ainda assim, assuma uma posição estética experimental, como é o caso de muitos "filmes de autor" europeus, por exemplo. O próprio cinema brasileiro contemporâneo é cheio desses exemplos "incoerentes", não só no cenário independente como no portfólio de cada um dos realizadores (os realizadores também não podem ser enquadrados como 100% independentes, visto que sua produção é, via de regra, variada). Temos, por exemplo, figuras como Júlio Bressane (que produziu filmes a baixíssimos orçamentos na época da Belair e a baixos orçamentos nos anos 2000), mas que também produziu um *Cleópatra* (2008) de R\$ 4 milhões (com ares de uma superprodução de época) que não deixou de ser "experimental". Essa "quebra" da independência em dimensões variadas, portanto, é fundamental para a compreensão dos casos reais intermediários, que não estão nem colados ao pólo industrial e nem ao pólo independente do *continuum*.

Assumir essa multidimensionalidade também significa dizer que, ainda que possamos enxergar relações de homologia entre as diferentes dimensões, não partimos de um pressuposto teórico de que exista uma coerência absoluta entre elas – e nesse ponto

---

<sup>13</sup> A construção dsses *continuuns* é decorrente da observação empírica realizada. Para um maior aprofundamento de cada dimensão, ver a tese de doutorado (Vasconcelos Oliveira, 2014).

específico, nos diferenciamos ligeiramente de James (1989), que chega a afirmar que todo filme é uma alegoria do seu próprio modo de produção (tipificando a relação entre texto e organização social como uma relação de coerência plena – o que pode até funcionar para o seu objeto específico, o cinema alternativo americano dos anos 1960, mas não pode ser tomado como regra geral).

### **Considerações finais**

O cinema dito "novíssimo", se não pode ser definido por uma unidade estética, partilha um determinado posicionamento no campo que configura práticas e representações minimamente comuns – ou seja, pode ser pensado como um conjunto quando se toma como foco as dimensões sociais da produção. Definimos o cenário do "novíssimo" cinema como um cinema independente contemporâneo, a partir do posicionamento que seus realizadores ocupam no grande campo do cinema brasileiro e situamos esse cenário dentro do que seria uma trajetória da independência nesse campo, mostrando como esse novo cenário atualiza algumas oposições que já são históricas. Com isso, evitamos a interpretação de que se trata de um movimento essencialmente novo ou único, de um lado (já que a contestação ao discurso industrial de cinema não é novidade), bem como a interpretação de que o que explica esse novo cenário de independência seriam somente as transformações nas tecnologias de produção e circulação.

Um dos principais objetivos do trabalho foi a construção de uma categoria *independente* – tendo em vista que esse termo vem sendo utilizado para caracterizar situações muito diferentes. Partimos de referências de David James, Pierre Bourdieu, Nathalie Heinich, Raymond Williams e Howard Becker para propor uma construção de independência como categoria relacional (se estabelece fundamentalmente pela oposição a um modelo dominante mais amplamente disseminado), heterogênea (já que agrega um conjunto diverso e não coerente de práticas e representações), que assume a forma de um *continuum* (não se trata de uma variável binária) e multidimensional (deve ser pensada em diferentes eixos, cada um assumindo a forma de um *continuum* específico).

### **Fator tempo: independência "passa"?**

O cenário de produção que foi tomado como objeto empírico deste trabalho é algo que está em pleno andamento. A observação desse cenário no decorrer dos últimos anos indicam para um processo de institucionalização do que vem sendo chamado de "novíssimo" cinema – muitos dos grupos observados já começam a produzir em condições mais institucionalizadas, com apoio público ou de fundos internacionais, e

mesmo com orçamentos maiores. Afirmar, no entanto, que a independência "passa" e que o "novíssimo" cinema vai simplesmente abrir mão de suas representações e práticas e se deixar "absorver" pela lógica dominante do grande campo do cinema nos parece uma visão esquemática (e fatalista) demais. Aceitar essa visão seria, sobretudo, ignorar que a trajetória dos atores sociais configura seus padrões de ação futuros – o que também não significa cair no outro pólo da explicação fatalista: "uma vez independente, sempre independente". A opção intermediária, que nos parece a mais provável, é que os processos de institucionalização e de conquista de espaço no campo por parte desses realizadores e grupos ocorram seguindo trajetórias próprias (afinal, não existe um caminho único de institucionalização), e sem que isso implique necessariamente num abandono total de suas práticas e entendimentos atuais – foi isso que ocorreu, por exemplo, com muitos dos realizadores do Cinema Novo, bem como com os do cinema dito Marginal (a exemplo de Júlio Bressane e Carlos Reichenbach, que passaram a produzir filmes mais caros, com mais recursos públicos mas nem por isso podem ser igualados, por exemplo, aos diretores das grandes produtoras industriais de São Paulo e do Rio de Janeiro).

Mas esse processo também nos leva a pensar uma outra característica da aproximação de "independência" que procuramos propor aqui: ela deve ser situada no tempo e não é estanque. Isso porque a categoria independente, como qualquer outra, é um objeto em disputa: a tendência é que surjam novas gerações de independentes (mais independentes do que os antigos independentes) que passarão a reivindicar a denominação.

## Referências

AMANCIO, Tunico (2000). *Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. Rio de Janeiro: Editora da UFF.

AUTRAN, Arthur (2004). *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. Tese - Doutorado em Multimeios, Instituto de Artes - Unicamp. Campinas, 2004.

BAHIA, Lia (2012). *Discursos, políticas e ações: processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural.

BERNARDET, Jean Claude (2009 [1979]). *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*. Segunda edição revista e ampliada. São Paulo: Companhia de Bolso.

BECKER, Howard S. (1982). *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.

BECKER, Howard (1963). *Outsiders: estudos da sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Zahar.

BOURDIEU, Pierre (2005) [1970]. "O mercado de bens simbólicos" In: *A Economia das trocas simbólicas*. Tradução de Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva.

\_\_\_\_\_, 2002 [1992]. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. 2ª edição. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Martins Fontes.

\_\_\_\_\_ e DESAULT, Yvette, 2001 (1975). "O Costureiro e sua Grife: contribuição para uma teoria da magia." In: BOURDIEU, Pierre, 2008. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. Porto Alegre: Zouk.

BUTCHER, Pedro (2010). "Brésil: le Nordeste à l'assaut de Tiradentes". In: *Cahiers du Cinema*, nº 655, abril de 2010.

CARNEIRO, Gabriel (2013a) "Filmes do Caixote: Novo Cinema Paulista". In: *Revista de Cinema*, 7 de fevereiro de 2013. Disponível em: <http://revistadecinema.uol.com.br/index.php/2013/02/o-novo-cinema-paulista-do-filmes-do-caixote/> (acesso em janeiro de 2014).

\_\_\_\_\_ (2013b). "O sufoco dos independentes. In: *Revista de Cinema*, 19 de junho de 2013. Disponível em: <http://revistadecinema.uol.com.br/index.php/2013/06/o-sufoco-dos-independentes/> (acesso em maio de 2014).

FIGUEROA, Alexandre (2004). *Cinema novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França*. Campinas: Papirus.

GALVAO, Maria Rita (1981). *Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

HEINICH, Nathalie (2005). *L'Élite Artiste*. Paris: Gallimard.

IKEDA, Marcelo (2013). "Novíssimo Cinema Brasileiro". In: *Cinecasulofilia*, 23 de março de 2013.

JAMES, David E. (1989). *Allegories of cinema. american Film in the sixties*. EUA, Princeton University Press.

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

MATTOS, Carlos Alberto (2011), "Cinema de garagem" In: *Revista Filme Cultura*, 54, maio de 2011, pp.; 88-9.

MEDEIROS, Jotabê (2013). "Cinema modesto, filme milionário", In: *O Estado de São Paulo*, 30 de janeiro de 2013, disponível em: [www.estadao.com.br/noticias/impresso,cinema-modesto-filmemilionario,990700,0.htm](http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,cinema-modesto-filmemilionario,990700,0.htm)

MERTEN, Luiz Carlos (2010). "Cinema Novíssimo". In: <http://blogs.estadao.com.br/luiz-carlos-merten/cinema-novissimo/> (acesso em maio de 2013)

MIGLIORIN, Cezar (2011). "Por um cinema pós-industrial: notas para um debate". In: *Revista Cinética*, fevereiro de 2011.

\_\_\_\_\_ (2012). "O que é um coletivo?" In: BRASIL, André, ROCHA, Marília e BORGES, Sérgio (orgs) (2012). *Teia 2002-2012*. Belo Horizonte: Teia, 2012.

MOSTRA DE CINEMA DE TIRADENTES (2013). *Seminário Fora do Centro - Procedências de Produção*. Tiradentes, Centro Cultural Yves Alves, 19 de janeiro de 2013.

\_\_\_\_\_ (2014). *Mesa de discussão Processos de criação: outros modos*. Tiradentes, Centro Cultural Yves Alves, 25 de janeiro de 2014.

PAIVA, Natália (2011). "Jovens cineastas usam modelo coletivo para produzir filmes ousados". In: *Folha de São Paulo*, disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/985026-jovens-cineastas-usam-modelo-coletivo-para-produzir-filmes-ousados.shtml> (acesso em setembro de 2015)

PONTES, Heloísa (1998). *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo 1940-1968*. São Paulo: Companhia das Letras.

\_\_\_\_\_ (2010). *Intérpretes da metrópole*. São Paulo: Edusp.

QUEIRÓS, Amanda (2012). "Novos cineastas do Ceará conhecem cinema de arte na Internet" In: Folha de São Paulo, 11 de janeiro de 2012.

SEMANA DOS REALIZADORES (2012). *Semana dos realizadores: vôos do cinema brasileiro contemporâneo*. Centro Cultural Banco do Brasil: dezembro de 2012.

TINOCO, Pedro e DURST, Rogério (2005). "Cinema é a maior diversão". In: *Veja Rio*, 25 de fevereiro de 2005. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/vejarj/230205/capa.html> (acesso em setembro de 2015)

VASCONCELOS-OLIVEIRA (2014). "Novíssimo" cinema brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da FFLCH- Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-19032015-172224/pt-br.php> (acesso em setembro de 2015).

XAVIER, Ismail (2012) [1993]. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Cosac Naify.

\_\_\_\_\_ (2007) [1983]. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome*. São Paulo: Cosac & Naify.

\_\_\_\_\_ (2001). *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra.

WILLIAMS, Raymond (1999 [1980]). "A fração Bloomsbury". In: *Revista Plural*, 6, 1999.

\_\_\_\_\_ (1992). *Cultura*. Trad: Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra.