

UMA REPÚBLICA MUNDIAL DO FILME*

A WORLD REPUBLIC OF FILM

Julien Duval**

Introdução

O trabalho de Pascale Casanova interessa aos sociólogos, e não apenas aos especialistas da literatura. O universo literário é objeto de *A república mundial das letras*¹, mas é também um terreno que permite a Casanova desenvolver um raciocínio, em termos de campo, em uma escala transnacional – algo ainda raro nos anos 1990. A literatura é, nessa obra, em certo sentido, “um caso particular do possível”, segundo expressão que Pierre Bourdieu tomou emprestada de Gas-

ton Bachelard para dizer que a contribuição de um trabalho sociológico bem construído ultrapassa seu objeto empírico visível².

Ao concentrar-se no caso do cinema, o presente artigo visa mostrar que *A república mundial das letras* pode inspirar o estudo das relações de força internacionais em outras áreas, para além da literatura. Dessa forma, sugere que, por meio da análise do “espaço literário internacional”, Casanova propõe, de fato, um modelo mais geral que, dentro de certos limites, pode ser exportado ou transposto a outras atividades

* Tradução de Jéssica Ronconi e revisão técnica de Carolina Pulici. O texto original “Une république mondiale du film”, com exceção dos quadros, que são um complemento a esta publicação na REPOCS, foi publicado por Ducournau, Leperlier e Sapiro, em um número especial da revista CONTEXTES, intitulado “La littérature au-delà des nations. Hommage à Pascale Casanova”.

** Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), Paris, França. E-mail: jduval@msh-paris.fr. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4284-6170>.

1 CASANOVA, P. *A república mundial das letras*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002 [1999] (n.t).

2 Pierre Bourdieu utilizava frequentemente essa expressão em seus cursos. Para um exemplo (e uma nota indicando a origem provável da expressão), ver BOURDIEU (2015, p. 596).

sociais. Este texto é fruto de nossas próprias pesquisas³, mas o ponto de vista que defende deve ser partilhado, ao menos em alguns pontos, por outros pesquisadores. Com efeito, diversos trabalhos recentes sobre o cinema se referem à obra *A república mundial das letras*⁴. A própria autora, aliás, abriu caminho para uma aplicação de suas análises ao caso do cinema:

Sabe-se que hoje também, no campo do cinema – a cinefilia parisiense é uma herança direta do capital literário parisiense –, Paris consagra, apoia ou até financia cineastas da Índia, da Coreia, de Portugal, do México, da Polônia, do Irã, da Finlândia, da Rússia, de Hong-Kong ou até mesmo dos Estados Unidos. [A autora explicita em uma nota de rodapé: “Ver a consagração de Satyagit Ray, de Manoel de Oliveira, de Krysztof Kieslowski, de Aki Kaurismaki, de Hou Hsia-hsien, de Woody Allen etc.] Mas não é o prestígio atual da produção cinematográfica francesa que opera nesse mecanismo: Paris continua sendo – graças, é verdade, a um capital cinematográfico (e literário) reconhecido no mundo inteiro – não a capital do cinema francês, mas a capital do cinema independente do mundo todo. (CASANOVA, 2002, p. 207-208)

Ainda que se refira à questão central para Casanova do status de Paris, tal observação permaneceu secundária. Sendo as-

sim, a apresentação aqui proposta começará por um rápido retorno tanto ao livro, um pouco fora do padrão, que é *A república mundial das letras*, como ao modelo geral que parece conter e que possibilita transposições para outros objetos. Em seguida, sugeriremos como o modelo é exportável ao caso do cinema e, depois disso, como ele exige adaptações. Esses dois momentos, aparentemente divergentes, são necessários para o melhor proveito das pistas abertas por Casanova.

1. Um modelo no tapete

Tomar *A república mundial das letras* como um livro de sociologia geral não é algo totalmente evidente. Casanova não o apresenta como tal, e alguns argumentariam que se trata principalmente de um trabalho de crítica literária⁵ ao lembrarem que, por exemplo, na ocasião de publicação do livro, em 1999, a autora apresentava um programa literário na estação da rádio pública *France culture*, ou que a obra é fruto de uma tese orientada por um sociólogo, mas defendida na área de “literatura comparada”⁶. O livro se dirige simultaneamente a leitores diferentes, desigualmente sensíveis às preocupações específicas da literatura e às questões gerais de sociologia que nele são levantadas.

A república mundial das letras pode parecer um pouco inquietante para alguns

3 Ver Duval (2016). Referimo-nos a este livro para desenvolvimento de pontos que, por falta de espaço, são tratados rapidamente aqui (e também a um trabalho a ser publicado sobre o espaço do cinema internacional).

4 Ver, em particular, os trabalhos de Romain Lecler (2019), Philippe Mary (2006), Jérôme Pacouret (2018) e Claire Tomasella (2022).

5 “Eu permaneci não legítima entre os sociólogos por ser marcada demais como ‘literária’”, dizia Casanova a esse respeito, em 2017 (CASANOVA; LACASCADE, 2017, p. 191).

6 Informação disponível no arquivo central de teses.

sociólogos por não possuir o aspecto que os livros frequentemente apresentam – e hoje ainda mais do que no final dos anos 1990 – em sua disciplina, sobretudo quando resultam de teses de doutorado. O livro em nada se assemelha a uma monografia que expõe dados de primeira mão sobre um objeto estritamente delimitado. Ele é repleto de exemplos, mas não é construído por meio de um “trabalho de campo” (e de sua restituição), e enfrenta um assunto vasto na escala mais ampla possível: o mundo. O objeto tratado (a circulação internacional das obras literárias, as relações de força entre as nações literárias) é inovador e impossível de ser dominado totalmente no âmbito de uma pesquisa individual. Casanova assume, assim, o risco de simplificações ou erros fatuais – que as bancas examinadoras de teses com frequência adoram apontar. Longe de ser uma concepção demasiado prudente ou positivista da pesquisa, ela multiplica hipóteses estimulantes, por vezes deixando para depois a etapa de fundamentá-las ou justificá-las empiricamente⁷.

O duplo registro do livro na crítica literária e nas ciências sociais é outro obstáculo potencial à sua recepção na sociologia, indo de encontro a uma tendência comum nesta área, a de se distanciar de tudo que se refere ao literário, – geralmente por medo de parecer insuficientemente “científico”. Parece ainda violar o preceito, comum às tradições provenientes de Marx e de Durkheim e retomadas nos anos 1960 por Bourdieu, notadamente em *O ofício do*

sociólogo (BOURDIEU, CHAMBOREDON e PASSERON, 2005), segundo o qual uma sociologia rigorosa deveria romper com os saberes preexistentes: aqueles que os agentes sociais possuem, mas também, muitas vezes, aqueles provenientes de outras abordagens intelectuais. Nessa perspectiva, a sociologia se pratica de forma exclusiva. Uma atividade paralela poderia expô-la e rebaixá-la a um conhecimento pré-científico. Dessa forma, a crítica literária, em especial, seria inconciliável com a sociologia: ela está associada à manutenção de uma “crença literária”⁸ que o sociólogo, ao contrário, busca objetivar; ela se entrega a um “amor pela arte” (ou pela literatura) que o sociólogo, por seu turno, coloca à distância (ou toma como objeto).

Essa visão das coisas ajuda a compreender o que fundamenta a desconfiança que *A república mundial das letras* pode suscitar em certos sociólogos. Entretanto, o ponto de vista de Bourdieu – que interessa aqui devido ao seu papel em relação a Casanova – não é tão simples, pelo menos no final dos anos 1980. Em 1988, por exemplo, ele afirma que as posições defendidas em *O ofício do sociólogo* se devem a um momento preciso da história da disciplina sociológica e de sua própria trajetória, e ironiza um pouco a propensão dos sociólogos a postular que “os agentes estão errados” e a fazer do “cientista [...] uma espécie de deus em relação aos mortais que não compreendem nada”⁹. Essa crítica da “ilusão científica” o conduz, notadamente

7 O livro também abre muitas pistas: por exemplo, a proposição de medir a “literariedade de uma língua” pelo “número de políglotas literários” (CASANOVA, 2002, p. 37).

8 Sobre esta noção, ver o número “Genèse de la croyance littéraire”, *Actes de la recherche en sciences sociales*.

9 “Eu sou um pouco como um velho médico que conhece todas as doenças do entendimento sociológico”. Entrevista com Pierre Bourdieu realizada por Beate Kraus (dezembro de 1988), (BOURDIEU, CHAMBOREDON e PASSERON, 2005, p. ix.).

nos anos 1980 e 1990, a reprimir menos do que no início de sua carreira o interesse pela literatura (BOURDIEU, 2003, p. 42). Ele continua considerando fundamental a ruptura com o senso comum, mas passa a enfatizar o fato de que ela opera de maneira progressiva, nunca por decisão, e que constitui apenas um primeiro momento do trabalho sociológico, em uma fase previamente mais atenta às representações “nativas”¹⁰. Sem colocá-los em um mesmo plano, Bourdieu não considera que o sociólogo e os agentes sociais, e seus respectivos conhecimentos, estariam separados por uma diferença radical. O sociólogo não tem o poder de neutralizar o agente social que está nele, nem os interesses sociais e os vieses de percepção desse agente. No melhor dos casos, ele pode, graças à reflexividade sociológica, esperar controlar (progressiva e parcialmente) o efeito desses interesses sociais sobre o conhecimento produzido. Nós também não podemos atribuir a Bourdieu a ideia de que seria impossível analisar sociologicamente um jogo social de que participamos (como o espaço literário – do qual a crítica é parte interessada). Se é certo que o investimento excessivo em um universo social é um obstáculo à análise sociológica, não é menos verdade que o saber nativo é precioso. A posição de Bourdieu quanto a isso é menos dogmática do que pragmática, como se buscasse, antes de mais nada, de maximizar as vantagens e minimizar os inconvenientes da implicação em um espaço social.

É, portanto, simplista desqualificar *A república mundial das letras* com base na justificativa de que o duplo registro na crítica

literária e na sociologia seria um defeito inadmissível ou uma espécie de pecado original. Para que o problema possa ser colocado corretamente, seria necessário analisar precisamente a posição que Casanova ocupava na crítica literária: caracterizada por uma proximidade com as ciências sociais, por um distanciamento do jogo literário e, ao mesmo tempo, por uma forma de “solidão”¹¹. Seria igualmente interessante se perguntar se Casanova conseguiu controlar seus diferentes interesses de crítica literária em sua análise sociológica. Sobre essa questão, já se pode responder que, em diversos pontos, ela coloca suas disposições de crítica a serviço da análise sociológica. Por exemplo, enquanto os sociólogos da cultura são regularmente criticados por se afastarem das próprias produções culturais, ela não perde de vista que o desafio das reflexões sobre o “espaço literário internacional” continua sendo “o conteúdo dos textos” (p. 245).

É também à sua cultura e à sua sensibilidade de crítica literária que somos tentados a atribuir sua atenção à reflexividade sociológica do universo literário e dos escritores. Bourdieu dava um passo nesse sentido em *Les règles de l'art*, em 1992, na passagem em que confronta sua análise sociológica a um texto de Mallarmé sobre “o mecanismo literário” (BOURDIEU, 1992, p. 382-384). Casanova o faz com mais frequência: já nas quarenta primeiras páginas do livro, ela encontra em Henry James, Ezra Pound, Valery Larbaud, Charles-Ferdinand Ramuz ou Vêlimir Khlebnikov (CASANOVA, 2002) elementos que, por exemplo, anunciam

10 Sobre este ponto, ver notadamente Bourdieu (2015).

11 Sobre essas questões, ver entrevista de Pascale Casanova com Yves Lacascade (2017).

quase explicitamente que o autor de uma obra é o campo literário, o qual apresenta uma autonomia relativa; e (re)encontra aí também as metáforas do banco simbólico ou do mercado linguístico.

O engajamento político também não compromete a pesquisa apresentada no livro. Pelo contrário, parece alimentá-la. Sobre isso, devemos nos lembrar que o livro data de um período em que Bourdieu critica o imperativo habitual da “neutralidade axiológica” (ele vê nisso uma virtude social mais do que científica) e opõe a “dicotomia entre scholarship e commitment” ao modelo de “um scholarship with commitment” (BOURDIEU, 2002, p. 3). Em *A república mundial das letras*, Casanova não esconde suas convicções nem o alcance político de sua análise. Ela diz, explicitamente, que seu trabalho sobre o espaço literário internacional invalida “a fábula de um universo encantado, reino da criação pura, melhor dos mundos onde se realiza na liberdade e na igualdade o reinado do universal literário” (CASANOVA, 2002, p. 26). A autora apresenta abertamente sua reflexão sobre o universal literário como um meio de evidenciar as relações de dominação (p. 193). Apresenta, ainda, a análise em termos de campo internacional como uma forma mais apropriada de pensar os intercâmbios internacionais do que a categoria de “globalização”, que se impunha no debate público francês naquela época (p. 26; 60). O trabalho de pesquisa não é dissociado de suas implicações políticas e, inversamente, as “pulsões políticas” – para retomar uma expressão que Bourdieu empregava com frequência à época – parecem ajudar a pesquisadora a enxergar o que, de outra maneira, poderia lhe escapar. O engajamento contundente em favor da autonomia dos produtores

culturais favorece a compreensão de empreitadas literárias radicais em sua busca de “independência em relação a todas as coerções linguísticas, comerciais e nacionais” (p. 179), e deve lhe ser útil para identificar a heteronomia até mesmo em uma simples correção ortográfica ou gramatical (p. 413).

Ao longo de todo o livro, a noção de campo é implementada em escala transnacional. Casanova retoma regularmente observações de Bourdieu, notadamente as proposições ligadas às “propriedades gerais dos campos” para confrontá-las com seu próprio terreno de pesquisa, ou seja, com uma nova situação. Ela evoca, por exemplo, a combinação de lucidez e cegueira que acompanha o pertencimento a um campo (p. 24; 64), o problema da unidade e dos limites de um campo em sua relação com a crença em uma mesma aposta (p. 32-33), ou ainda a dualidade do capital – no objeto estudado, o capital se revela “ao mesmo tempo um instrumento e uma aposta” (p. 60), e “ao mesmo tempo o que se tenta adquirir e o que se reconhece como condição necessária e suficiente para entrar no jogo [...]” (p. 32). Em uma outra passagem, Casanova explicita novamente, com ilustrações retiradas de seu objeto, como a análise em termos de campo revela a ingenuidade dos questionamentos tradicionais sobre as “influências” intelectuais (p. 139-141). Essa interação com a sociologia relacional e a teoria dos campos resulta em observações fortes, por exemplo, quando essa autora aponta que o Estado – geralmente tido como escala de análise pertinente (concede-se uma autonomia ao menos metodológica aos objetos nacionais) –, longe de ser uma “singularidade autárquica”, é fundamentalmente uma “realidade relacional, inter-nacional”: “Nada é

mais internacional do que o Estado nacional que se constrói na relação com outros Estados” (p. 55; 56).

A república mundial das letras também retoma a questão da formação e da autonomização do campo literário. Bourdieu havia tratado disso sobretudo por meio do caso da França e do momento, em sua opinião decisivo, da segunda metade do século XIX¹². Situando-se em uma outra perspectiva, Casanova se detém principalmente aos períodos anteriores ao século XIX, o Renascimento, em particular. Bourdieu evocava o Renascimento, mas rapidamente e apenas no que dizia respeito ao campo artístico, ao passo que Casanova trata longamente dos escritores, italianos e depois franceses, para enfatizar o abandono do latim, o processo de secularização e a aliança objetiva com o poder real contra a Igreja. É verdade que ela também considera o século XIX como um momento importante, mas o que conta na sua perspectiva é menos a autonomização em relação aos constrangimentos do mercado, que se encontrava no centro da análise de Bourdieu, do que a questão do nacionalismo (e depois da autonomia em relação ao poder estatal) e a chegada de novas nações – a Alemanha em primeiro lugar – no jogo literário¹³. Se Casa-

nova se refere implicitamente à emergência (na França) da estrutura dualista que é analisada em *As regras da arte* (1996), isso ocorre para destacar seus efeitos internacionais: as transformações do espaço francês tendem a acelerar a formação de um espaço internacional e, dentro dele, de um polo autônomo ao qual vão se direcionar, a partir de então, nas nações dominadas, os escritores tentados a “refutar a herança (nacional)” (p. 61).

A comparação sobre este ponto entre *As regras da arte* e *A república mundial das letras* remete à questão, que por vezes se levanta hoje, de saber se os espaços transnacionais preexistem, ou não, aos campos nacionais¹⁴. Um outro paralelo que pode ser traçado entre os dois livros diz respeito à questão da temporalidade no campo. Bourdieu explica em *As regras da arte* que as distâncias no campo são também intervalos temporais: é especialmente o tempo que separa o escritor vanguardista (à frente do seu tempo) e o autor acadêmico (que repete modelos herdados do passado). A extensa reflexão de Casanova sobre “o meridiano literário de Greenwich” (p. 116-160) estende esta questão da “lei temporal do universo literário” à escala transnacional.

Se outras leituras de Casanova também são possíveis, então é porque *A república*

12 Para os principais textos (que trazem a marca de diferentes momentos da elaboração da noção de campo literário de Bourdieu), ver Bourdieu (1966, p. 865-906; 1971, p. 49-126; 1992, p. 380-384).

13 Poder-se-ia comparar as análises do “J’accuse” de Zola que são propostas em *Les règles de l’art* (BOURDIEU, 1992, p.185-189) e em *A república mundial das letras* (CASANOVA, 2002, p. 60).

14 Julian Go e Monika Krause (2016, p. 12) fazem distinção, por exemplo, entre atividades como a arte contemporânea ou a ciência – que passaram por um processo de internacionalização –, e casos como o mundo humanitário ou o sistema interestadual – que historicamente se desenvolveram a nível internacional desde o início.

15 Sobre este ponto, sem pretender exauri-lo, podemos citar alguns trabalhos um pouco anteriores ao livro de Casanova: DEZALAY, Y.; GARTH, B. *Dealing in Virtue: International Commercial Arbitration and the Construction of a Transnational Legal Order* (1998); e posteriormente, STEINMETZ, G. “The colonial state as a social field: ethnographic capital and native policy in the German overseas empire before 1914” (2008); SAPIRO, G. “Le champ est-il national? La théorie de la différenciation sociale au prisme de l’histoire globale” (2013); BUCHHOLZ, L. *The global rules of art* (2013); e GEORGAKAKIS, D.; VAUCHEZ, A. “Le concept de champ à l’épreuve de l’Europe” (2015).

mundial das letras é um autêntico livro de sociologia. Apesar de – ou talvez graças a – seus desvios aparentes de práticas dominantes na disciplina, é um livro de alto nível e seu alcance vai além do caso da literatura. Essa contribuição à teoria dos campos foi pioneira na ampliação dessa noção a uma escala transnacional¹⁵, e ainda hoje continua sem grande equivalência. Em razão, sem dúvida, de sua competência de crítica literária e de seu conhecimento da literatura, Casanova desenvolve uma análise complexa do espaço literário internacional; identificando, em especial, as propriedades e a estrutura desse espaço. Ela não reúne em lugar nenhum o conjunto de suas observações, e não pretende propor um modelo geral, mas o livro contém uma espécie de modelo potencialmente exportável ou transponível a outros espaços transnacionais.

2. A exportação do modelo ao caso do cinema

A possibilidade de generalização desse modelo será considerada, no presente texto, para o caso do cinema, devendo ser examinada a partir de três pontos de vista: primeiro, das desigualdades e relações de dominação entre as nações; depois, da posição da França e de Paris no espaço internacional da literatura e no espaço internacional do cinema; e, finalmente, das propriedades que este compartilha com aquele.

2.1. O intercâmbio desigual

A república mundial das letras chama atenção sobretudo para as desigualdades internacionais em matéria literária, e para o determinante poderoso – embora às vezes denegado ou minimizado (CASANOVA, 2002, p. 63) – que constitui a origem nacional no destino internacional das obras e dos escritores. A ideia desenvolvida por Jérôme Pacouret (2018) de que o mesmo determinante valeria para os cineastas é difícil de testar e de comprovar estatisticamente (uma dificuldade é a ausência de base de dados sobre a circulação internacional dos filmes), mas alguns indícios, ainda que parciais, deixam pouco espaço para a dúvida. Por exemplo, a probabilidade de um filme estrangeiro ser veiculado em salas na França varia fortemente segundo sua origem. Sem sequer mencionar as importações provenientes de pequenas nações cinematográficas, os números do CNC levam a estimar que, na França, entre 2008 e 2017, foram lançados anualmente uma média de 146,5 filmes estadunidenses, 9,1 filmes japoneses, 7,2 filmes indianos e 4 filmes chineses¹⁶. É um tanto grosseiro, mas sugestivo, relacionar esses números com a produção anual desses quatro países: as chances de um filme estadunidense ser lançado na França seriam então 12 vezes mais altas que as de um filme japonês, 30 vezes mais altas que as de um filme chinês e 50 vezes mais altas que as de um filme indiano. Ainda de acordo com esse cálculo, um quinto dos filmes produzidos nos Es-

16 Balanço de 2017 do *Centro nacional do cinema e da imagem animada* (2018, p. 44). Esses números, que se referem às *premières* dos filmes, são comparados, a seguir, com a produção anual estimada pela Unesco Institute for Statistics (UIS.Stat, n/d.) durante o mesmo período.

tados Unidos seria exibido na França, mas essa proporção seria muito mais baixa (entre 0,5% e 2%) para os outros três países – e seria quase nula para a Nigéria, país considerado hoje como um dos maiores produtores de filmes depois da Índia.

De modo geral, a circulação das obras no cinema, como na literatura, envolve relações de dominação e não é difícil identificar, se não exatamente um centro e uma periferia, pelo menos lugares “onde se concentram e se acumulam os recursos” (CASANOVA, 2002, p. 40); estes são frequentemente os mesmos para a literatura. Para fundamentar tais afirmações poderíamos observar os festivais internacionais de cinema. Os primeiros (especificamente os festivais de Veneza, Berlim e Cannes – hoje geralmente tidos como os mais prestigiosos) surgiram na Europa ocidental nos anos 1930 e 1940. Nove dos quinze festivais que dispõem atualmente do reconhecimento oficial da Federação Internacional das Associações de Produtores de Filmes (FIAPF) se situam na Europa, e mais de 40% dos filmes selecionados nos quinze festivais são de origem europeia¹⁷ (isso quando o peso da Europa na produção mundial de filmes não excede 25%). Os festivais parecem, portanto, o local onde trocas desiguais são operadas especialmente em benefício da Europa. Contudo, esses números possuem limites:

os acontecimentos que detêm importância no mundo do cinema não coincidem totalmente com os festivais reconhecidos pela FIAPF, e a seleção nesses festivais obedece a princípios relativamente heterogêneos.

A sondagem que a revista britânica *Sight and Sound* realiza a cada dez anos, desde 1952, permite construir indicadores mais sólidos. Na ocasião de sua última edição, em 2012, 1.206 cineastas e especialistas do cinema (críticos, universitários, entre outros) foram convidados a designar os dez maiores filmes de todos os tempos (“*the greatest films of all time*”), e a soma dos votos deveria produzir um “cânone” ou uma antologia muito seletiva do cinema mundial desde sua aparição. A dimensão internacional, mesmo “universal”, caracteriza a especificidade – e o peso – dessa consulta: os votantes são oriundos de cerca de 85 países¹⁸. Seus votos recaem sobre cerca de 2.550 filmes diferentes de cerca de 80 países¹⁹.

Essa constatação da diversidade geográfica deve ser atenuada, pois nove dos dez filmes mais citados eram dos Estados Unidos ou de uma das grandes potências europeias. Na sequência da classificação, a participação de outras regiões mundiais, além da América do Norte e da Europa, aumenta apenas discretamente (e sobretudo em favor da Ásia; a participação da América La-

17 Contagem do autor sobre os filmes selecionados nos festivais em 2017 ou 2018.

18 Os números, a seguir, resultam da análise dos votos (ALL VOTERS, s/d).

19 Nossas contagens mostraram que os 12.055 filmes citados pelos 1.206 votantes (algumas listas não possuem exatamente dez filmes) correspondem a 2.547 filmes diferentes vindos de 79 países. Mas esse número não deve ser interpretado de maneira exata porque comporta uma parte de imprecisão impossível de eliminar (ela se deve aos 15 filmes que não puderam ser identificados, ao fato de que as fronteiras entre países podem mudar ao longo do tempo e ao fenômeno, sempre difícil de tratar, das coproduções – nada marginais no cinema, que é uma atividade mais coletiva e mais fortemente sujeita ao capitalismo do que a literatura. Voltaremos a isso posteriormente).

tina e do Caribe, da África ou da Oceania permanece muito baixa). No total, 85,6% das 12.055 citações se referem a filmes da América do Norte ou da Europa. Os comentários jornalísticos dessa sondagem se concentram nos filmes que entraram ou saíram do “Top 10” desde a edição precedente, mas o principal efeito dessa consulta internacional é consolidar a ideia de que o fundamental em matéria de cinema vem do Ocidente. O efeito de consagração da centralidade ocidental se mostra provavelmente ainda mais forte pelo fato de a sondagem resultar da consulta a profissionais e especialistas de origens geográficas muito diversas.

Um fato importante, evidentemente, é que três quartos dos votantes provêm das regiões “centrais”. A América do Norte e a Europa representam respectivamente 19,2% e 58,3% do júri, ao passo que a participação da Ásia é de 10,7% e a do resto do mundo (América Latina-Caribe somada à África e à Oceania) é de 11,8%. Se a consulta é objetivamente autolegitimadora, isso ocorre de uma forma bastante sutil. Nota-se, de saída, que embora os votantes de uma região (ou país) sempre citem filmes de sua região (ou país) em maior proporção, o peso dos filmes de uma determinada área reflete somente de forma imprecisa o peso dos votantes dessa mesma área. Os Estados Unidos ou a França (e, em menores proporções a Itália, o Japão, a Rússia ou a Suécia) são sensivelmente mais bem representados entre os filmes do que entre os votantes. A Europa (considerada em seu conjunto) ou o Reino Unido (mas também a Espanha, a Argentina ou a Austrália) correspondem à situação inversa.

A composição do júri não é, portanto, a única coisa que importa, e a escolha de cada jurado não obedece apenas à lógica que consiste em indicar filmes de sua região

ou de seu país. Na verdade, podemos considerar que o resultado final é a agregação de escolhas formuladas por indivíduos que, localizados no caso de alguns no “centro” e no de outros na periferia, compartilham de antemão de uma visão do cinema mundial marcada por uma centralidade ocidental. Nesse sentido, se é importante ressaltar que os europeus e os norte-americanos são claramente majoritários entre os votantes, também devemos notar que a América Latina, a África e a Oceania representam, juntas, 11,8% dos jurados, porém apenas 2,9% dos filmes: os representantes das “periferias” reforçam a consagração de que desfrutam os filmes do centro. Ao receberem seus votos, esses filmes são percebidos, de acordo com um mecanismo amplamente analisado em *A república mundial das letras*, tão somente como obras “universais”, “desnacionalizadas”.

Nessa mesma lógica, a propensão para citar filmes de sua própria região (ou de seu próprio país), longe de ser uniforme, chega ao ápice com os votantes das zonas centrais: os filmes da América do Norte representam 42,9% das listas dos norte-americanos e os filmes europeus representam 44,4% das listas dos europeus. Se os votantes asiáticos são aqueles que mais citam os filmes asiáticos, eles o fazem em uma proporção sensivelmente menor (26,3%). Cerca de 98,5% das listas apresentam uma maioria de filmes da Europa e da América do Norte (um crítico japonês que cita dez filmes asiáticos é um caso totalmente isolado). Em outras palavras, os jurados das regiões dominantes podem ignorar mais facilmente as cinematografias “periféricas” do que o inverso (82% dos filmes citados pelos europeus e norte-americanos são da Europa e da América do Norte), e a hegemonia do centro é reforçada pelo fato de que as diferentes pe-

riferias tendem a se ignorar mutuamente: os votantes asiáticos, por exemplo, citam menos ainda os filmes da América Latina ou da África subsaariana.

2.2. Cidade-literatura e exceção cultural

Os intercâmbios cinematográficos internacionais são marcados por relações desiguais, mas as semelhanças com a literatura são mais profundas. Casanova faz alusão a isso na passagem citada no início do presente artigo: também é no ramo do cinema que a França ocupa uma posição importante. O peso dos filmes franceses nas respostas à sondagem de *Sight and Sound* chega a 18,8%. A França ocupa, portanto, o segundo lugar, atrás dos Estados Unidos (36,4%). Essa presença dos filmes franceses apresenta, ainda, a particularidade de ser muito superior à presença dos franceses entre os que votam (3,4%). Essa discrepância – que se observa, em um nível mais modesto, no caso do Japão e da Itália (esses dois países representam, cada um, cerca de 1,5% dos que votam e 6,5% das citações) – sinaliza provavelmente uma força importante: a produção francesa dispõe de um reconhecimento suficientemente amplo fora de suas fronteiras, para se impor na classificação sem precisar de votos “nacionalistas”. Nós poderíamos retomar, quase com as mesmas palavras, as observações de Casanova e dizer, pelo menos a respeito de certos filmes franceses, que eles são tão reconhecidos no “mundo” que, antes de serem percebidos como “franceses”, são tidos como “clássicos”, “modelos”, como expressão de uma

“beleza universal” ou universalmente reconhecida (CASANOVA, 2002, p. 39; 123).

Podemos ainda seguir os passos de Casanova quando ela diz que essa constatação de uma centralidade da França não é efeito de um “galocentrismo”²⁰, mas produto de um processo “histórico”, segundo o qual “o fenômeno excepcional de concentração de recursos [...] que ocorreu em Paris aos poucos a designou como centro [...]” (p. 67). É significativo que no conjunto de filmes citados na sondagem de *Sight and Sound*, a França seja, ao lado dos Estados Unidos, o único país representado por filmes produzidos em quase todas as épocas da “história do cinema”²¹. Todos os outros países devem uma parte importante (às vezes, exclusiva) de suas citações a um período específico no qual sua produção se exportava bem nos festivais internacionais. A França possui (assim como os Estados Unidos) a particularidade de ter exercido uma dominação durável e quase ininterrupta, e há muito tempo representar um grande centro da arte cinematográfica, por assim dizer. Outros países (sobretudo a Alemanha, a Rússia e a Itália) competiram com ela, em maior ou menor grau dependendo da época, mas desde os anos 1930 a França ganhou uma força que, em grande medida, nunca mais perdeu.

Outra análise de Casanova que somos tentados a transpor é a seguinte: “Sendo o campo literário francês o mais ‘avançado’ na emergência desse fenômeno [isto é, a autonomia], torna[-se] [...] um modelo e um recurso para os escritores de todos os

20 A importância cinematográfica da França emerge, aliás, aqui, de uma pesquisa que, embora de origem ocidental, é uma iniciativa britânica e diz respeito a um júri marcado por uma forte representação de anglófonos.

21 Para maiores desenvolvimentos sobre este ponto e o seguinte, ver Duval (2016, p. 69-74).

outros campos que aspiram à autonomia” (p. 115). A frase pode nos fazer pensar no discurso dos responsáveis pela política cultural a respeito do “modelo francês” que, através do Centro Nacional do Cinema ou dos mecanismos de financiamento, estaria a serviço do cinema de “criação” e seria “invejado” e exportado ao exterior. Quanto ao termo “recurso”, não é inadequado. De fato, a França oferece financiamentos, reconhecimento e/ou condições de trabalho (geralmente ligados a uma prática do cinema relativamente autônoma com relação aos vereditos do “grande público”) aos cineastas estrangeiros, o que não lhes é oferecido em seus países de origem. A França, deve-se lembrar aqui, participa de um número importante de coproduções que provavelmente não viriam a existir sem ela. Também existem no cinema figuras homólogas aos escritores estrangeiros que escrevem em francês (p. 51): os diretores estrangeiros (muitas vezes consagrados nos festivais) que trabalham ocasionalmente ou regularmente na França (às vezes em francês, com atores, técnicas e/ou produtoras franceses), ou aqueles que encontram primeiro na França um público e/ou um apoio da “crítica”²². Os escritores que são, num

certo sentido, demasiado autônomos para seus países de origem e se voltam para a França (Joyce e Beckett são, nesse ponto, dois exemplos desenvolvidos por Casanova) correspondem, por exemplo, a cineastas americanos famosos que, como Orson Welles ou, mais recentemente, Woody Allen, têm um público mais “fiel” na França do que nos Estados Unidos²³.

Contudo, não podemos nos contentar em descrever a França como “modelo” ou “recurso”, ou celebrar seu “universalismo”; devemos tomar emprestado de Casanova sua preocupação em evidenciar as contrapartidas desses fenômenos aparentemente positivos²⁴. Como na literatura, a função “salvadora” que a crítica francesa cumpre para os estrangeiros é, em regra, acompanhada de uma “cegueira”, de uma “falha formalista”, de uma grande dificuldade em celebrar as obras de outro modo que não seja “dentro das categorias ‘puras’”, que nem sempre correspondem à maneira com que foram produzidas²⁵. Da mesma forma, Claire Tomasella mostra que os cineastas estrangeiros que encontram na França as possibilidades de realizar suas aspirações autônomas, muitas vezes experienciam esse “mal-estar de tipo existencial” que Casanova

22 Podemos pensar, em especial, nos cineastas que, nos anos 1960 e 1970, trabalham nos países do bloco soviético. Ver, por exemplo, um testemunho do tcheco Miloš Forman (FORMAN, 2018).

23 Os filmes do segundo tiveram faturamentos mais importantes no mercado francês do que no mercado estadunidense, a despeito deste ser bem mais vasto (e isso antes que os escândalos em torno de sua vida privada tornassem difícil a exploração de seus filmes nos Estados Unidos). Dessa forma, seu filme lançado em 2017 rendeu 1,8 vezes mais no mercado francês. O mesmo fenômeno foi observado neste mesmo ano, com uma amplitude menor, no caso das produções de outros cineastas americanos considerados “independentes” ou apreciados nos festivais internacionais (Terence Malick, Todd Haynes, Joshua Safdie et Ben Safdie...).

24 Ela mesma toma emprestada a atitude de Bourdieu que, particularmente nos anos 1990 (e em suas análises sobre o Estado) insiste sobre a ambivalência dos processos que vão no sentido do progresso do “universal” (eles têm sempre como contrapartida o reforço de mecanismos de monopólio e de dominação).

25 Ver, por exemplo, as análises sobre a crítica cinematográfica parisiense desenvolvida por Delsaut (2010).

26 Sobre o desapossamento linguístico ver Casanova (2002), em particular o capítulo “A tragédia dos ‘homens traduzidos’”, p. 309-363.

va descreve sobre os escritores vindos de nações pouco dotadas em termos literários. Certamente, eles não são tão forçados ao “desapossamento linguístico”²⁶ quanto os escritores, mas não escapam à alternativa da “morte cinematográfica” (como disse um dos entrevistados de Claire Tomasella para descrever o impasse em que se encontram no seu campo nacional) e da assimilação a um espaço transnacional, que é uma forma de traição de seus compatriotas (TOMASELLA, 2022).

A especificidade francesa é ambivalente, porém as estatísticas da Unesco sobre as cinematografias nacionais mostram que ela é real (os dados são tão mais completos e confiáveis quanto mais os países ocuparem uma posição mais central). A França se revela, assim, o país que mais se engaja nas coproduções internacionais, ou que propõe a oferta mais abundante em suas salas de cinema²⁷. E embora o número de salas de cinema e o volume de longas-metragens produzidos na França sejam claramente muito menores que nos Estados Unidos ou na Índia, são muito expressivos em relação ao seu tamanho. Esses são aspectos de uma “exceção francesa” que a diplomacia cultural francesa, em certa medida, teoriza e encena, como mostra Romain Lecler (2019). Este pesquisador insiste sobre a importância do festival de Cannes. Referindo-se às análises de Casanova, ele concede a esse festival “o papel do ‘Meridiano de Green-

wich” e observa que, no cinema, são “os grandes festivais internacionais”, mais do que as cidades abordadas por Casanova, que detêm o “poder da consagração universal” (LECLER, 2015, p. 16). Esse alerta contra uma exportação mecânica do modelo de *A república mundial das letras* chama devidamente a atenção para o fato de que os festivais, há muito tempo, desempenham no cinema um papel mais importante na circulação e na consagração das obras, do que na literatura²⁸.

Entretanto, “Paris” não desempenha um papel de somenos importância, e Casanova não estava enganada ao falar da “cinefilia parisiense”. No cinema, como na literatura, Paris é, com frequência, por meio de sua imprensa (ou de instituições como a Cinemateca francesa), “árbitro do bom gosto” (CASANOVA, 2002, p. 41) e dispõe de um importante poder de consagração. Ademais, a centralização na capital, tão forte na França, não poupa o cinema. Se o país se distingue nas estatísticas internacionais pela diversidade da oferta de filmes nas salas de cinema, isso se deve muito a Paris – cidade onde o número de idas ao cinema por habitante é quase três vezes mais alto do que no resto do país.

Deve-se até buscar os equivalentes cinematográficos das “evocações romanescas e poéticas” de Paris²⁹, nas quais Casanova identifica, no interior das próprias obras, uma referência à centralidade da “Paris-ci-

27 Os indicadores, nesta frase e na seguinte, se apoiam sobre os dados da base uis.Stat e sobre as médias anuais do período 2008-2017.

28 Na literatura, as coisas parecem mudar, porém, nas últimas décadas: poucos e marginais até os anos 1990, os festivais de literatura se multiplicaram mais recentemente – por exemplo, existem hoje quase 450 festivais no mundo anglófono (SAPIRO, 2020).

29 Para alguns elementos no caso dos cineastas da *Nouvelle Vague*, ver as notas de Philippe Mary, referindo-se a Casanova (MARY, 2006).

dade literatura” no espaço internacional. Ela escreve, notadamente, que “Paris tornou-se literária a ponto de entrar na própria literatura” (p. 42). Deve-se acreditar que isso vale também para o cinema se for verdade que, como podemos ler na conferência do autor de uma enciclopédia sobre “a cidade do cinema”, “a Cidade das Luzes [é] provavelmente a mais filmada na grande tela”, junto a New York³⁰. Um trabalho sobre as representações cinematográficas de Paris deveria deter-se, como o fez Casanova no caso dos escritores, às visões que os artistas estrangeiros veiculam de Paris em suas obras. Elas são, sem dúvida, tão idealizadas no cinema quanto na literatura. Como, aliás, não se perguntar aqui o que significa o fato de um diretor americano, particularmente voltado para a Europa (e Paris) como Woody Allen, propor, em um filme realizado em Paris (*Midnight in Paris*), uma reconstituição da Paris artística do entreguerras como uma terra de acolhimento dos escritores e artistas estadunidenses, ecoando diretamente (mas, segundo toda a verossimilhança, involuntariamente) o que Casanova evoca em *A república mundial das letras*? A observação nos lembra que os cineastas que aspiram à autonomia tendem a beber em modelos de produções culturais mais autônomas, especialmente na literatura.

Casanova também desencoraja a ver como uma coincidência os pontos comuns entre a literatura e o cinema. Com efeito, essas analogias revelariam uma forma de

acaso se o papel de Paris, na literatura e no cinema, fosse decorrente de razões completamente diferentes nos dois casos. Porém, a hipótese é pouco provável. Uma outra possibilidade seria que uma causa comum produzisse um efeito comparável nas duas áreas. O estatuto de capital cultural ou artística de Paris poderia ser atribuído, por exemplo, em cada um desses dois setores, a uma herança indireta da “sociedade de corte” que assumiu uma forma e exerceu efeitos particulares na França³¹. Isso também poderia resultar nos dois casos da “conjunção excepcional de liberdade política, sexual e estética” que Paris produziria, e que Casanova evoca no caso da literatura (p. 49). Um elemento nessa direção seria o apoio que, em nome de valores politicamente liberais, as produtoras, selecionadores ou críticos parisienses concedem regularmente aos cineastas a braços com regimes políticos considerados, pelo menos do ponto de vista da França, pouco ou não democráticos. Uma outra possibilidade, que não exclui a precedente, é aquela vislumbrada por Casanova quando fala da “herança direta”. Será preciso voltar a essa questão (ver acima), mas se as diferentes atividades culturais geralmente possuem seus próprios historiadores e especialistas, elas também trocam entre si e herdadas umas das outras. O nascimento da “cinefilia” parisiense nos anos 1910 e 1920, por exemplo, tem clara ligação com os meios vanguardistas literários e artísticos.

30 Conferência de Thierry Jousse “Paris et le cinéma”, Lons-le-Saunier, 16 de outubro de 2019.

31 Ver as análises de Norbert Elias: ele mesmo chama atenção para um parentesco entre a sociedade de corte e certos traços dos filmes franceses (ELIAS, 2003, p. 242).

A afirmação de Pascale Casanova, segundo a qual “Paris permanece [...] a capital do cinema independente do mundo todo”, não é somente a tese de uma pesquisadora. Essa ideia está longe de ser desconhecida pelos agentes do cinema independente francês que, em alguns casos, tomam a centralidade parisiense como uma evidência ou um trunfo a ser alimentado e conservado. Assim, em 2021, enquanto as salas de cinema foram fechadas por mais de seis meses em razão da pandemia de Covid, e o mundo do cinema temia que espectadores e espectadoras tivessem definitivamente tomado gosto pelo consumo doméstico do cinema, uma rede parisiense de salas de cinema de autor lança uma campanha

publicitária tendo por slogan: “Paris capital do cinema” (ver Foto 1 abaixo). Os idealizadores dessa campanha publicitária chegaram até a reproduzir um quadro de Eugène Delacroix “A Liberdade guiando o povo” (1830), que, na França (e talvez além), se tornou um símbolo patriótico ou republicano. Fazendo isso, eles associam o cinema de autor à França, mas igualmente aos valores nobres da liberdade política, da emancipação e do Iluminismo (“É nas salas obscuras que nascem os cidadãos esclarecidos”, clama uma outra campanha publicitária de um grupo semi-independente que, diante dos grandes circuitos e dos *blockbusters*, busca promover “uma outra ideia do cinema”) (ver Foto 2 abaixo).

Foto 1. Cartaz do cinema “L’Arlequin”, Paris, rue de Rennes, 16 de julho de 2021.



Foto 2. Cartaz do cinema “MK2 Bibliothèque”, Paris, átrio da BNF, 05 de agosto de 2022.



2.3. Dois espaços parcialmente homólogos

Os aspectos desenvolvidos até aqui sugerem que grande parte da análise de Casanova, notadamente a que faz referência à França e a Paris, pode ser exportada para o caso do cinema. De modo geral, algumas afirmações relativas às propriedades do “espaço literário internacional” parecem generalizáveis. É o caso da ideia de que “O mundo literário se organiza de acordo com a oposição entre os grandes espaços literários nacionais, que são também os mais antigos, isto é, os mais dotados, e os espaços literários que apareceram mais recentemente e pouco dotados” (CASANOVA, 2002, p. 110). O exame dos dados estatísticos da base *uis.Stat* (<http://data.uis.unesco.org/>) mostra que, além das variações específicas de cada indicador, as nações cinematográficas se distribuem globalmente segundo um *continuum* que parte das grandes nações cinematográficas (com altos valores para a totalidade ou parte dos indicadores estatísticos sobre o volume da produção, reserva das salas, oferta de filmes, presença do público...) até chegar às menos dotadas. No topo da hierarquia, se situam os Estados Unidos e a Índia, seguidos da França; em um grau um pouco mais baixo, as outras grandes potências da Europa ocidental (Alemanha, Espanha e Itália), a China, a Coreia do Sul, o Japão, a Nigéria, e depois países como o Canadá, o México, a Rússia, o Brasil etc.

Ainda que essas cinematografias correspondam, quase todas, a grandes potências,

enquanto as pequenas nações cinematográficas são países pobres e/ou pequenos, essa hierarquização do mundo do cinema não é a pura duplicação de uma hierarquia econômica, demográfica ou política. A França, por exemplo, ocupa uma posição mais elevada na hierarquia cinematográfica do que a que ocupa nas classificações com base na renda ou, *a fortiori*, na população. Uma diferença no mesmo sentido pode ser observada nos países do leste europeu, nos países bálticos, na Argentina ou na Europa ocidental, na Dinamarca ou em Portugal. Inversamente, a China, a Austrália, o Brasil, a Turquia ou o Kuwait não estão representados à altura de seu peso econômico nos festivais internacionais reconhecidos pela FIAPF. O espaço cinematográfico dispõe, portanto, de uma “autonomia relativa” em relação ao espaço econômico e político, de acordo com o conceito utilizado por Bourdieu em sua teoria dos campos e que Casanova ou Johan Heilbron estendem ao nível internacional no final dos anos 1990 (CASANOVA, 2002, p. 24-25; p.113-114 etc.)³².

Com relação ao vínculo que Casanova estabelece entre peso e antiguidade no campo, é certamente necessário levar em conta, no caso do cinema, o fato de que hoje a Índia e a China fazem parte do campo, embora nele tenham entrado relativamente tarde. Ainda assim, as cinematografias que cronologicamente se desenvolveram e se impuseram em escala internacional primeiro, ou seja, os Estados Unidos da América e as grandes potências europeias, continuam sendo centrais nos dias de hoje. A relação

32 Em um artigo de 1999 sobre os fluxos de tradução, Johan Heilbron mostra que esses fluxos obedecem às relações de força que não refletem mecanicamente as relações de força do campo econômico, mas as refratam em função da posição dos idiomas no sistema de línguas, sendo este elemento relativamente independente da economia (HEILBRON, 1999).

entre antiguidade e peso no espaço, que a sondagem de *Sight and Sound*³³ também revela e que Casanova enfatiza no caso da literatura, é a forma, em escala transnacional, da relação entre capital simbólico e antiguidade que Bourdieu tanto acentua e exemplifica recorrendo ao capital simbólico por excelência, que é a nobreza: esta é mais prestigiosa à medida em que se revela mais antiga. No universo do cinema, os festivais internacionais ilustram essa relação. Se os mais antigos permanecem os mais prestigiosos (ver acima), é porque o simples fato de ser uma “manifestação histórica” é fonte de prestígio. Isso também ocorre porque o reconhecimento e o poder de consagração conferidos a um festival estão ligados às “descobertas” (de filmes, cineastas e cinematografias) que ele fez no passado, e que só podem ser numericamente limitadas em se tratando de um festival recentemente criado. O capital simbólico vinculado ao Festival de Veneza, por exemplo, que tende a se transmitir por uma espécie de alquimia a cada novo filme selecionado e premiado, está repleto do capital simbólico ligado a todas as “descobertas” creditadas ao evento, desde o neorealismo italiano até os cineastas asiáticos contemporâneos.

Outra propriedade que o espaço cinematográfico internacional compartilha com o espaço literário internacional é o policentrismo. Nenhum país, cidade ou festival exerce dominação total e incontestável. Disso resulta que, assim como na literatura³⁴ (e em muitos universos sociais), os empreendimentos vindos da periferia podem, por vezes, se va-

ler da concorrência entre os dominantes. No caso dos festivais, por exemplo, vemos que se o festival de Cannes é “central”, ele concorre com outros “centros” históricos (Veneza e Berlim, antigamente Moscou) e com rivais mais recentes (como os numerosos eventos que surgiram nos continentes americanos e asiáticos nas últimas décadas). As diferenças e a concorrência entre os grandes festivais incluem notadamente o grau e a forma de abertura às pequenas nações cinematográficas (a Berlinale, por exemplo, há muito tempo tem sido mais aberta à diversidade do que Cannes e Veneza).

Em *A república mundial das letras*, uma afirmação forte é a de que “a configuração interna de cada espaço nacional é homóloga à do universo literário internacional”: dito de outro modo, há uma oposição, tanto em nível nacional como em nível internacional, entre um “polo autônomo e cosmopolita” (“o setor mais literário e o menos nacional”) e um polo heterônimo, “nacional e político” (CASANOVA, 2002, p. 140). Essa repetição quase “fractal” das estruturas nacionais e internacionais é igualmente perceptível no caso do cinema. Há, com efeito, uma oposição em escala internacional: é aquela que se estabelece nos debates sobre a “exceção cultural” entre duas formas de excelência cinematográfica. A primeira, mais encarnada pelos Estados Unidos, se associa principalmente a uma hegemonia comercial, ao passo que a segunda, frequentemente representada pela França, é ligada sobretudo ao reconhecimento obtido pela crítica nos festivais. Em nível nacional, observa-se também uma

33 À primeira vista, o número é visto como um pouco abstrato, mas 90% das citações vão aos países mencionados em razão de pelo menos um filme anterior a 1940.

34 Para apontamentos sobre essas questões, ver especialmente Casanova (2002, p. 134; 142; 156).

Se por vezes consideramos que “o cinema francês” é, depois do cinema estadunidense (e, provavelmente, dos cinemas britânico e indiano também), uma das cinematografias nacionais que circula mais amplamente no mundo, é preciso destacar, de um lado, que ele circula com frequência apenas nos lugares de difusão modesta ou pequena (festivais, salas de cinema de autor, institutos franceses... – ver Fotos 3 e 6) e, de outro lado, que essa circulação diz respeito apenas a certos filmes

franceses, muitas vezes apresentados em festivais internacionais e associados, no campo nacional, ao polo autônomo e de difusão bastante restrita. Como outros cinemas nacionais, “o cinema francês” é, então, conhecido em todo o mundo sobretudo através dos filmes que, em seu país de origem, são claramente menos vistos do que as grandes produções estadunidenses (Foto 7), bem como do que filmes “comerciais” nacionais (Fotos 8 e 9).

Foto 3. Cinéma Paris, Instituto francês, Berlim, janeiro de 2023.



Foto 4. Cartaz do filme francês *Hors de prix* na Turquia, 2007. Foto de Dominique Marchetti.



Foto 5. Cartaz do festival Varilux de cinema francês, 2022.



Foto 6. Programação do filme francês "Um beau matin" em Berlim, janeiro de 2023.



Foto 7. Camisetas com heróis da Disney e da Marvel em uma loja de aeroporto em Paris, maio de 2022.



Fotos 8 e 9. Cartazes publicitários enormes de filmes franceses de grande difusão em um boulevard parisiense, dezembro de 2021 e janeiro de 2023.



estrutura dualista (DUVAL, 2016) fundada na oposição entre um circuito de difusão limitado, cujas figuras mais visíveis são os cineastas muito reconhecidos nos festivais estrangeiros (eles possuem, portanto, uma notoriedade internacional), e uma produção comercial nacional, pouco exportada e que costuma envolver temas nacionais, ou mesmo gêneros de filmes ou humor nacionais.

A observação de Casanova sobre a homologia entre o espaço internacional e os espaços nacionais seria perfeitamente transponível ao cinema, se os Estados Unidos não oferecessem um contraexemplo – talvez único, mas impossível de ser ignorado – de país cuja produção comercial se exporta muito bem. Seus filmes de sucesso podem assim ser classificados como “heterônomos”, mas os termos “político” ou “nacional” não seriam adequados em todos os casos. De modo geral, para descrever o caso do cinema, em lugar do vocabulário “nacional”, “nacionalismo” e “político” que Casanova utiliza, podemos preferir as fórmulas que consistem em evocar a oposição entre um “mercado restrito” e um “mercado de grande produção”, ou o princípio de diferenciação que constitui “a distância objetiva e subjetiva das empresas de produção cultural em relação ao mercado e à demanda expressa ou tácita”³⁵. A própria Casanova sugere que o “nacional” e o “comercial” às vezes são indiscerníveis (p. 155), porém nós talvez encontremos aqui as diferenças entre cinema e literatura, ou ao menos os limites da generalização das análises de *A república mundial das letras*.

Antes de chegar a tais limites, é necessário dizer que a analogia entre literatura e

cinema é bastante sólida. Seria quase tentador falar de uma relação de homologia entre o espaço literário internacional e o espaço cinematográfico internacional. Ela se somaria às relações de homologia que se estabelecem entre os diferentes campos de produção cultural em escala nacional, por um lado, e entre espaço internacional e espaços nacionais, por outro. Destacaremos aqui, o fato de que o espaço cinematográfico internacional foi progressivamente ampliado a partir do modelo do espaço literário. Com efeito, tirando os Estados Unidos, as nações cinematográficas que participaram de sua formação nas três primeiras décadas do século XX (Alemanha, França, Itália, Rússia e, mais modestamente, o Reino Unido ou a Suécia) correspondem às nações que entraram no jogo literário internacional antes do final do século XIX, ou seja, muito precocemente. Como no caso da literatura, os primeiros países asiáticos e os países da América Latina entraram no jogo internacional apenas em um segundo momento (e posteriormente à Segunda Guerra Mundial, no caso do cinema). A chegada da Índia nos festivais internacionais, no fim dos anos 1950, deve ser destacada, pois ocorre significativamente por meio de um cineasta (Satyajit Ray) muito influenciado pelo escritor (Rabindranath Tagore) que, tendo recebido o prêmio Nobel em 1913, simboliza a entrada da Índia no jogo literário. Já os países da África anteriormente colonizados, estão, em ambos os casos, entre os últimos a entrar nos jogos internacionais.

35 Essas fórmulas são empregadas por Bourdieu em *Les règles de l'art* (1992, em especial p. 202).

3. O cinema, entre república mundial e multinacional?

Os obstáculos que, apesar de tudo, a transposição do modelo proposto em *A república mundial das letras* encontra no caso do cinema, merecem nossa atenção. Eles se referem às diferenças entre as duas atividades culturais. Se essas diferenças são difíceis de enumerar, hierarquizar e distinguir umas das outras (elas tendem a formar um sistema), um ponto importante é que, de modo geral, os custos de produção e de difusão são claramente mais elevados no cinema do que em se tratando de uma obra literária. O público a ser alcançado para pagar os custos também deve ser sensivelmente maior. Além disso, o cinema, considerado como um todo, possui um público quase tão extenso quanto o conjunto da população. Para fazer essa comparação, devemos lembrar que nas pesquisas sobre as práticas culturais, uma parte importante dos respondentes declaram nunca ler literatura. A menor legitimidade cultural do cinema também é uma diferença: não é alheia ao fato de que o cinema tem um público mais heterogêneo e socialmente menos selecionado, e dispõe de menor antiguidade³⁶.

Em razão de sua juventude relativa, alguns mecanismos descritos por Casanova não estão presentes no caso do cinema: por exemplo, a estratégia de uma pequena nação tentando melhorar sua posição pela reapropriação de um passado distante e prestigioso – Casanova dá o exemplo da Grécia, do Irã ou do Egito (p. 291). O surgimento do cinema após a literatura tem uma outra consequência: embora a formação do espaço internacional do cinema

ecoe em certos aspectos a constituição do espaço literário, o primeiro não é (e não pode ser) uma repetição exata do segundo. Devido a razões cronológicas simples, a análise da autonomização do espaço literário internacional proposto por Casanova, em três grandes etapas (“revolução vernacular”, “revolução herderiana” e ampliação do espaço após a onda das descolonizações) não pode valer para o cinema. O espaço internacional do cinema foi constituído após o espaço literário, e mais rapidamente. Sua “idade” é contada em décadas, não em séculos e, em conformidade com os mecanismos descritos por Bourdieu sobre a pintura (BOURDIEU, 2013), desde a sua constituição o cinema se beneficiou das conquistas que os universos anteriores, como a literatura, haviam obtido à custa de longas batalhas. Sendo produzido em uma outra época, o processo de constituição desse espaço foi operado também em meio a outros desafios.

No século XX, quando o cinema se desenvolve, a questão não é mais, na Europa ocidental, a constituição do Estado moderno ou dos Estado-nações. A esse respeito, um tema central em *A república mundial das letras* que se revela menos pertinente para o cinema é a questão das relações da literatura com o Estado e a nação, ou o duplo movimento que leva a literatura, de um lado, a participar da formação e da legitimação do idioma nacional (e do Estado) e, de outro lado, a se emancipar da tutela estatal. Casanova coloca no centro de sua análise a ligação profunda que une a literatura ao “panteão escolar e nacional” (citando os exemplos de “Shakespeare, Dante ou Cervantes”) (p. 29), o que não pode ser con-

36 Para maior desenvolvimento dessas questões, ver Duval (2019; 2016).

siderado da mesma forma no caso do cinema. Menos legítimo, ele possui um vínculo muito mais frouxo com o sistema escolar, embora o Estado tenha utilizado o cinema para fins nacionalistas em certos países, sobretudo no tempo em que era a principal “mídia de massa”, mas não é o caso geral. Nessa perspectiva, algumas ideias de Casanova são pouco transponíveis. Nós não podemos falar verdadeiramente de um “vínculo orgânico” (p. 54) entre os Estados nacionais, as línguas vernaculares e o cinema, nem de uma “dependência original [...] com relação à nação [...] no princípio de desigualdade que estrutura o universo [cinematográfico]” (p. 59). Também não se pode dizer que certas línguas seriam mais “reputadas” do que outras no mundo cinematográfico, porque elas “pretensamente encarnam o próprio [cinema]”, ou que os filmes contribuem ao dar prestígio ao idioma em que são gravados (p. 33).

O cinema não tem com a linguagem a mesma relação mantida com literatura. É certo que ele não escapa às questões linguísticas. Pelo menos desde que o cinema é “falado”, essas questões condicionam, em parte, a circulação dos filmes, o que provavelmente repercute sobre a prática das línguas. Sabemos, por exemplo, que na Índia o mercado do cinema se estrutura notadamente sobre bases linguísticas, ou que a hegemonia, “global” ou regional, de grandes cinematografias (Hollywood, Egito) pressupõe e potencialmente reforça a hegemonia de certas línguas ou variedade de línguas. As questões de língua também são colocadas hoje no cinema francês, com a hipercentralidade ascendente do inglês. Porém, neste caso é interessante notar que o abandono da língua francesa nas (co)produções francesas em favor do inglês não é unilateralmente percebido como um recuo.

Ele também pode ser celebrado como um sinal de audácia quando filmes com grandes *budgets* utilizam o inglês para rivalizar com os *blockbusters* hollywoodianos, ou ainda como uma concessão mínima permitindo preservar o essencial no caso de filmes de autores confrontados com o estreitamento do mercado francófono. Em suma, a adoção do que aparece como idioma central nos festivais internacionais, não é sistematicamente ou somente comparável à “traição” de que fala Casanova ao tratar dos escritores.

Uma diferença notável se refere ao fato de que a língua não é a “matéria prima” dos cineastas, como no caso dos escritores (p. 65). Uma objeção consistiria em dizer que a “matéria prima” no cinema é a “linguagem cinematográfica”, mas isso já seria utilizar uma palavra diferente daquela utilizada por Casanova. Só se pode falar de “língua cinematográfica” em referência a um sentido do termo “língua”, que seria amplamente metafórico (e se pretenderia lisonjeador, lembrando assim a primazia muito antiga das palavras sobre as imagens) em relação ao primeiro significado ligado à fala e à escrita (utilizado em *A república mundial das letras*). A “língua” do cinema, em sua forma supostamente “pura” e original”, é muda. Supõe-se que seja sem palavras, que não tenha nada de “literário”, que se baseie na imagem, geralmente desvalorizada em relação à palavra escrita, mas que, como às vezes se diz, “falamos” mais universalmente porque ignoram as fronteiras (linguísticas). Disso resultam as diferenças com relação aos “idiomas” tratados por Casanova na literatura: a “língua cinematográfica” não pode ser vinculada ao Estado da mesma forma, ela não é o idioma de um povo etc. De modo anedótico, mas sugestivo, nota-se que as perífrases que designam, por exem-

plo, o francês como a “língua de Racine” e que, quando olhadas de perto, condensam partes importantes das análises de Casanova³⁷, não têm equivalente no cinema. A eventual denominação da “linguagem de Hitchcock” nunca será comparável à expressão “linguagem de Shakespeare”.

Outros argumentos de Casanova, difíceis de serem aplicados ao caso do cinema, são aqueles que tratam do papel dos tradutores, críticos e “políglotas” que introduzem as grandes obras literárias da periferia nas nações centrais. No cinema, a crítica – às vezes investida de uma função de programação nos festivais – pode ter um papel desse tipo e, se não existe o dispositivo do prefácio pelo qual um escritor consagrado do centro introduz um autor periférico (p. 171), as formas de apadrinhamento podem ser observadas (ainda que seja raro). Os tradutores intervêm no cinema, mas seu papel é modesto. O texto – ou diálogo – é apenas uma parte da obra no cinema, e sua tradução é um trabalho (ainda) mais obscuro do que na literatura; o tradutor provavelmente não está quase nunca na origem da importação de uma obra. Um agente mais importante na circulação das obras no cinema é o distribuidor que compra um filme estrangeiro, mas aí se trata sobretudo de um homólogo do editor. Em todo caso, é uma figura que não pode se distanciar das considerações de ordem econômica e que difere dos intermediários sobre os quais Casanova se concentra, uma vez que estes desempenham seu papel com base em um capital fundamentalmente cultural (e notadamente linguístico). A observação nos leva indiretamente a constatar que os cons-

trangimentos econômicos são mais fortes no cinema.

Por fim, devemos retornar ao problema mencionado acima, que trata da importante proposição nas exposições de *A república mundial das letras*, segundo a qual a produção que em dado país é menos autônoma é mais nacional, e circula pouco fora das fronteiras. No caso do cinema, a proposição esbarra em notáveis exceções, em primeiro lugar e sobretudo nos Estados Unidos. Casanova fala dos Estados Unidos como um “país muito dominado” (p. 62) no campo literário internacional, ao menos na primeira metade do século XX. A fórmula não seria apropriada no caso do cinema, mesmo nesse período³⁸. Trata-se, portanto, de mais uma diferença entre a literatura e o cinema. Deve-se ressaltar também, como observa Larissa Buchholz, que o “trabalho pioneiro” de Casanova se interessa principalmente pela “literatura mundial de vanguarda” (BUCHHOLZ, 2016, p. 43), ou seja, por um subcampo mais circunscrito do que o espaço literário internacional. Casanova não ignora a existência, nos anos 1990 e 2000, de best-sellers internacionais e evoca, sob certos aspectos, os *blockbusters* cinematográficos, mas vê neles um fenômeno recente e não os coloca no centro de sua análise. As analogias entre o universo literário e o universo cinematográfico, desenvolvidas acima, eram mais evidentes à medida em que o campo do cinema era tendencialmente reduzido à sua região mais autônoma – aquela que se organiza em torno dos festivais, da crítica e que está historicamente sob dominação europeia.

37 A própria Pascale Casanova faz referência a essa expressão (p. 33).

38 Foi durante a Primeira Guerra Mundial que os Estados Unidos começaram a exportar filmes de forma massiva e bem-sucedida, o que se manteve desde então.

O privilégio que Casanova concede implicitamente à literatura mais legítima pode aparecer como um limite à sua análise. Alguns enxergam nisso a expressão de um impensado normativo, eurocêntrico, elitista ou esteta; outros questionam a possibilidade de separar um setor de produção restrito de um campo literário que forma “um todo” (BOSCHETTI, 2012; DAVID, 2013). Como Françoise Lavocat aponta³⁹, Casanova reconheceu a validade de algumas dessas críticas, especialmente por ocasião da reedição do livro em 2008. Sem tomar aqui posição quanto ao conteúdo substantivo de uma questão, que é da alçada dos especialistas da literatura (e sem ignorar o que há de paradoxal em, após ter evidenciado a contribuição de Casanova à reflexão sobre a autonomia, repreendê-la por ter voltado sua atenção para uma literatura caracterizada por um alto grau de autonomia), devemos nos perguntar se o viés que sua análise do espaço literário internacional não poderia distorcer a comparação com o cinema aqui proposta.

De fato, as análises da literatura mais recentes ou mais atentas ao setor de grande produção levam a relativizar um pouco as diferenças entre as duas áreas. A análise das traduções na França e nos Estados Unidos, por exemplo, mostram que nos dois países a produção anglófona tem hoje um peso importante na literatura de grande circulação (SAPIRO, 2010). Além disso, é difícil ignorar, em um artigo sobre o cinema, o sucesso obtido, desde os anos 1930, por um romance como *E o vento levou* de Margaret Mitchell. Ao contrário do que *A república mundial das letras* leva

a pensar, os best-sellers internacionais de origem estadunidense não são fenômenos novos. Ao mesmo tempo, considerando o enorme sucesso de livraria de *O Código Da Vinci*, *Crepúsculo* ou *Harry Potter* (que é de origem britânica), uma novidade talvez seja que, além de terem se sucedido em poucos anos, alcançaram recordes de vendas em um tempo muito curto. Ninguém, aliás, parece negar que, como sugere Casanova, as transformações na área editorial, nos últimos trinta ou quarenta anos, vão no sentido de uma maior concentração do setor em favor de grupos privados, integrados e impulsionados pela busca de “*big books*”⁴⁰.

Uma forma de integrar esses elementos contraditórios seria propor que se os mesmos fenômenos são observados, há tempos, nas duas áreas, eles permaneceriam menos acentuados no caso da literatura, que conservaria uma dimensão mais “artesanal” e os experimentaria mais tarde do que o cinema. Dessa forma, se a criação de uma coleção pelo editor Robert Laffont, consagrada à tradução dos sucessos americanos, parece ter trazido uma novidade nos anos 1950 (MEIZOZ, 2017), a importação de grandes sucessos de origem estadunidense já era, à época e há cerca de 30 anos, uma prática muito frequente na área do cinema. Uma outra observação, em conformidade com a hipótese lançada, é a importante presença dos autores franceses (assim como de editoras de tamanho relativamente modesto) nas listas dos best-sellers na França dos últimos trinta anos; essa presença sugere que o mercado de grande difusão, para o livro, ainda não é tão do-

39 Ver sua contribuição em Lavocat (2020).

40 Ver notadamente Thompson (2012).

minado pelos produtos de origem estadunidense como no caso do cinema⁴¹.

Mas um sinal da diferença entre os dois domínios reside simplesmente nas dificuldades em que esbarraria uma transposição, para o caso do cinema, da abordagem implementada em *A república mundial das letras*: o foco no setor de produção restrita se revelaria rapidamente problemático. Com efeito, como colocar à distância a indústria hollywoodiana? Françoise Lavocat nota que, no caso do cinema, os Estados Unidos se impõem de saída como um (e talvez o) centro indiscutível⁴². Talvez desde o início do cinema, mas certamente desde os anos 1910, o país exerce uma hegemonia muito forte sobre o mercado de grande difusão. No século XIX, a literatura é exposta às lógicas das indústrias culturais em criação, mas ela teve uma longa história anterior. O cinema é desprovido do passado aristocrático da literatura: ele nasceu, para dizer rapidamente, como uma arte “industrial” ou “de massa” e a exposição ao mercado constitui, neste caso, um dado inicial e talvez irreduzível. Se aí se afirmaram aspirações à autonomia, isso ocorreria de forma bastante precária, muitas vezes dentro de “nichos”, e a autonomia no cinema, não raro, figura

como uma escolha negativa ou uma segunda escolha. Ademais, se os profissionais do cinema procuram ter seus filmes exibidos em festivais internacionais, isso se deve, às vezes, ao fato de não encontrarem oportunidades de mercado, ou de conceberem a ida a um festival como um meio (para “comercializar um filme no exterior”) e não como um fim em si mesmo. Da mesma forma, se as nações podem se mobilizar para serem reconhecidas nos festivais de cinema⁴³ como o fazem para obter o Prêmio Nobel de literatura, nenhum evento cinematográfico desfruta do reconhecimento de que dispõe o Prêmio Nobel em literatura, e que Casanova interpreta como um efeito e um sinal da unificação do campo (p. 185). No cinema, os festivais mais prestigiosos são também desdenhados, mesmo desprezados, no polo de grande difusão. Eles são geralmente desqualificados pelo seu elitismo esteta ou por seu caráter “europeu”. O Oscar, outra premiação que poderia se aproximar do Prêmio Nobel, sofre com o estigma de ser vinculado à “indústria hollywoodiana” e de ser atribuído em um dos países mais “nacionalistas” em seu consumo cinematográfico.

41 Lyette Lacôte-Gabrysiak (2017) lista 60,1% de autores franceses.

42 Ver a contribuição de Françoise Lavocat (2020).

43 Por exemplo, a mobilização da indústria cinematográfica sul-coreana nos últimos vinte anos (e o marco simbólico da atribuição do primeiro prêmio do Festival de Cannes ao filme *Parasita* em 2019) pode ser comparada à mobilização de escritores chineses, como evocado por Casanova, para obtenção do Prêmio Nobel (CASANOVA, 2002, p. 186)

Os Estados Unidos constituem, em matéria de cinema, um centro indiscutível no mercado de grande público. Os filmes estadunidenses são os únicos a se beneficiarem de uma enorme difusão, em seu próprio território (Foto 10), mas também em muitos países onde eles

enfrentam, no máximo, a concorrência de produções nacionais – muito menos “cosmopolitas” do que eles (Fotos 11 a 14). Salvo exceção, os filmes não estadunidenses alcançam somente as redes de difusão restrita (Foto 15).

Foto 10. Programa de uma sala de cinema em Santa Mônica (Califórnia), 1977. Foto de Michael Dorausch. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Star_wars_cinema_1977.jpg



Foto 11. Cinema “Le Saturne” em Togliatti, na Rússia, em 2007. Foto: ShinePhantom. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saturn_cinema,_Togliatti,_Russia.JPG



Foto 12. Cinema “Space Cinema Odeon” em Milão, abril de 2022.



Foto 13. Cinema “Megarama” em Casablanca, no Marrocos, abril de 2017. Foto de Dominique Marchetti.



Considerações finais

Para concluir, repetiremos que *A república mundial das letras* propõe, através de uma análise do “espaço literário internacional”, um modelo para trabalhar – isto é, transpor, ajustar e, pode-se esperar, aprofundar o conhecimento – sobre outros objetos empíricos abordados em uma perspectiva transnacional. No caso do cinema, a perspectiva comparativa com a literatura apresenta um interesse particular, pois certos profissionais do cinema tomaram-na como modelo enquanto outros quiseram dela se distanciar. O confronto do modelo com outro domínio leva, ao mesmo tempo, a questionar o objeto do livro que, para além da análise do universo literário, é pioneiro na implementação do conceito de campo em uma escala transnacional. Bourdieu (2015, p. 580) explica que às vezes “o terreno do campo literário ou artístico [era] particularmente favorável” para trabalhar o conceito de campo, e se *A república mundial das letras* ecoa *As regras da arte*, isso se dá na medida em que este último, além de ser um livro de sociologia da literatura, trata, de modo mais geral, dos campos de produção cultural, além de ser o esboço de um livro que teria proposto uma teoria geral dos campos.

O espaço internacional, no caso do cinema, se aproxima ou se distancia do espaço literário de acordo com os aspectos que privilegiamos. Os pontos em comum, pelo menos alguns deles, podem ser encontrados nos intercâmbios ocorridos entre o cinema e essa atividade cultural mais antiga que é a literatura. A relação entre antiguidade e grau de autonomia, que Casanova invoca para falar das nações literárias, se estende às atividades culturais: a literatura parece inseparavelmente mais antiga, mais autô-

noma e mais central no espaço das produções culturais. Mas será que o universo literário não está perdendo sua autonomia e centralidade nas últimas décadas? *A república mundial das letras* não deixa de evocar a passagem, ao longo dos períodos mais recentes, “de um universo dominado por Paris a um mundo policêntrico e pluralista” (p. 205). Com um “centro americano [que se tornou] polo econômico incontestado da edição mundial” (p. 153), o espaço literário apresenta, talvez de maneira crescente, características que o cinema vem demonstrando há muito mais tempo. Se o caso da literatura parece oferecer um bom modelo para analisar os setores mais autônomos dos campos de produção cultural, o cinema talvez seja um modelo para entender algumas de suas transformações contemporâneas. Em todo caso, o cinema não pode ser considerado secundário no estudo de produções culturais em escala transnacional. Ele foi, com efeito, um dos terrenos de experimentação da lógica dos produtos “*blockbusters*”, distribuídos de forma massiva e instantânea em vários lugares. Muito antes disso, logo após seu início, ele havia dado origem a um fenômeno ainda sem precedente: a notoriedade “planetária” que alguns de seus artistas adquiriram em pouquíssimo tempo (a melhor ilustração disso é Chaplin, sobre quem foi escrito, por exemplo, “Nunca, desde que o mundo é mundo, um mito tinha recebido uma adesão tão universal”) (BAZIN, 1985, p. 40).

Seriam a literatura, em suas formas mais autônomas sobre as quais Casanova se debruça, e o cinema, em suas formas mais “comerciais”, duas maneiras um pouco ideal-típicas de encarnar a internacionalização? A questão será deixada em aberto. Neste texto, procuramos sobretudo evidenciar que a análise da literatura proposta em

A república mundial das letras contém um modelo fecundo para outros objetos, para além da literatura. Buscamos também prestar homenagem a uma pesquisadora que tinha uma elevada ideia da autonomia no trabalho intelectual, mostrando como seus trabalhos podem, pelas pistas e questões que abrem, fomentar outras investigações.

Referências

ALL VOTERS. Disponível em: <https://www.bfi.org.uk/films-tv-people/sightandsoundpoll2012/voters>. s/d. Acesso em: 23 nov. 22.

GENÈSE de la croyance littéraire. *Actes de la recherche en sciences sociales*, Paris, n. 123, 1998.

BAZIN, A. *Charlie Chaplin*. Paris: Ramsay, 1985.

BOSCHETTI, A. How Field Theory Can Contribute to Knowledge of World Literary Space. *Paragraph*, Edimburg, v. 35, n. 1, p. 10-29, 2012.

BOURDIEU P. Champ intellectuel et projet créateur. *Les temps modernes*, n. 246, p. 865-906, 1966. Edição brasileira: *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, P. Le marché des biens symboliques. *L'Année sociologique*, n. 22, p. 49-126, 1971.

BOURDIEU, P. *Les règles de l'art*. Genèse et structure du champ littéraire. Paris: Le Seuil, 1992.

BOURDIEU, P. Pour un savoir engagé. *Le Monde diplomatique*, p. 3, février 2002.

BOURDIEU, P. *Images d'Algérie: Une affinité élective*. Arles: Actes Sud, 2003.

BOURDIEU, P. Manet. *Une révolution symbolique*. Paris: Le Seuil/Raisons d'agir, 2013.

BOURDIEU, P. *Sociologie générale*, 2 vol. Paris: Le Seuil/Raisons d'agir, 2015 e 2016.

BOURDIEU, P.; CHAMBOREDON, J.; PASSERON, J., *Le Métier de sociologue*. Berlin-New York: Mouton/De Gruyter, 2005.

BUCHHOLZ, L. *The Global Rules of Art*. 2013. Tese (Doutorado em Sociologia) – Columbia University, New York, 2013.

BUCHHOLZ, L. What is a Global Field? Theorizing Fields beyond the Nation-State. *The Sociological Review Monograph*, v. 64, n. 2, p. 31-60, 2016.

CASANOVA, P. *A república mundial das letras*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, [1999] 2002.

CASANOVA, P.; LACASCADE, Y. Une critique de solitude. *Journal des Anthropologues*, n. 148-149, p. 183-202, 2017.

DAVID, J. The Four Genealogies of World Literature. In: KÜPER, J. (Org.) *Approaches to World Literature*. Berlin: De Gruyter, 2013, p. 13-26.

DELSAUT, Y. *Reprises: Cinéma et sociologie*. Paris: Raisons d'agir, 2010.

DEZALAY, Y.; GARTH, B. *Dealing in Virtue: International Commercial Arbitration and the Construction of a Transnational Legal Order*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

DUCOURNAU, C.; LEPELIER, T.; SAPIRO, G. La littérature au-delà des nations. Hommage à Pascale Casanova, *CONTEXTES*, Liège, v. 28, 2020. Disponível em: <https://cessp.cnrs.fr/La-litterature-au-dela-des-nations-Hommage-a-Pascale-Casanova>.

- DUVAL, J. L'autonomie sous contrainte du journalisme et du cinema. *Biens symboliques/Symbolic Goods*, n. 4, 2019. Disponível em: <https://revue.biens-symboliques.net/335>. Acesso em: 19 set. 2020.
- DUVAL, J., *Le Cinéma au xxe siècle: Entre loi du marché et règles de l'art*. Paris: CNRS Éditions, 2016.
- ELIAS, N. *La Dynamique de l'Occident*. Paris: Pocket, [1939], 2003.
- FORMAN, T. Mettre sur l'écran la vérité des comportements. Entretien avec Milos Forman par Michel Ciment, *Positif*, Lyon-FR, n. 694, p. 96-100, 2018.
- GEORGAKAKIS, D.; VAUCHEZ, A. Le concept de champ à l'épreuve de l'Europe. In: SIMÉANT, J. (Org.) *Guide de l'enquête globale en sciences sociales*. Paris: CNRS Éditions, 2015, p. 197-220.
- GO, J.; KRAUSE, M. Fielding Transnationalism: An Introduction. *The Sociological Review Monograph*, v. 64, n. 2, 2016.
- HEILBRON, J. Towards a Sociology of Translation: Book Translations as a Cultural World-System. *European Journal of Social Theory*, v. 2, n.4, p. 429-444, 1999.
- LACÔTE-GABRYSIK, L. 1984-2016: 32 ans de best-sellers en France. *Revue Critique de Fixxion Française Contemporaine*, 15, p. 18-39, 2017.
- LAVOCAT, F. "Pratiquer le panoramique": le comparatisme de Pascale Casanova, *CONTEXTES*, n. 28, 2020. Disponível em: <http://journals.openedition.org/contextes/9243>. Acesso em: 19 set. 2020.
- LECLER, R. *Une contre-mondialisation audiovisuelle ou comment la France exporte la diversité culturelle*, Paris: Sorbonne Université Presses, 2019.
- LECLER, R. Nouvelles vagues. Le marché-festival de Cannes ou la fabrique française d'un universel cinématographique. *Actes de la recherche en sciences sociales*, n. 206-207, 2015.
- MARY, P. *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur: Socio-analyse d'une révolution artistique*. Paris: Le Seuil, 2006.
- MEIZOZ, J. Paroles de vendeur: Joël Dicker. *Revue Critique de Fixxion Française Contemporaine*, n. 15, p. 157-174, 2017.
- PACOURET, J. *Qu'est-ce qu'un auteur au cinéma? Copyright, droit d'auteur et division du travail (années 1900-2010)*. Tese (Doutorado em Sociologia) – EHESS, Paris, 2018.
- SAPIRO, G. Globalization and cultural diversity in the book market: The case of literary translations in the US and in France. *Poetics*, v. 38, n. 4, p. 419-439, 2010.
- SAPIRO, G. Le Champ est-il national? La théorie de la différenciation sociale au prisme de l'histoire globale. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n. 200, p. 70-86, 2013.
- SAPIRO G. Festivals. Constructing an Alternative Public Sphere. In: BOES, T.; BRAUN, R.; SPIERS, E. (Orgs.) *World Authorship*. Oxford: Oxford University Press, 2020, p. 149-164.
- STEINMETZ, G. The colonial state as a social field: ethnographic capital and native policy in the German overseas empire before 1914. *American Sociological Review*, v. 73, n. 4, p. 589-612, 2008.
- THOMPSON, J. *Merchants of Culture: The Publishing Business in the Twenty-First Century*. Cambridge: Polity Press, 2012.
- TOMASELLA, C. *La fabrique de la "diver-*

sité”. Socio-histoire comparée des carrières de cinéastes d’origine étrangère en France et en Allemagne (1980-2018). Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – École des hautes études en sciences sociales, 2022.

UIS.STAT. Unesco Institute for Statistics. Welcome to UIS.Stat. Disponível em: <http://data.uis.unesco.org/>. Acesso em: 23 nov. 2022.

RESUMO

Este artigo, redigido em ocasião de uma homenagem feita a Pascale Casanova quando do seu falecimento prematuro em 2018, visa mostrar que seu livro *La République mondiale des lettres* pode interessar aos sociólogos e não apenas aos especialistas da literatura. Esse livro figura entre os trabalhos que foram os primeiros, nos anos 1990, a desenvolver um raciocínio em termos de campo em uma escala transnacional. E ele propõe, por meio da análise do “espaço literário transnacional”, um modelo que permite nutrir o estudo das relações de força internacionais em outras atividades sociais além da literatura. O presente artigo, depois de um retorno sobre esse livro, pretende demonstrar como o modelo proposto por Pascale Casanova pode ser, quando sujeito obviamente a adaptações, exportado e transportado ao setor do cinema.

PALAVRAS-CHAVE

Autonomia. Bourdieu (Pierre). Casanova (Pascale). Campo (modelo de). Campo literário (teoria do). Cinema. Circulação internacional. Espaço literário internacional.

ABSTRACT

This article, originally written as a tribute to Pascale Casanova at the time of her untimely death in 2018, aims to show that her book *The World Republic of Letters* may be of interest to social scientists beyond literary scholars and sociologists of literature. Indeed, this book is among the works that were the first, in the 1990s, to develop a reasoning in terms of field on a transnational scale and it proposes, through the analysis of the “international literary space”, a model that can be a source of inspiration in the study of international power relations in other social activities than literature. Our article, after some preliminary comments on the book, shows how the model proposed by Pascale Casanova can be exported or transposed to the film industry, with some adaptations due to the differences between the literary and cinematographic fields.

KEYWORDS

Autonomy. Bourdieu (Pierre). Casanova (Pascale). Field Theory. Cinema. Cultural exchanges.

Recebido em: 06/01/2023

Aprovado em: 26/04/2023