

# Diálogos

<http://dx.doi.org/10.4025.dialogos.v20n1>

ISSN 2177-2940  
(Online)

A2

ISSN 1415-9945  
(Impresso)

## Cinema Híbrido: a construção do campo cinematográfico no Brasil e em Portugal a partir de finais da década de 1940

<http://dx.doi.org/10.4025.dialogos.v20n1.32276>

Fábio de Godoy del Picchia Zanoni

Doutor em História pela Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal.

### **Palavras-chave:**

Híbrido; cinema artístico; campo cinematográfico; movimento cineclubista; Michel Foucault.

### **Keywords:**

Hybrid; Cinema Art; Cinematographic Field; Film Society Movement; Michel Foucault.

### **Palabras Clave:**

Híbrido; Cine Artístico; Campo Cinematográfico; *Movimiento Cineclubista*; Michel Foucault.

### **Resumo**

Neste artigo pretendo argumentar como a construção do conceito de híbrido pode ser entendida no quadro geral do movimento cineclubista brasileiro e português, ambos profundamente empenhados na valorização do cinema artístico. Na esteira das balizas teóricas e metodológicas de Foucault, intento mostrar como a formação de algo como um campo cinematográfico foi indissociável do conceito de hibridez.

### **Abstract**

**Hybrid Cinema: the construction of the cinematic field in Brazil and Portugal starting from the late 1940s**

In this article I intend to argue how the construction of the hybrid concept can be understood within the general framework of the Brazilian and Portuguese film society movement, both deeply committed to the appreciation of artistic cinema. In the wake of the theoretical and methodological scales from Foucault, I attempt to show how the formation of something as a cinematic field was inseparable from the concept of hybridity.

### **Resumen**

**Cine Híbrido: la construcción del campo cinematográfico en Brasil y en Portugal desde finales de la década de 1940**

En este artículo pretendo argumentar cómo la construcción del concepto de híbrido puede ser entendida en el marco general del *movimiento cineclubista* brasileño y portugués, ambos profundamente comprometidos con la apreciación del cine artístico. A raíz de las escalas teóricas y metodológicas de Foucault, trato de mostrar cómo la formación de algo como un campo cinematográfico fue inseparable del concepto de hibridez.

## Introdução

O problema do híbrido, entendido como um dos modelos fulcrais de constituição de identidades, vem servindo como pano de fundo para debates que se desenrolam nos mais variados espaços sociais da contemporaneidade. Princípio explicativo dos fenômenos sociais (Zygmunt Bauman e sua modernidade líquida), princípio ontológico salvo da mal extinta fogueira Kantiana (*compositum ideale*<sup>1</sup>), ou ainda, princípio que visa arlequinar as práticas estéticas de toda ordem, tornando menos nítida à fronteira entre os gêneros (LABAKI; MOURÃO, 2014) o problema da indeterminação das identidades, apesar das divergências em relação ao seu sentido, valor ou uso, descobre-se, pois, um pouco por todo lado. No entanto, em vez de abordar a hibridização das mais variadas esferas sociais em termos de *Culturas Híbridas* (CANCLINI, 1989), como se se tratasse de dado atemporal, optei por analisar o conceito de híbrido em um período específico, no qual ele se viu mobilizado pelo ensino de cinema ministrado no interior dos cineclubes a partir de 1945, tanto no Brasil quanto em Portugal.

Ora, a fim de auscultar a plethora de sentidos e funções que o sobredito conceito desempenhou nos afazeres ligados ao ensino de cinema, foi necessário repensar, para assim poder melhor reposicionar, as imbricações entre linguagem e política. Explico-me. Há um hábito intelectual dominante, tendo no realismo aristotélico o seu exemplo maior (ARISTÓTELES, 1984), que entende o conhecimento apenas sob a metáfora da iluminação, e nunca sob a perspectiva da construção. Ora, o dito realismo aristotélico só

se sustenta pela suposição de que “é porque as coisas têm uma essência que as palavras têm um sentido” (CASSIN, 1990, p. 106). Pode-se ver aí o lugar que a filosofia ocidental, com raras exceções, reservou à linguagem. E a prova maior da continuidade do tratamento aristotélico do discurso pode ser buscada pelo modo como ainda hoje nos referimos ao termo sofista, quando queremos designar discursos que não comportariam nenhuma referência às coisas. Pois bem, tal condenação metafísico-moral, que ainda pesa sobre os sofistas, só ganha sentido se nos situarmos no interior de uma teoria que postula a clivagem entre ser e parecer, clivagem esta que, todavia, não deixou de ser objeto de intenso questionamento, particularmente por correntes de pensamento que propugnavam que a linguagem deveria ser perspectivada ao nível da aparência:

Se em Platão, a retórica, separada da ciência e da dialética, não passava de tagarelice; em Isócrates é a especulação que, separada dos problemas urgentes da cidade, torna-se puro jogo de palavras (PRADO JUNIOR, 2008, p. 86).

O sofista entende que o papel da linguagem não consiste em desvelar o ser escondido sob a aparência. A palavra para o sofista não é um instrumento que, de direito, seria vinculado ao ser, mas um instrumento político de condução dos homens. O discurso, portanto, não pretende trazer à tona o ser eclipsado pela noite dos sentidos e do não saber; ele se dirige, ao contrário, a futuros contingentes que podem igualmente ser ou não ser. Portanto, quando o sofista se vale das palavras, ele busca menos a correspondência ou a adequação a um ser pré-existente, distanciando-se das teorias do reflexo e da adequação, e mais a construção de mundos e idéias que ainda não existiam antes da

1 O autor pede perdão pelo nota, mas é necessário breve explicação sobre o conceito em questão. Kant mobiliza o conceito de *compositum ideale* para se contrapor ao de *compositum reale*. Segundo o autor da Crítica da Razão Pura, enquanto o segundo modelo de reconhecimento dos fenômenos prega que nossas representações resultam da soma de elementos isolados que se agregam até formarem um composto, o primeiro teria o condão de evidenciar que não existem representações parciais dos fenômenos e que são os elementos individuais que dependem do composto, nunca o inverso. Em suma, o que Kant chama de síntese originária visa mostrar que as representações compostas não são derivadas, mas originais, o que implica dizer que o mínimo de representação é sempre já um sistema de relações, isto é, um híbrido.

enunciação. O mundo do sofista é um mundo sob permanente re-descrição. Ora, a especificidade e a radicalidade da manobra de Nietzsche é justamente recusar-se a operar por meio de duas esferas que seriam supostamente distintas – a linguagem e o ser – para identificá-las completamente. Isso nos convida a inverter a perspectiva que toma a essência das coisas como fiadora do sentido das palavras. Não há algo como um objeto pré-existente que se expressaria por meio das palavras; são as palavras que produzem os objetos e que forjam o ser. Ou, dito de outro modo, os enunciados fabricam os objetos que supostamente apenas descreveriam. Tudo se passa:

[...] como se o referente não passasse da sombra de sua própria imagem, da qual tira o direito de acender a existência efetiva, nas condições muito particulares de uma passagem ao ato que parece engendrar a realidade a partir de sua ficção (CASSIN, 1990, p. 215).

O que estou a dizer é que só se pode continuar a utilizar a dicotomia ser/aparecer se, mesmo de maneira não tematizada, admitirmos a existência da coisa-em-si, anterior à linguagem. O modelo da representação, do qual as filosofias realistas são tributárias, só pode aceitar que existe uma diferença de grau – e não de natureza – entre o objeto-representado e a coisa-em-si. E, se assim o faz, é porque, ao restabelecer uma ponte mínima entre as palavras e as coisas, fornece as condições de possibilidade para a transformação dos acontecimentos e das lutas que produzem determinados efeitos de verdade em peças de um quebra-cabeça já desenhado de largada. Por isso e à luz das reflexões nietzschianas e foucaultianas, urge abandonar a busca por um significado último, reprimido ou subjacente, e tomar os signos sociais como vazios de toda determinação de sentido apriorística. A indeterminação do significado nos obriga, pois, a passar da idéia de interpretação, entendida como revelação de um sentido a ser desvelado, para a idéia de modos de produção de sentidos que não estava já lá, pois “fazer aparecer o sentido é, pois, poder produzi-

lo: ele não é nunca constatação – sua essência é o ser inscrição” (KOSSOVITCH, 2004, p. 85). Daí a introdução de um novo elemento. Cada sentido imputado a um conceito é sempre relativo a um modo de produção da força que confere sentido a um signo que é – antes de tudo – vazio. O esvaziamento de qualquer essencialidade inscrita na ordem do mundo fica bastante claro se atentarmos para a autonomia da linguagem, autonomia definida, aqui, como a maneira pela qual o enunciado se relaciona com outros enunciados, e não com coisas:

O discurso não admite nenhuma soberania exterior a si mesmo. Nem a de um mundo de coisas da qual seria uma representação secundária, nem a de um sujeito que seria sua fonte ou sua origem. Pelo contrário, o discurso é condição de possibilidade tanto do mundo de coisas quanto da constituição de um falante singular ou de uma comunidade de falantes (LAROSSA, 1994, p. 28).

Se esse é mesmo o cenário que herdamos de Nietzsche, o campo onde se desenrola o discurso torna-se, assim, menos da ordem da revelação ou da adequação ao mundo (ou ao ser), e mais da ordem de um fazer, de uma produção. Em suma, o papel da linguagem não residiria na capacidade de interpretar o mundo, mas na sua destreza de modificá-lo e de produzi-lo indefinidamente. O ponto aonde chegamos é este: o que se quer e o que se pede ao leitor é que os saberes socialmente disponibilizados deixem de ser pensados em termos de correspondência às coisas e de neutralidade e passem a ser vistos em sua materialidade, como uma entre as tantas peças dos dispositivos políticos inventados para a condução das condutas (FOUCAULT, 1995). O caráter performativo do discurso, a discursividade como algo pertencente ao campo do poder, ganha, então, o primeiro plano.

Se insistimos sobre o estatuto e o papel da linguagem, isso se dá porque é mister sublinhar o caráter discursivo que perfaz a governamentalidade (FOUCAULT, 2006), expressão cunhada por Foucault para servir como uma plataforma de análise que facultasse

o cruzamento entre os domínios da ética com os da política. Esta só opera no interior de determinados regimes de verdade que têm por objetivo estruturar o campo onde se desenrola a conduta dos indivíduos. Nessa perspectiva, o conhecimento não é, portanto, dado secundário, mas é constitutivo do objeto a ser governado. Governar é agir conforme descrições intrinsecamente dependentes de regimes de enunciação:

[...] a linguagem disponibiliza os mecanismos que tornam o tecido social predisposto a certo tipo de intervenção e é nesse sentido que o processo de organização da informação não corresponde a uma função neutra (Ô, 2003, p. 11).

Se toda prática social é, inelutavelmente, constituída pelas palavras que se usam em uma época, na medida em que elas estão na base da construção dos problemas que informam o horizonte das possibilidades de governo de si e do outro, Foucault poderá falar o seguinte a respeito da criação de um conceito e de sua relação com o governo dos homens:

O fato de que a partir de um certo momento se soube que a terra é um planeta não influíu em nada sobre a posição da Terra no cosmo, é obvio, ao passo que o aparecimento do estado no horizonte de uma prática refletida (...) teve uma importância capital na história do Estado e na maneira como efetivamente se cristalizaram as instituições do Estado (...) que ele se tornasse uma maneira de governar, uma maneira de agir, uma maneira de se relacionar com o governo (FOUCAULT, 2008, p. 368).

Assim, se acreditamos na relevância das balizas teóricas e metodológicas confeccionadas por Foucault, é porque julgamos que historicizar nossas formas de pensar e agir sobre nós mesmos e sobre os outros é um dos meios de escapar ao obstáculo em que o pensamento pode encalhar ao se submeter as linhas do progresso e suas variantes, cujas características maiores consistem em relegar o conhecimento à posição de ponto de chegada, no qual o pensamento não poderia senão coincidir, ao cabo e ao fim, com o objeto que estaria à espera do sujeito de conhecimento. Ora, e se “pensar não fosse o

mais das vezes uma declaração de guerra?” (KOSSOVITCH, 2004, p. 32). Portanto, em vez de tomar o conceito de híbrido como dado progressivamente descoberto e divulgado pela *intelligenza* da contemporaneidade, arrisquei-me no gesto de rastreamento dos objetivos políticos que o conceito de híbrido passou a transportar no seu interior a partir, sobretudo, do final da 2ª Grande Guerra.

### A explosão das fronteiras do cinema

A propugnação cineclubista em prol de um cinema não ensimesmado e em permanente diálogo com outras esferas artísticas afetava o cinema de maneira positiva, não apenas no plano da valorização dos atos de recepção fílmica por parte dos espectadores, mas também ao nível da produção. A fim de galgar espaço no panteão das artes, o cinema, amiudadas vezes, ligava-se à tradição teatral por via da importação direta e explícita do *modus operandi* do teatro, assumindo a condição de arte que tinha de “recorrer ao teatro e aos métodos teatrais para poder sobreviver” (BOLETIM CINECLUBE DO PORTO, 1952, s/p.). Por certo, aí reside a origem da estabilização da câmera e de operações estéticas similares, cujos objetivos maiores consistiam em tornar os esquemas de percepção do cinema familiares aos hábitos perceptivos do espectador acostumado às idas ao teatro. Contra os estetas do cinema, defensores da tese de a palavra transformar o cinema em mero decalque do teatro e da literatura e de a grandeza do cinema só se efetivar se contasse com argumento original, os diplomatas do cinema lembravam que, de todo em todo, não se podia “comparar um assunto original a adaptação dum tema literário cuja solidez dramática tinha sido já verificada” (BOLETIM CINECLUBE DO PORTO, 1951, s/p.). A adoção de procedimentos oriundos do teatro ou da literatura não era, pois, atraso formal, mas estratégia de valorização do cinema. Tanto estético-formal quanto financeira. Por isso, desde muito cedo, o avizinhamento do

cinema ao teatro abundava em Hollywood, onde o sucesso comercial era lei:

Como é vulgar em Hollywood, a obra de teatro que teve sucesso aparece vertida literalmente, sem uma recreação cinematográfica: a intenção é a de aproveitar, sem correr riscos, um êxito garantido (BOLETIM CINECLUBE DO PORTO, 1953, s/p.).

Para se ter ideia da dimensão do fenômeno no Brasil, vale mencionar o fato de a pioneira Phoenix Filmes, fundada em Campinas em 1923, não ter hesitado em se abeirar ao teatro na produção do seu único filme, partindo da adaptação do argumento de uma peça de Amilar Alves para a confecção do filme *João da Mata* (ORTIZ, 1950). Do mesmo modo, Anselmo Duarte escolherá Leonardo Vilar como protagonista do filme *O pagador de promessas* pelo fato de ele ser um ator “já consagrado nos palcos” (ROCHA, 2003, p. 161). De todo modo, o sucesso comercial dos livros adaptados ao cinema era tão patente em 1940 que alguns chegavam a afirmar que não era o cinema que havia se casado com a literatura, era a literatura que havia sido escravizada pelo cinema, pois o que se assistia era a conversão degradante da alta literatura em balas feitas ao formato de *Best-sellers* para o gatilho do cinema, passando a faltar, no mercado, escritos que já não anteviam a literatura vertida em cinema. Ao servir de trampolim ao cinema, a alta literatura teria saltado junto ao cinema, mas para baixo, como se o *thillher* passasse a ditar os rumos dos *Best-sellers*. Além do sucesso comercial, a adaptação de peças teatrais tinha o condão de não espantilhar a respeitabilidade que o cinema tinha de alimentar para não ser reduzido ao que havia sido nos seus primeiros passos, a saber, atração de feira, já que era sabido que a lanterna mágica, antes da virada do século XX, era exibida entre fogos de artifícios, pau-de-sebo, leilão de prendas, balões, corridas em saco, procissões e bailes (ARAÚJO, 1981). Confeccionado pelo Correio da Manhã, a 03 de junho de 1943, o elogio endereçado ao filme *O despertar da Redentora*, tinha que ver com o fato de se tratar

de filme nobre (RIBEIRO, 1944), justamente por ter origem em adaptação cinematográfica de um conto de Mário Eugênio Celso. Às vezes, bastava tomar afavelmente emprestado o título de obras fulgurantes da literatura para o estabelecimento da familiaridade entre espectadores e obra cinematográfica:

A razão primordial da adaptação de obras literárias ao cinema está no fato de que por esse meio podem chamar a atenção do público, graças ao título dum romance ou duma peça de teatro já conhecida (BOLETIM CINECLUBE DO PORTO, 1950, s/p.).

Como estamos a ver, os ecos da valorização resultante da mobilização do conceito de híbrido atingiam o plano da recepção e da produção. Em alguma medida, também afetavam a estruturação da feitura da crítica cinematográfica. Quer nas primeiras críticas de cinema escritas no jornal carioca *A Manhã* em 1941, quer nas críticas que se encontram registradas na revista *Filme* em 1947, quer ainda nas reflexões de maturidade sobre cinema feitas no jornal *Última hora* em 1951, Vinicius de Moraes, em todos os casos, escrevia como cronista a narrar eventos das mais variadas procedências, desde lembranças familiares, passando por acidentes de juventude, até acontecimentos extraordinários ocorridos no Rio de Janeiro. Numa palavra, boa parte dos críticos de cinema não viam no arsenal teórico formado pelos críticos de cinema da década de 1930 e 1940 uma fonte discursiva à altura das estratégias narrativas empregadas pela tradição literária.

Não me ocorreria propor tais considerações a respeito desse modo de relacionamento do cinema com as demais artes se não fosse pela necessidade de vincar o fato de a valorização do cinema não ter resultado tão somente do aprimoramento das técnicas cinematográficas, chamando a atenção para a agilidade diplomática de realizadores, críticos e cineclubistas interessados na promoção do cinema ao patamar de manifestação artística

socialmente reconhecida e valorizada. Sem dúvida, tais pernadas diplomáticas encontravam resistências mil, dentro e fora dos afazeres cinematográficos. Mas, antes de analisá-las, é preciso ir adiante na compreensão das estratégias de alianças entre o cinema e as demais artes.

O cinema tinha que ser mais do que mera arte eclética, se quisesse ser encarado pelos seus pares artísticos como um igual. É preciso ter em mente que o cinema não foi visto como um fenômeno artístico à partida, chegando a ser objeto da mais completa desqualificação, como se não fosse possível lhe atribuir qualquer função social positiva, nem mesmo a título de arquivo histórico. Para o escritor Bernard Shaw, o cinema só teria valor se deixasse de lado a imagem. Para o autor da peça *Pigmalião*, na palavra escrita ou falada, nunca na imagem, era onde se encontrava o gênio humano, e, por isso, o cinema só seria suportável quando fosse construído “unicamente por legendas” (NOBRE, 1939, p. 87). O escritor francês George Duhamel via no cinema “passatempo de hilotas, passatempo de iletrados e de criaturas miseráveis” (NOBRE, 1939, p. 97). Anatole France considerava o cinema ameaça para a dignidade do homem e as salas de cinema eram vistas por ele como antros escuros, de onde se saía “com vergonha de ser homem” (NOBRE, 1939, p. 80). Para tais autores, o cinema não era mais que pulga de salto alto.

A rigor, o fenômeno de descrédito do cinema como arte batia à porta da década de 1960, pois continuava a ser premente, ali, a necessidade de “apelo aos intelectuais” (DIDONET, 1959, p. 87). Desde 1940, Vinicius de Moraes vinha chamando a atenção para a desatenção de parte da intelectualidade brasileira diante do cinema, a ponto de o apego ao cinema passar a funcionar como critério de distinção entre duas gerações de intelectuais brasileiros, sendo o “interesse pelo cinema como arte” (MORAES, 1942, p. 50) a marca distintiva entre elas. O fato era que grandes escritores brasileiros, como Pedro Nava, um dos mais

notórios intelectuais antivisuais, não constituía exceção. Nenhum deles, dos intelectuais, teriam sido uma geração de visuais. Nem Prudente de Moraes Neto, Augusto Meyer, nem Carlos Drummond de Andrade, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Armando Fontes, ou Raquel de Queiroz. Por isso, Vinicius asseverava: definitivamente, os intelectuais do cinema não haviam nascido na geração de Alceu Amoroso Lima. Do ponto de vista do comportamento diante do cinema, o grosso da intelectualidade brasileira seguia sendo bergsoniana e a vergonha diante do cinema matinha-se viva e atuante. Ainda que o ato de assistir ao cinema fosse aos poucos sendo valorizado, não se tolerava, em absoluto, que membros da intelectualidade debandassem de mala e cuia para o campo cinematográfico. Daí que Roquette Pinto, por exemplo, tenha optado pela não assinatura da coautoria de um longa-metragem, pois não ficava bem para um ilustre membro da Academia Brasileira de Letras estar às voltas com cinema (ALMEIDA, 1999).

Portanto, exceto pelos diálogos com o movimento Escola Novista em 1920 e 1930, tanto no Brasil quanto em Portugal, o cinema não tinha sido convidado pelas universidades, museus e instituições culturais à mesa para tomar chá. Ora, desde o início do movimento cineclubista, já estava em circulação um dispositivo que vinha engrandecendo o valor do cinema, a saber, o dispositivo de sociologização do cinema. O que designo por sociologização do cinema foi a tentativa dos dirigentes cineclubistas de fazer do cinema uma das plataformas discursivas centrais que deveriam ser levadas em conta nos mais diversos esforços de compreensão das dinâmicas do tecido social. Isso significa que autoridades até então indiferentes aos afazeres cinematográficos passaram a ter o cinema como uma das fontes de explicação de determinados acontecimentos sociais, como se o conhecimento das leis que regem às sociedades dependesse cada vez mais do conhecimento dos filmes. Assim, recalibrado

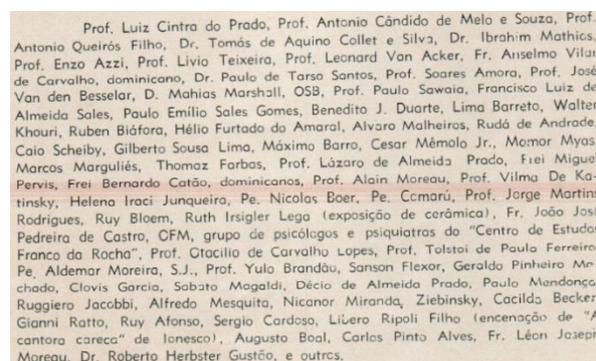
pelo dispositivo da sociologização, o cinema ganhava respeitabilidade à medida que o campo cinematográfico em formação podia, dessa feita, magnetizar autoridades de toda sorte (médicos, criminalistas, sociólogos etc.), autoridades sem as quais os vitupérios endereçados à pretensão de valorização do cinema não cessariam. Assim, era a “adequação entre o tema e os conferencistas” (BOLETIM CENTRO DOM VITAL, 1958, s/p.), produzida pelo dispositivo da sociologização, que dava ensejo ao ampliamto da presença de figuras de autoridade nacionais, mas também de renome internacional, nas Conferências do Centro Dom Vital de São Paulo, em 1956. Em suma, o cinema, a fim de ganhar respeitabilidade, tinha que mostrar suas autoridades: as autoridades não tinham apenas a função de vigiar e punir, mas também de valorizar.

Fundado em 1921, no Rio de Janeiro, por Jackson de Figueiredo, o Centro Dom Vital só ganhava sua filial em São Paulo, em 1954, tornando-se, então, ponto de convergência de intelectuais paulista. A lista do corpo docente enche os olhos (Figura 1).

Em uma palavra, não se compreende os processos de valorização da experiência cinematográfica sem entender como funcionaram os sistemas de parcerias que as autoridades cineclubistas montaram para o engrandecimento do cinema.

Se o dispositivo da sociologização reforçava a legitimidade do cinema como acontecimento social dotado de valores positivos, não dava conta da elevação do cinema à categoria de arte. O psicanalista, o sociólogo, o professor, mas também o Estado, apoiados na tese de o cinema refletir o real e contribuir para o conhecimento sociológico, garantiam o cabimento dos estudos cinematográficos na elucidação da vida social. Em compensação, nada somavam ao realce do estatuto artístico do cinema. Para tanto, ao dispositivo de sociologização, foi preciso acrescer o dispositivo de hibridização do cinema, pois era preciso

demonstrar não apenas a possibilidade da “cultura pelo cinema” (BOLETIM CINECLUBE CATÓLICO, 1959, s/p.), cujo propósito maior radicava na explicitação dos nós entre cinema e artes em geral, mas também, e sobretudo, que a própria constituição das narrativas cinematográficas se fazia à semelhança das outras artes. Quer dizer, somente o dispositivo de hibridização, ao hiperbolizar a co-dependência entre cinema e artes, foi capaz de dar decisivo xeque mate aos que descreiam das potencialidades artísticas do cinema.



**Figura 1.** Boletim Centro Dom Vital, 1954. Fonte: Cinemateca Brasileira.

E isso porque o dispositivo de hibridização elevava ao máximo as bases comuns entre artes, pois emancipava o gesto de aproximação entre cinema e as demais artes do condicionamento da adaptação direta de obras não cinematográficas. Como veremos, o dispositivo da hibridização vinha provar que o cinema utilizava o alfabeto atemporal que jazia na base de toda e qualquer produção artística, mesmo quando não extraía diretamente seus dizeres das obras da literatura e do teatro. É aqui que podemos situar historicamente boa parte da defesa do cinema artístico feita a partir da ideia de toda arte ser um produto social híbrido, desde os tempos mais remotos – fórmula que assentava bem a uma arte de fresca data, arte que ainda não contava com a “velhice dos estabelecimentos universitários” (ARQUIVO GUSTAVO CAPANEMA, 1942, s/p.) e que ainda não podia se valer, por isso, das clássicas fontes de autoridade. O cinema boa-praça

nascia, pois, como tática de superação das resistências à fixação do estatuto do cinema arte. A deriva coloquial da afirmação acima não nos deve enganar. O dispositivo de hibridização foi mais que simples política de boa-vizinhança. Localizando a nervura das manifestações artísticas em fonte pretérita comum, a hibridização do cinema apagava do quadro mental dos críticos de arte a especificidade das técnicas de cada domínio artístico e invalidava a afirmação de o cinema ainda estar na infância, já que, de outra maneira, era sabido que 45 anos nada significavam na “história de uma arte” (ORTIZ, 1950, p. 17). Ou, dito de outro modo, os críticos e dirigentes cineclubistas nunca deixavam de subscrever o fato de o cinema carecer de “análise histórica” (BOLETIM CINECLUBE DO PORTO, 1951, s/p.), procedimento comum a qualquer arte, mas recusavam, de maneira veemente, a periodização técnico-formal. Quer dizer, o cinema só seria arte jovem se fosse esquecido o transbordamento do aspecto técnico-formal que repousava aquém e além de qualquer reducionismo ancorado nas análises dos meios técnicos de cada domínio estético. Descontado o esquecimento, o cinema teria matriz comum e atemporal com as outras artes, como se o cinema fosse um dos muitos ramos da ancestral árvore artística da humanidade.

Música, teatro, literatura, cinema, apesar da especificidade dos meios materiais de cada manifestação artística, todos convergiam na ânsia de exprimir o amor, o sofrimento, a compaixão, e outros afetos atemporais que desconheciam condicionamentos e restrições técnico-formais. Para o Cineclube do Porto, a arte de Emílio Fernández tinha laços estreitos com a grande pintura de Rivera, de Siqueiros e de Orozco, pois não havia quem, entre diretores de cinema e pintores, não partilhasse da “mesma herança” (BOLETIM CINECLUBE DO PORTO, 1952, s/p.), descendendo indistintamente da mesmíssima árvore genealógica, com a única diferença de o cinema

– ramo caçula das grandes artes – ter produzido menos frutos. Para outros, a infertilidade do cinema sequer teria cabimento. Ia-se o tempo em que o cinema não era mais que príncipe sem herdeiros, simples efebo promissor. Sucedia apenas que os espectadores ainda não tinham tido acesso à varanda dos fundos do palácio onde seus rebentos eram erguidos. Sem nenhum tipo de desvio congênito, o problema do cinema derivaria tão somente de dificuldades múltiplas, especialmente da “impossibilidade de realizar tantas sessões quantas seriam precisas” (BOLETIM CINECLUBE DO PORTO, 1954, s/p.), o que demonstraria como o cinema já não era “tão pobre como o julgam seus detractores” (BOLETIM CINECLUBE DO PORTO, 1954, s/p.). De todo modo, uma ponta de mágoa escorria pela pena dos arquetipistas que não conseguiam fazer com que fosse reconhecida a constante que estava na origem de todas as artes, o substrato comum e imemorial materializado em verso, prosa ou imagens, suportes de signos que, não obstante suas diferenças específicas, viviam “através de todos os períodos históricos” (BOLETIM CINECLUBE DO PORTO, 1954, s/p.). Nada mais verdadeiro: pairava no ar o receio, entre os inimigos da fixação do cinema como fenômeno artístico, de que houvesse uma crescente e inelutável aceitação social do pertencimento do cinema à “fonte comum de todas as artes” (BOLETIM CINECLUBE DO PORTO, 1954, s/p.), ali onde residia a humanidade autêntica, a saber, “na experiência da vida e na fidelidade aos seus sentimentos” (BOLETIM CINECLUBE DO PORTO, 1954, s/p.), justamente o que escapava ao formalismo, cuja insistência em permanecer à volta de esquemas abstratos não apenas não contribuíra para a descoberta e preservação dos mananciais que abasteciam a inspiração dos artistas, mas, além disso, secava as fontes autênticas da atividade criativa, cegando o artista para a força inspiradora advinda do seu contato com o amor, o sofrimento, a compaixão, em suma, com o plano temático:

O formalismo estético só vê os valores formais [...] esquecendo-se de que o cinema é linguagem que exprime alguma coisa, isto é, o tema. O tema, alma do filme, especialmente no seu caráter de verdade e autenticidade, não pode ser postergado pelo crítico (DIDONET, 1959, p. 106).

A manivela temática universalizava, pois, os campos estéticos, para neles integrar o cinema e valorizá-lo como fenômeno artístico. Por outro lado, o cancelamento das especificidades técnico-formais das respectivas artes era benéfico ao cinema na medida em que o afastava da indústria e do dinheiro:

A história nos demonstra sobejamente que o cinema não é filho do dinheiro. O cinema não veio ao mundo graças à gestação da Sra. Ganância do ouro. O cinema é filho de uma civilização multimilenar. Há milênios, a humanidade suspirou pelo cinema [...] o cinema é o esperado das gentes, é o produto de um longo esforço do espírito humano (DIDONET, 1959, p. 83).

O declínio dos estudos formalistas foi proporcional ao avanço da noção de expressão como organizadora dos modos de perspectivação do cinema. Sendo a expressão acontecimento universal e atemporal, a maquinaria cinematográfica via-se chamada a desempenhar papel secundário de mero acidente no percurso milenar de sofisticação das formas de expressão das civilizações. Tornava-se, assim, ponto pacífico que a origem do cinema era “das mais nobres e elevadas” (BOLETIM CINECLUBE DO PORTO, 1950, s/p.), apesar das máquinas e aparatos tecnológicos recentes, e que o cinema descendia de “nobre estirpe” (BOLETIM CINECLUBE DO PORTO, 1953, s/p.), muito embora se aceitasse o fato de o cinema ter sido substituído aqui e ali. Com ou sem Hollywood, o parafuso da expressividade dava mais uma volta na consolidação do cinema arte.

É isso aí. Quem poderia não subscrever a afirmação do grande poeta Vinicius de Moraes de a mensagem cinematográfica, à semelhança da mensagem da poesia e da música, ser

“anterior à sua forma de expressão” (MORAES, 1943, p. 17)? Uma coisa era certa: tanto no Brasil como em Portugal, a centralidade do conceito de expressão implodia as limitações espaço-temporais que assombavam o cinema com o fantasma da minoridade perante as artes consagradas pela tradição. Já temos pistas para adivinharmos a que vinham as declarações de Walter da Silveira, para quem o substrato do cinema não coincidia com o próprio cinema, pois o fundamental na arte não se encontrava nesta ou naquela propriedade, “mas no que a linguagem exprime” (SILVEIRA, 1966, p. 19). Afinal, continuava Walter, não eram a pintura e a escultura artes igualmente visuais, cujas semelhanças com o cinema vinham sendo obliteradas por “desvio de concepção da arte contemporânea” (SILVEIRA, 1966, p. 19), arte enlouquecida pelo banimento da figuração, cujo resultado nefasto havia sido precisamente a aceitação geral da tese de que a explicitação das técnicas utilizadas nos diferentes domínios artísticos representava o verdadeiro fim das atividades estéticas em geral? Nada mais estranho ao cinema híbrido que Malevitch, nada mais bizarro que a poesia concreta, nada pior que a transformação dos meios materiais – a cor e a palavra – em objetos de arte. Enquanto a indústria e o formalismo jogavam juntos na explicitação dos meios de produção do cinema, as autoridades ligadas à tese do cinema híbrido tentavam fazer dos meios e matérias cinematográficos nada mais que “acessório” (BOLETIM CINECLUBE DO PORTO, 1953, s/p.). Preso na armadilha do formalismo, certo cinema dava prosseguimento ao longo processo de erosão que vinha encobrendo, ao menos desde o início do século XX, o fato de o cinema ser apenas uma das artes onde “o homem se encontra com o homem” (BOLETIM CINECLUBE DO PORTO, 1953, s/p.). Eis o ponto cego dos formalistas: ao desconhecer a origem extracinematográfica das molas subjacentes à criação de narrativas fílmicas, críticos e artistas dedicados à reflexão formal perdiam de vista o “valor externo” (BOLETIM

CINECLUBE DO PORTO, 1953, s/p.) das experiências estéticas e minavam seu “valor de representação” (BOLETIM CINECLUBE DO PORTO, 1953, s/p.), sem o qual nenhuma obra poderia surpreender ou seduzir. Não foi Chaplin, o maior gênio da história do cinema, quem mais exuberou na confecção de narrativas fílmicas, não obstante tenha levado o cinema próximo ao grau zero da utilização técnica, mostrando que a eficácia do cinema era proporcional à “simplicidade técnica” (SILVEIRA, 1966, p. 21)?

Vemos, pois, como à origem comum vinha somar-se a identidade das finalidades buscadas pelas diferentes artes. Neste caso, o apagamento da materialidade dos meios expressivos do cinema, que servia de fundamento da paridade entre as artes, deslocava-se da origem dos sentimentos silenciosamente partilhados a priori pelos artistas para a produção de efeitos idênticos observáveis a posteriori sobre os espectadores. No caso da postulação de uma mesma matriz entre as artes, amor, sofrimento e compaixão constituíam o ponto de partida comum às produções artísticas. Já na identificação de efeitos sobre a audiência, amor, sofrimento e compaixão despontavam a título de ponto de chegada comum às artes. Vale a pena transcrever por extenso o que ia dito no boletim do Cineclube de Viana do Castelo:

Apesar das diferenças entre os meios de expressão, existe um parentesco entre todas as formas de arte, pois, em qualquer âmbito artístico, há uma mesma finalidade, o que torna impossível a classificação das artes a partir dos seus meios de expressão (BOLETIM CINECLUBE DE VIANA DO CASTELO, 1960, s/p.).

Em linha com o encaminhamento argumentativo empregado à época, um caudaloso aparato discursivo corroborava o direcionamento argumentativo de críticos e dirigentes cineclubistas em direção à defesa da tese de o cinema, o teatro, a poesia só existirem em virtude da missão de “comunicar alguma

coisa” (BOLETIM CINECLUBE DO PORTO, 1952, s/p.), isto é, comunicar uma emoção estética a alguém. Isto dito, não espanta que tanto o risco da impopularidade quanto a paixão de certos artistas pelo lema da arte pela arte tenham se transformado nos grandes escolhos não apenas para o avanço e aprimoramento do cinema arte, mas também para a subsistência da dignidade das artes em geral.

Assim, o declínio do público teatral vinha à luz na condição de razão pela qual os agentes envolvidos na labuta teatral deveriam descer do salto e reconhecer a impossibilidade de resolução do impasse da sua impopularidade, que vinha pondo em xeque a incontornável tarefa, posta para todas as artes, de comunicar sentimentos e ideias, sem a qual mesmo o teatro não seria mais digno portador do nome de arte, sendo vital que o registro cinematográfico fosse em socorro das performances teatrais, única solução para que o teatro não se mantivesse preso à “tradição” (BOLETIM CINECLUBE DO PORTO, 1952, s/p.). Assim, do ponto de vista da popularidade, não seria mais o cinema que engatinharia e demandaria, com ar implorativo, a intervenção das artes maduras. Seriam elas que não acompanhariam os passos de gigante dessa nova arte que gozava dos vigos da mocidade e que ainda não se achava vergada pela carga do tempo. Ter história atrás de si não era garantia de superioridade, mas atestado de a arte não cinematográfica nunca ser “realmente moderna” (SILVEIRA, 1966, p. 167).

E o cinema não faria hora extra para levar a bom termo os problemas da impopularidade do teatro porque esperava qualquer reganho oportunístico, mas porque – de acordo com a lógica da igualdade de fins – a devoção pela promoção de efeitos provocados pelo contato com a experiência estética transcendia o “interesse propriamente cinematográfico” (BOLETIM CINECLUBE CATÓLICO, 1955, s/p.), mesmo quando

chegasse o dia em que o cinema fosse definitivamente “arte maior, com suas leis e a sua linguagem” (BOLETIM CINECLUBE DO PORTO, 1955, s/p.). Quer dizer, o altruísmo do cinema hibridizado mais não fazia que abastecer de lenha o processo de apagamento dos meios específicos de expressão de cada arte. Por isso, o cinema aceitava a posição de Suíça estética, mesmo sabendo que pouco podia lucrar em sujeitar-se às leis de uma arte diferente, pois certa margem de infidelidade a si provaria a franca vontade de ruptura dos agentes ligados ao cinema com as batotices vãs e pueris, tão freqüentes nas discussões de ordem técnica, e provaria que todas as artes “se irmanavam no mesmo propósito” (BOLETIM CINECLUBE DO PORTO, 1952, s/p.). No cenário montado pelos defensores do cinema híbrido, o cinema poderia e deveria continuar a sujeitar-se apenas a divulgação de verdades que desconheciam querelas e arranca-rabos ocasionados pela defesa da autonomia de campos estéticos que seria visível a partir da captação da singularidade de suas respectivas técnicas. Visto pelo ângulo da origem comum, o cinema havia transposto a inferioridade diante das demais artes e adquirido simetria no jogo entre elas. Perspectivado pela comunhão de fins, cinema, teatro, literatura também deixavam de ser fenômenos estéticos dotados de estatuto assimétricos.

Em tese, bem entendido. Na prática, o cinema levava vantagem, diziam os dirigentes cineclubistas, porque apenas o cinema tinha a força para o espraiamento dos efeitos pertencentes, de direito, à toda e qualquer arte. Em suma, envolvido pelo anel de Gyges, o sumiço da especificidade da materialidade das artes permitia que o cinema fizesse mais do que ombrear com as demais artes. O cinema superava-as. Daí que o verdadeiro perigo para a fundamentação da igualdade entre o cinema e as artes radicava no discurso daqueles que militavam pela validade da noção de arte pela arte. Porque, como era mais e mais evidente, os defensores de tal noção não apenas se punham

em desacordo com a inscrição de fins idênticos a perpassar os diferentes meios de expressão, não se limitavam a dizer que cada arte transportaria no seu bojo um efeito correspondente e singular, iam além, e postulavam que a arte só teria efeito sobre a arte. E isso – como estamos a tentar mostrar – poderia arrasar a superioridade do cinema diante das demais artes, uma vez que o efeito sobre o público se tornava mera nota de rodapé no ajuizamento de base das hierarquizações entre as artes. Por isso, a exemplo de outras máximas que se pretendiam insofismáveis na arena cinematográfica, urgia que as argumentações que orbitavam em torno da paridade das artes pela igualdade dos efeitos reconduzisse os que habitavam o dissenso à morada da verdadeira racionalidade interna do cinema, sobretudo por intermédio da demonstração da vanidade das tentativas de evasão da “realidade social” (BOLETIM CINECLUBE CATÓLICO, 1955, s/p.), já que, mesmo que se admitisse que toda arte era pela arte, não se poderia fechar os olhos para o fato de que “toda arte era humana” (BOLETIM CINECLUBE CATÓLICO, 1955, s/p.) e, por isso, nunca podia deixar de ser social.

Em alguns casos, fundo e finalidade andavam de mãos dadas, e a afirmação de que o “fundo que preside a todos eles” (BOLETIM CINECLUBE CATÓLICO, 1956, s/p.), aos fenômenos artísticos, tinha que ser o mesmo – condição para a obra de arte ocupasse “o lugar justo na sociedade humana” (BOLETIM CINECLUBE CATÓLICO, 1956, s/p.) –, aparecia lado a lado com a afirmação de que a função central do cinema consistia em conscientizar o público, eliminando as trevas, esclarecendo, restabelecendo a verdade. Fosse por meio da identidade dos efeitos sobre o público em geral, fosse pelo embrulhamento das artes no mesmo envoltório de origem, o fundamental era provar que o meio de expressão, quando bem ordenado no tabuleiro das artes, “sacrifica-se naquilo que é expresso” (BOLETIM CINECLUBE CATÓLICO, 1954,

s/p.). De uma maneira ou de outra, o cinema precisava implodir os sistemas de classificação e hierarquização da alta cultura. E havia apenas um único caso em que o dispositivo da hibridização do cinema não precisava da eliminação do volume da materialidade técnica para a tecitura de alianças junto às demais artes.

O destacamento das técnicas próprias à cada esfera artística pôde cumprir a mesma função de comunhão da qual se esperava pela ativação tanto do fundo ancestral quanto da finalidade comum. Muitas vezes o movimento cineclubistas e os críticos favoráveis ao cinema híbrido situavam o problema da constituição das artes em geral em “histórias estéticas das influências” (BOLETIM CINECLUBE DO PORTO, 1954, s/p.), insistindo em apresentar o cinema como portador de qualidades estéticas equivalentes às demais artes, precisamente em razão da paridade verificável ao nível processual. Quer o cinema, quer o teatro, quer a literatura, todos valiam-se dos elementos das artes vizinhas na composição e delineamento de suas respectivas curvaturas. Eis o ponto-chave da argumentação: inexisteria arte estanque e fechada em si. A força da poesia não estalaria fagulhas no coração dos espectadores sem a presença da musicalidade, a literatura não seria o que é se não fosse uma exímia produtora de imagens, e assim por diante. Vê-se bem como foi preciso a mostragem de que as importações e exportações entre esferas artísticas e o cinema não seriam motivo de depreciação deste.

Por isso, com um maciço à vontade, os estudantes podiam concentrar-se na procura de imagens, composições e “truques tipicamente cinematográficos nos velhos clássicos” (BOLETIM CINECLUBE CATÓLICO, 1954, s/p.), em nomes como Homero, Dante, Shakespeare, Cervantes, Defoe, e, principalmente, Dickens, não fazendo mais que seguir desinibidamente os passos de Sergei Eisenstein, alguém que se dedicara a “analisar o valor de Charles Dickens como cineasta” (BOLETIM CINECLUBE CATÓLICO, 1954,

s/p.), cuja grande influência sobre David W. Griffith, “o Pai do cinema” (BOLETIM CINECLUBE CATÓLICO, 1954, s/p.), era notória. Aliás, Dickens, construía “cenas” (BOLETIM CINECLUBE CATÓLICO, 1956, s/p.) que não teriam sido escritas com mais apuro para o cinema “nem pelo próprio Eisenstein” (BOLETIM CINECLUBE CATÓLICO, 1957, s/p.). Portanto, além de exímio cineasta, Griffith teria descoberto a herança cinematográfica de Charles Dickens, algo que o cinema nunca mais abandonou, como tampouco poderia ter abandonado o legado de Almeida Garrett, escritor português que “pode transcender os limites das formas de expressão do seu tempo e penetrar no cinema” (BOLETIM CINECLUBE CATÓLICO, 1956, s/p.) mesmo tratando-se de uma arte que lhe era posterior.

Note-se que, aqui, não perdemos o ponto madrugando em questão já abordada. Ou, pior, confundindo-as. A paridade entre artes estabelecidas pela equivalência do nível processual não era o mesmo tipo de argumentação que ia descrita no dispositivo de adaptação, não era o encaminhamento da atenção dos espectadores em direção à necessidade de auscultação da alquimia dos procedimentos de transfiguração dos elementos literários ou teatrais utilizados pelos produtores de narrativas cinematográficas que importava. Nesse passo, os críticos e dirigentes cineclubistas não estão a descortinar a passagem do literário e do teatral ao cinematográfico, mas a tentar mostrar como o literário e o teatral já eram cinematográficos antes de terem sido embarcados rumo ao continente das imagens em movimento.

À luz do exposto, tem lá sua graça supor que alguns apaixonados pelo cinema poderiam ser levados a imaginar que a sétima arte mandava e desmandava na configuração das artes, não obstante todas as precauções e os avisos relativos à agilidade discursiva com a qual o cinema teve de armar-se para contornar o

estatuto degradante ao qual as demais artes lhe atribuíam. Por isso, é necessário seguir notando que, mesmo quando as ponderações de ordem técnica entravam em cena a título de diferença específica entre as artes, o cinema nunca trocava a postura conciliadora por uma posição mais ofensiva. Nos momentos em que pululava a afirmação de que a arte teatral e a cinematográfica não ser “uma e a mesma coisa” (BOLETIM CINECLUBE DO PORTO, 1954, s/p.), o adendo conciliador não tardava a aparecer para a sustentação de a arte teatral e cinematográfica estarem longe de serem inimigas, antagônicas, forças contrárias que se anulariam.

Nessas circunstâncias de aproximação do cinema às demais artes resultante da ativação do dispositivo da hibridização, a reconfiguração do posicionamento das artes só não descambava em quebra-quebra generalizado, cujo desfecho sem dúvida desfavoreceria um cinema ainda no processo de ascensão ao patamar da arte, na medida em que os responsáveis por capitanear os rumos do cinema resignificavam positivamente o fato da concorrência, especialmente pela postulação da tese de a concorrência entre as artes vir a enriquecê-las. A fim de não declarar guerra às artes, os representantes do cinema trombeteavam, pois, o que se segue: ainda que fosse visível que o público, mas também diretores e atores de teatro, migravam cada vez mais para o continente do cinema, inclusive escritores inicialmente arredios ao cinema, tal como Bernard Shaw, o resultado do redirecionamento do fluxo migratório exultaria a todas as artes. Para fazer passar tal hipótese à primeira vista sem pé nem cabeça, bastava lembrar de que o mesmo benefício da concorrência já tinha tido lugar na ordem das coisas, no quando do surgimento das rixas entre fotografia e pintura. Com o advento daquela, esta havia desembaraçado-se do encargo de representar o real, podendo, então, voltar-se inteiramente à exploração de sua gramática:

Todos os pintores da Escola de Paris reconhecem os benefícios da fotografia. Sem contestar o seu valor autônomo, eles indicam que ela representou, para a pintura, o papel de um extraordinário e involuntário instrumento de libertação (BOLETIM CINECLUBE CATÓLICO, 1955, s/p.).

E o cinema prestava à arte dramática o mesmo serviço, tendo sido para os afazeres teatrais a “causa involuntária de uma idêntica libertação” (BOLETIM CINECLUBE DO PORTO, 1956, s/p.), pois o cinema tinha lançado as bases para que o teatro tomasse “consciência de suas leis” (BOLETIM CINECLUBE DO PORTO, 1956, s/p.). E, claro, o inverso fazia-se também verdadeiro. Quanto mais presente fosse a ameaça da sombra teatral nas rotinas do cinema, tanto mais os cineastas e espectadores teriam de focar-se em “aprofundar a sua própria linguagem” (BOLETIM CINECLUBE CATÓLICO, 1958, s/p.). De modo que, quanto mais uma arte tocasse as raias da outra, escapando ao tedioso rodopio do ensimesmamento, tanto mais descortinaria a sua verdadeira natureza, já que somente pelo contato com a alteridade as artes chegariam à definições satisfatórias acerca do que era eliminável e do que deveria ser mantido, bem como do que era necessário modificar.

E mais: tanto os críticos de cinema quanto os dirigentes cineclubistas tentaram não apenas provar que o encontro entre cinema e teatro funcionaria como decantação indispensável na obtenção da pureza técnica de cada arte, mas também que a coalizão entre elas, mesmo no caso dos choques fortuitos, representaria simultaneamente o melhor caminho para a distinção da natureza do público e para a melhoria da qualidade da produção. Assim, se certos elegistas do teatro, já de posse dos versos de sua lápide, cantavam com soluços queixosos que o cinema iria matar o teatro, o que ocorria era que o cinema tomava para si apenas o “público-dos-sábados-à-noite” (BOLETIM CINECLUBE CATÓLICO, 1954, s/p.), deixando ao teatro os que realmente amavam o

teatro, da mesma maneira que se amava a poesia ou o jogo de xadrez, isto é, “com um amor profundo e bem sentido” (BOLETIM CINECLUBE CATÓLICO, 1954, s/p.). Acontece que a vitimização do teatro deixava escasso espaço para que os envolvidos com a lida teatral percebessem que o cinema libertara o teatro da ingrata “função de divertir as multidões” (BOLETIM CINECLUBE CATÓLICO, 1954, s/p.), como não ofuscava menos os delicados olhos dos homens de cinema, especialmente daqueles que ainda se sentiam receosos com a fragilidade do estatuto do cinema, para o fato de a pressão agonística da concorrência ter dificultado imensamente a saliência de produtores acostumados a “dar-se ao luxo” (BOLETIM CINECLUBE CATÓLICO, 1954, s/p.) de produzirem filmes de qualidade inferior, como costumava suceder antes da emergência do fenômeno da concorrência. Por fim, o conchavo artístico foi também descrito como síntese produtora de novas formas estéticas que não poderiam ser comprimidas aos termos iniciais da combinação, como quando o cinema e a dança se fundiam e originavam um “novo espetáculo” (BOLETIM CINECLUBE CATÓLICO, 1954, s/p.).

Efeito desse novo modelo ontológico do cinema baseado na hibridez, o princípio de indiscernibilidade entre as artes buscou, pois, persuadir os espectadores de cinema e os envolvidos nas demais esferas artísticas de que as artes descendiam da mesma árvore genealógica, em maior ou menor grau. Regido pela crença do pertencimento à estirpe com pedigree, o cinema, além de valorizar-se, ganhava, por assim dizer, propriedades untuosas, baixando a intensidade das tensões, a gravidade do conflitos e os riscos dos atritos entre cinema e seus pares, sem as quais os intercâmbios e empréstimos – tão necessário ao cinema arte em gestação – ver-se-iam embargados pelos grandes nomes dos respectivos campos estéticos com os quais o cinema precisava criar alianças. Enfim, para que

os cinema pudesse superar as “relações de superfície com o teatro” (BOLETIM CINECLUBE CATÓLICO, 1956, s/p.), foi preciso provar que a entrada no cinema no campo da arte não implicava substituição das demais artes, e sim a descoberta da boa-nova de que havia, entre todas elas, laços consanguíneos.

### **Considerações finais**

Em jeito de conclusão, diria que o conceito de híbrido vem servindo de disparador para a formação do campo cinematográfico desde meados da década de 1940. O processo de formação de algo como um campo cinematográfico foi indissociável dessa modalidade de descrição daquilo que seria a nervura da experiência cinematográfica, na medida em que a existência desse campo estético – com regras, vocabulários, alianças, etc. – não pré-existiu aos modos de relacionamento com o cinema performatizados pelos agentes envolvidos com os afazeres cinematográficos. Isso significa que o campo cinematográfico foi sendo montado a partir das relações que os dirigentes cineclubistas e espectadores puderam estabelecer com o cinema, mas também, e sobretudo, que se faz incontornável ter em conta os conceitos que informaram o ato de produzir e assistir aos filmes, se almejamos levar a efeito certas modificações nas práticas de ensino de cinema na atualidade.

Apenas do ponto de vista de uma análise de cunho estritamente institucional é que se poderia dizer que os cineclubes não cumpriram a contento seus propósitos, pois que a instituição em causa não usufrua do destaque social de épocas precedentes não implica, em absoluto, que os dispositivos de endereçamento ao cinema ali forjados não tenham se tornado dominantes na contemporaneidade. Por essas e outras razões, podemos dizer que a problematização dos modos de vida atuais só se planta se tivermos em mente que a narrativa histórica da constituição do cinema é também a da montagem das nossas experiências de ensino-

aprendizagem, como se a possibilidade de pensar sobre a imagem construída ao longo de décadas a respeito do que é o cinema fosse ocasião para pensar com mais afinco sobre os tipos de ensino ofertados no presente.

Mesmo que aceitemos que toda perspectiva que temos sobre nós e sobre nosso entorno seja aberta, nem toda a perspectiva está em aberto. Daí assim: se não radicalizarmos a problematização dos dispositivos de poder/saber que informam a relação dos espectadores com o cinema na atualidade, seremos incapazes de estranhar a relação que podemos e devemos ter com o cinema. Acontece que isso não se faz sem que sejamos imensamente intolerantes frente estabilizações inequívocas do pensamento, pois nenhum nexos analítico existe entre apresentação de que dispomos ao pensar sobre cinema e a capacidade de formulação de questões a respeito dele, sendo absolutamente incontornável certa pressão para a emergência de ângulos cegos que se manteriam de outro modo oclusos.

## Referências

- ALMEIDA, Claudio Aguiar. *O cinema como "agitador de almas"*: argila, uma cena do Estado Novo. São Paulo: Annablume, 1999.
- ARAÚJO, Vicente de Paula. *Salões, circos e cinema de São Paulo*. São Paulo: Retrospectiva, 1981.
- ARISTÓTELES. *Metafísica*. São Paulo: Abril S.A. Cultural, 1984.
- ARQUIVO GUSTAVO CAPANEMA. Rio de Janeiro, 1942.
- BOLETIM CENTRO DOM VITAL. São Paulo, 1954.
- BOLETIM CENTRO DOM VITAL. São Paulo, 1958.
- BOLETIM CINECLUBE CATÓLICO. Lisboa, 1954.
- BOLETIM CINECLUBE CATÓLICO. Lisboa, 1955.
- BOLETIM CINECLUBE CATÓLICO. Lisboa, 1956.
- BOLETIM CINECLUBE CATÓLICO. Lisboa, 1957.
- BOLETIM CINECLUBE CATÓLICO. Lisboa, 1958.
- BOLETIM CINECLUBE CATÓLICO. Lisboa, 1959.
- BOLETIM CINECLUBE DO PORTO. Porto, 1950.
- BOLETIM CINECLUBE DO PORTO. Porto, 1951.
- BOLETIM CINECLUBE DO PORTO. Porto, 1952.
- BOLETIM CINECLUBE DO PORTO. Porto, 1953.
- BOLETIM CINECLUBE DO PORTO. Porto, 1954.
- BOLETIM CINECLUBE DO PORTO. Porto, 1955.
- BOLETIM CINECLUBE DO PORTO. Porto, 1956.
- BOLETIM CINECLUBE VIANA DO CASTELO. Viana do Castelo, 1960.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1989.
- CASSIN, Barbara. *O efeito sofístico*. São Paulo: Editora 34, 1990.
- DIDONET, Humberto. *Promoção de bons filmes*. Porto Alegre: Edições Paulinas, 1959.
- FOUCAULT, Michel. *A Verdade e as Formas Jurídicas*. Rio de Janeiro, Editora Nau, 2008. FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos IV: estratégia, poder-saber*. São Paulo: Forense Universitária, 2006.
- FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, H.; RABINOW, P. (Org.). *Michel Foucault, uma trajetória filosófica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 231-249.
- KOSSOVITCH, Leon. *Signos e poderes em Nietzsche*. São Paulo: Azougue, 2004.
- LABAKI, Amir; MOURÃO, Maria Dora Genis. *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- LABAKI, Amir; MOURÃO, Maria Dora Genis. *Segurança, território, população*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- LAROSSA, Jorge. Tecnologias do eu e educação. In: SILVA, Tomaz Tadeu. (Org.). *O sujeito da educação*. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 35-86.
- MORAES, Vinicius. Duas gerações de Intelectuais. *A Manhã*, Rio de Janeiro, p. 5, 13 ago. 1942. MORAES, Vinicius. Sangue de pantera II. *A Manhã*, Rio de Janeiro, p. 5, 3 jun. 1943.
- NOBRE, Roberto. *Horizontes de cinema: ensaios*. Lisboa: Guimarães e Editores, 1939.

Ó, Jorge Ramos do. O governo de si mesmo: modernidade pedagógica e encenações disciplinares do aluno liceal (último quartel do século XIX – meados do século XX). Lisboa (PT): EDUCA; 2003

ORTIZ, Carlos. Campinas: pioneira do cinema nacional. *Folha da Manhã*, São Paulo, p. 9, 2 jul. 1950.

ORTIZ, Carlos. João da Mata. *Folha da Manhã*, São Paulo, p. 9, 30 jun. 1950.

PRADO JUNIOR, Bento. *A Retórica de Rousseau*. São Paulo: Cosacnaify, 2008.

RIBEIRO, Adalberto Mário. O Instituto Nacional de Cinema Educativo. *Imprensa Nacional*, Rio de Janeiro, p. 7, 3 mar. 1944.

ROCHA, Glauber. *Glauber Rocha: revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SILVEIRA, Walter da. *Fronteiras do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro LTDA, 1966.