MARCELO SILVA SOUZA

***O* lugar das artes na crítica de Roberto Schwarz**

São Paulo
2009

MARCELO SILVA SOUZA

***O* lugar das artes na crítica de Roberto Schwarz**

Dissertação apresentada ao Departamento
de Teoria Literária e literatura comparada
da Universidade de São Paulo
para obtenção de título de mestre em Teoria Literária

Área de concentração: Teoria literária e literatura comparada

Orientador: Marcos Piason Natali

São Paulo
2009

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho por qualquer meio convencional ou eletrônico para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo da Publicação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Da Universidade de São Paulo

SOUZA, Marcelo Silva

Análise dos textos críticos de Roberto Schwarz sobre arquitetura, cinema, teatro, música e artes plásticas e interpretação do ensaísmo schwarziano considerando também sua crítica à literatura e à cultura, orientador: Marcos Piason Natali.

.

Dissertação (mestrado) – Universidade de São Paulo, 2009.

1. Roberto Schwarz; 2. ensaísmo; 3. crítica; 4. cultura; 5. arte e política.
essayism; literary criticism; Brazilian culture; cultural criticism, art and politics.

Nome: SOUZA, Marcelo Silva

Título: O lugar das artes na crítica de Roberto Schwarz.

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em Teoria Literária.

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof. Dr. _____	Instituição: _____
Julgamento: _____	Assinatura: _____

Prof. Dr. _____	Instituição: _____
Julgamento: _____	Assinatura: _____

Prof. Dr. _____	Instituição: _____
Julgamento: _____	Assinatura: _____

Prof. Dr. _____	Instituição: _____
Julgamento: _____	Assinatura: _____

A um estudante cujos primeiros contatos com esta universidade datam da infância – tempo em que o espaço público deste campus ainda servia como lazer às famílias desta periferia da cidade –, que só pensou nela como lugar de formação ao prestar serviços e não estudos à ela – depois dos 20 anos, e de ter interrompido os estudos secundários –, de alguém que ainda não se decidiu pelo caminho intelectual – que jamais deve ser óbvio, como se sabe –, todas as outras dimensões da vida não se separam claramente do estudo, e então os agradecimentos são inúmeros. Não podendo citar todos que gostaria, agradeço

aos funcionários

*Marcelo Luciano Gonçalves, cujas conversas sempre disseram mais que as questões administrativas;
Luiz de Mattos Alves, pelo apoio desinteressado em diversos momentos desses anos;
Marta, pela conforto do olhar que faz parecer que o estudo se justifica;
Regina Celi Santana, pela cordialidade no momento crucial deste trabalho;
Neia, Maria Lucinéia de Almeida, pela generosidade e combatividade;
Milton Ohata, pesquisador da obra de Roberto Schwarz, pelo apoio e incentivo ao estudo.*

aos professores

*Viviana Bosi, pelo primeiro curso de poesia e o esboço de orientação sobre José Paulo Paes;
Roberto Ventura (em memória), pelo primeiro curso de prosa, e por mostrar, lendo e comentando Raduan Nassar que a literatura é uma forma importante de conhecimento;
João Oliva Neto, por mostrar que leveza e estudo não se contradizem, mesmo na universidade;
Franklin Leopoldo e Silva, paradigma do potencial e radicalidade de cada aula universitária;
Vladimir Pinheiro Safatle, pela compreensão em momento crucial para o ingresso na pós graduação;
Roberto Zular, pela generosidade e críticas na qualificação, pelas discussões acirradas, e pelo apoio;
Roberto Schwarz, pelas conversas rápidas mas sempre cordiais desse percurso;
Paulo Martins, primeiro professor a vir a público durante o processo na letras, que levaria à greve estudantil;
Antonio Candido, pelas duas conversas que tivemos nesses anos, e pelo apoio em 2002, imprescindíveis;
Alfredo Bosi, pelas aulas, insuperáveis, e pela presença quando foi chamado a defender a fflch;
João Alexandre Barbosa (em memória), pela presença, embora já estivesse aposentado, em 2002;
Francis Henriq Aubert, ex-diretor da fflch, por ter defendido a instituição que dirigia, contrariando poderes.*

aos estudantes e amigos

*Maurício Moreira, amigo de escrita, de universidade, cuja companhia a profissão tornou longínqua;
Alba Viana Costa Cabral, amiga de vida;
Rafael Barreto do Prado e Camila Dias, pelo carinho e amizade de tantos momentos;
Lucius Provase, Paula Miranda França, Elaine, companheiros de Caell-Letras, gestão O grito, 2002;
Wellington Tibério e Diego Azzi, companheiros de DCE-USP, gestão Redemunho, 2002;*

aos familiares

*Paulo Roberto da Silva, tio Paulinho, pela presença completa, e pela televisãozinha entretecedora neste final;
Rosana Flores Silva, tia-irmã, pela companhia na família, ainda te esperando pra estudar;
Agenor José da Silva; meu avô-pai, por ter tido coragem de imigrar, e por coisas que não saberia dizer;
Adeilson Moreira Souza, meu pai, pelo recente apoio, pelas dificuldades que me formaram;
Tércio Ambrizzi, tio, por perguntar sempre, como quem diz vá em frente;
Giovanna e Yasmin, pequenas primas-sobrinhas, grandes amores;
Ao Pé de pano, primo-sobrinho em gestação, já tão importante.*

e especialmente a

*Marcos Piason Natali, cuja orientação foi sempre solidária, séria e aberta;
Adriana Lucia Giusti, por me levar de volta à escola, e me trazer à universidade;
Nathalia Bettarello Meyer, por tudo e tanto, sem a qual, não saberia.
Rosa Celeste da Silva Raimo, minha mãe, primeira universitária da família, por me tornar possível, em mais de um sentido, e pelo apoio constante mesmo não me compreendendo sempre.*

Enfim, dedico esse trabalho,

com suas falhas e tudo, não a alguém, mas a um evento histórico, parte da micro-história desta universidade, a Greve Estudantil da FFLCH em 2002, que com seus prejuízos, mágoas e vitória histórica, foi sinal de que uma comunidade pode se unir em torno de um objetivo eminentemente político e não particular.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO – ENTRE PROJETO E REALIZAÇÃO	07
1. O CRÍTICO E A ARQUITETURA	10
1.1 Primeiras referências: entre clássicos	10
1.2 Arte em revista: a arquitetura como tema	13
1.3 Uma arguição: leigo-especialista	15
1.4 Um posfácio: de volta à Arquitetura nova	18
1.5 Lembrando Sérgio Ferro: o retorno ao arquiteto-crítico	20
1.6 O lugar da arquitetura	22
2. O CRÍTICO E O CINEMA	24
2.1 O lirismo da indústria: a moral de 8 ½	27
2.2 Os fuzis: indústria e verdade	30
2.3 O fio da meada: por um cinema popular	33
2.4 O lugar do cinema	38
3. O CRÍTICO E O TEATRO	42
3.1 Dramaturgia e realismo: um ensaio de ensaio	42
3.2 Arena e Oficina: impasses à esquerda	44
3.3 Brecht como paradigma: primeiro tempo	51
3.4 Teatro épico no Brasil: arguindo um tema comum	53
3.5 Brecht como paradigma: ponto de chegada	55
3.6 O lugar do teatro	67
4. O CRÍTICO E A MÚSICA	69
4.1 Música nova: vanguarda e massificação	69
4.2 Contra o Tropicalismo	78
4.3 O lugar da música	85
5. O CRÍTICO E AS ARTES PLÁSTICAS	88
5.1 Uma breve consideração sobre as artes plásticas	88
5.2 O lugar (mínimo) das artes plásticas	90
CONCLUSÃO – CONSIDERAÇÕES SOBRE O ENSAÍSMO SCHWARZIANO	92
BIBLIOGRAFIA	102
ANEXOS – UMA CARTOGRAFIA DA OBRA DE ROBERTO SCHWARZ	114

INTRODUÇÃO – ENTRE PROJETO E REALIZAÇÃO

A dissertação que ora apresentamos resultou bastante diferente de nosso projeto inicial. Se o projeto, ignorando os alertas de que se tratava de um trabalho que requeria mais tempo, pretendia estudar o ensaísmo de Roberto Schwarz através da estratégia de examinar a crítica literária marxista no Brasil, iniciando por Astrogildo Pereira, para posteriormente examinar a relação de mútua-influência entre Candido e Schwarz, ressaltando as linhas de continuação e as de transformação, para finalmente analisar a forma de seu ensaísmo relacionando-o com a tradição reivindicada – Marx, Brecht, Adorno e Benjamin –, e incorporando as críticas feitas a ela, esta dissertação se mostra muito mais modesta, ao efetuar uma espécie de recuo estratégico, sugerido no exame de qualificação, do qual participaram os professores Francisco Alambert e Roberto Zular, a fim de manter alguma qualidade, e manter o objetivo de analisar o ensaísmo schwarziano, mas por outra via, qual seja, a da análise, ou melhor, comentário crítico, aos textos cujos objetos artísticos não eram imediatamente a literatura – entendida como prosa de ficção e poesia.

O trabalho inicial consistiu num levantamento de todos os textos publicados nos sete livros de Schwarz, além de um por ele organizado, e dos textos publicados depois de seu mais recente livro, de 1999, aos quais chamamos de avulsos; posteriormente acrescentaríamos as duas antologias de seus ensaios, uma americana e outra brasileira. Desse levantamento, que depois se tornariam os anexos dessa dissertação, propusemos uma divisão em 14 temas (Arquitetura; Artes Plásticas; Biografia; Cinema; Cultura; Literatura brasileira – Poesia; Literatura brasileira - Machado de Assis; Literatura brasileira – Prosa; Literatura estrangeira; Pensamento brasileiro / Teoria social / Marxismo; Música; Teatro; Teoria e crítica literárias; Tradução), que abarcam todos aqueles 97 textos. O leitor poderá ver nos anexos os resultados desse levantamento.

O que importa aqui é dizer que foi aquela divisão por temas que revelou e fixou a estrutura do trabalho. Dos 14 temas iniciais, que correspondiam a toda a obra de Schwarz, fomos buscando aqueles que corresponderiam ao mencionado recuo estratégico. Das muitas possibilidades que aquela divisão oferecia foi se consolidando, a partir do desejo de tecer relações no interior da própria obra, e isto a fim de resguardar a possibilidade de considerá-la como um todo na análise, uma divisão pelos temas, por assim dizer, *artísticos*, ou seja, pelos textos nos quais Schwarz criticava as artes, mas o trabalho demonstrou que essa redução ainda

era insuficiente, e optamos então pela decisão de excluir dos *temas artísticos* os temas, por assim dizer, *literários*, textos que tratavam de literatura. Assim, chegamos à estrutura apresentada, dividida em cinco temas – Arquitetura, Cinema, Teatro, Música e Artes Plásticas –, cada tema correspondendo a um Capítulo, e nos quais se analisa diretamente 17 textos do autor, divididos por seção no interior de cada capítulo.

Buscou-se assim a análise da obra de Roberto Schwarz tendo como eixo seus textos sobre as artes que não a literatura. O pressuposto que justifica nosso trabalho é o de que Schwarz desenvolveu uma forma ensaística que pode ser encontrada em todos os seus textos, embora em diferentes graus de desenvolvimento, como veremos. O interesse por essa forma, como sendo a principal ferramenta, ou melhor, como sendo uma ferramenta capaz de forjar um objeto com características a um só tempo críticas e artísticas, permite que se possa analisar sua obra a partir de um conjunto de textos que pouco coincidem com seus textos mais conhecidos ou consagrados. A chave é portanto negativa, afinal, como se comporta a forma ensaística de textos consagrados em outros momentos menos reconhecidos?

Também pela extensão temporal os textos analisados permitem a consideração de toda a obra do crítico, pois ela vai de 1965, ano de publicação de seu primeiro livro, até 2005, num de seus mais recentes textos avulsos publicado. Os textos estão, portanto, entranhados nos períodos de produção de seus livros e ensaios clássicos – *Ao vencedor as batatas* (1977), *Um mestre na periferia do capitalismo* (1990), e *Duas meninas* (1997), "Cultura e Política, 1964-1969" (1970), "As idéias fora do lugar" (1972), "Nacional por subtração" (1986) –, assim como de seus ensaios que podem vir a ser clássicos – "Adequação nacional e originalidade crítica" (1992), "Discutindo com Alfredo Bosi" (1993), "Um seminário de Marx" (1995), "Altos e baixos da atualidade de Brecht" (1999) –, sendo que alguns destes textos, ou parte deles, também serão analisados. Mas o que queremos destacar desse entranhamento são as conseqüências que esses *textos artísticos* sofreram e produziram nos textos que compõem o que chamamos de *projeto mestre*. Este estaria representado pelos textos que compuseram o quadro de análise cujo ápice seria *Um mestre na periferia do capitalismo*, mas que temporalmente ultrapassa este em *Duas meninas*, "Leituras em competição" e "A viravolta machadiana", ou seja, os textos dedicados a Machado de Assis, ou preliminares à investigação de sua obra, cabendo aqui, portanto, também os textos dedicados a José de Alencar que estão em *Ao vencedor as batatas*. Como se sabe, Schwarz pensou numa análise machadiana a partir do ponto de fuga deixado por Antonio Candido em mais de um lugar do segundo volume de *Formação da literatura brasileira*, assim como sua participação no Seminário Marx, que teve início em 1956. Ora, num projeto dessa extensão, que continua em andamento, e sobretudo, num projeto com força teórica

e crítica para produzir alguns dos melhores livros de crítica já escritos no Brasil, não pode ter deixado de exigir do crítico um empenho que deve estar registrado, em negativo, em toda sua obra que aparentemente não participaria daquele *projeto*. Pois se à obra de Schwarz não se aplica aquilo que Candido disse a respeito dos trabalhos de circunstância¹, pode-se dizer que a ela se aplica a auto-influência de um projeto a longo prazo, como aliás, acontece a Antônio Candido se pensarmos em sua obra pelo menos desde *O método crítico de Sílvio Romero*. Tanto assim, no caso de Schwarz, que seu *projeto mestre* suplantou o *bruxo do Cosme Velho* e criou, ou recriou, o mestre Machado de Assis, desmistificando o bruxo e revelando o mestre, valorizando o trabalho ao explicar a magia², mas como resultado também criou o crítico-mestre Roberto Schwarz³.

Mas com isso não queremos dizer que submeteremos as análises ao crivo daquele *projeto mestre*, queremos antes incorporar o cerne da pretensão do projeto inicial, do qual este é resultado. Assim, a consideração desse que estamos chamando de *projeto mestre* quer dizer apenas que consideraremos outros momentos da obra de Schwarz, e não apenas aquele imediato ao texto, nos comentários que faremos.

A conclusão será, assim, o espaço no qual buscaremos mais que a consideração da obra de Schwarz, pois nela tentaremos uma ampliação das análises empreendidas nos capítulos, buscando uma compreensão mais ampla quanto possível do ensaísmo do crítico.

¹ "[...] muitas vezes um crítico se realiza bem nos escritos de circunstância, tanto quanto nos mais elaborados." Em *Recortes*, p. 11; indicação completa da Bibliografia.

² Que a explicação desse trabalho também o faça parecer coisa de mágico, ou melhor de *gênio*, é algo que discutiremos na conclusão.

³ Lançado recentemente, o primeiro livro que trata exclusivamente de sua obra revela isso tanto no título, afinal, em *Um crítico na periferia do capitalismo o crítico vale pelo mestre*, quanto no conteúdo de grande parte dos textos reunidos, onde por exemplo se faz referência ao crítico como o maior herdeiro da Escola de Frankfurt.

É curioso também que os mestres Machado e Schwarz, a despeito do alto reconhecimento que receberam, se bem que este está muito longe, ainda, da unanimidade que cercou, e limitou, aquele, nenhum deles tenha um herdeiro original que possa ser reconhecido imediatamente.

1) **O CRÍTICO E A ARQUITETURA**

Desde sua primeira referência à arquitetura, em 1970, até a mais recente, em 2006, Roberto Schwarz teve a arquitetura como tema de quatro textos e a mencionou de maneira emblemática em outros dois⁴. Nestes dois textos da década de 70, nos quais se vê o surgimento da arquitetura em sua obra, ela ainda não representaria um tema, mas passaria a ser um em todos nos quatro textos seguintes, um tendo sido publicado na década seguinte, outro na próxima, e dois na presente década, sugerindo que seu interesse pela arquitetura aumentou gradativamente.

Como tentaremos mostrar o núcleo da presença da arquitetura no trabalho de Schwarz é a Arquitetura nova brasileira e seus desenvolvimentos, ou seja, o impacto que o projeto moderno no Brasil exerceu sobre nossa arquitetura, e as diferentes respostas, com suas implicações sócio-políticas, que ela pôde dar àquele projeto mundial.

1.1) **Primeiras referências: entre clássicos**

Ainda que a presença da arquitetura na obra de Roberto Schwarz se resumisse apenas as suas duas primeiras referências poderíamos considerá-las para compreender melhor o lugar da arquitetura em seu pensamento teórico. Afinal, estas primeiras referências encontram-se nos clássicos ensaios "Cultura e política, 1964-69" e "As idéias fora do lugar"⁵.

Em "Cultura e política, 1964-69", depois de ter analisado a posição da cultura na primeira fase da ditadura brasileira, e antes de começar a analisar como o teatro e a música participaram daquela posição, Schwarz, numa espécie de prólogo à análise do teatro diz:

⁴ Os textos são: "Cultura e política, 1964-69" (1970), recolhido em *O pai de família e outros estudos*, 1978; "As idéias fora do lugar" (1972), recolhido em *Ao vencedor as batatas*, 1977; "O progresso antigamente" (1981), recolhido em *Que horas são?*, 1987; "Pelo prisma da arquitetura" (1994), recolhido em *Seqüências brasileiras*, 1999; "Posfácio" (2002), publicado no mesmo ano em *Arquiterura nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*, de Pedro Fiori Arantes; e "Saudação a Sérgio Ferro", publicado na *Folha de São Paulo*, caderno Mais!, 15 maio 2005, p.10.

⁵ Ambos tiveram sua primeira publicação em revistas francesas, quando o crítico se encontrava auto-exilado naquele país, entre 1969 e 1978. "Cultura e política, 1964-69" – que viria a ser publicado no Brasil somente em 1978, em *O pai de família e outros estudos* –, foi publicado primeiramente sob o título "Remarques sur la culture et la politique au Brésil", em *Les Temps Modernes*, nº 288, Paris, julho 1970; "As idéias fora do lugar" – recolhido no livro *Ao vencedor as batatas*, em 1977, e que teve sua primeira publicação no Brasil em 1973, na revista *Estudos Cebrap*, nº3, São Paulo –, já havia sido publicado em 1972, como "Dépendance nationale, déplacement d'idéologies, littérature", em *L'Homme et la Société*, nº 26, Paris.

Neste período a *Les Temps Modernes* de Jean-Paul Sartre dedicou um número sobre o Brasil, organizado por Celso Furtado, além de publicar textos de organizações armadas da esquerda brasileira.

Comentando algumas casas posteriores a 64, construídas por arquitetos avançados, um crítico observou que eram ruins de morar porque a sua matéria, principalmente o concreto aparente, era muito bruta, e porque o espaço estava excessivamente retalhado e racionalizado, sem proporção com as finalidades de uma casa particular. Nesta desproporção, entretanto, estaria a sua honestidade cultural, o seu testemunho histórico. Durante os anos desenvolvimentistas, ligada a Brasília e às esperanças do socialismo, havia maturado a consciência do sentido coletivista da produção arquitetônica. Ora, para quem pensara na construção racional e barata, em grande escala, no interior de um movimento de democratização nacional, para quem pensara no labirinto das implicações econômico-políticas entre tecnologia e imperialismo, o projeto para uma casa burguesa é inevitavelmente um anti-climax. Cortada a perspectiva política da arquitetura, restava entretanto a formação intelectual que ela dera aos arquitetos, que iriam torturar o espaço, sobrecarregar de intenções e experimentos as casinhas que os amigos recém-casados, com algum dinheiro, às vezes lhes encomendavam. Fora de seu contexto adequado, realizando-se em esfera restrita e na forma de mercadoria, o racionalismo arquitetônico transforma-se em ostentação de bom-gosto – incompatível com a sua direção profunda – ou em símbolo moralista e incomfortável da revolução que não houve. Este esquema, aliás, com mil variações embora, pode-se generalizar para o período. (pp. 78-79)⁶.

Em nota o crítico nos remete ao ensaio "Arquitetura nova", de Sérgio Ferro. Assim, a arquitetura surge no ensaísmo schwarziano pelo prisma que dali para a frente seria aprofundado. A generalização *com mil variações* sugerida por Schwarz no final do trecho, indica justamente o papel de paradigma da cultura que a arquitetura ocupará em sua obra. As marcas fundamentais do papel da arquitetura na obra de Schwarz já estão sugeridas nesse seu nascimento por escrito.

No momento seguinte, em "As idéias fora do lugar", ensaio-irmão daquele, embora a referência não seja a Arquitetura nova, a arquitetura continua presente como paradigma. Ali, para exemplificar também na arquitetura a sensação de coisa falseada da realidade brasileira, Schwarz cita um trabalho manuscrito⁷:

Se, noutro campo, raspamos um pouco os nossos muros, mesmo efeito de coisa compósita: "A transformação arquitetônica era superficial. Sobre as paredes de terra, erguidas por escravos, pregavam-se papéis decorativos europeus ou aplicavam-se pinturas, de forma a criar a ilusão de um ambiente novo, como os interiores das residências dos países em industrialização. Em certos exemplos, o fingimento atingia o

⁶ "Cultura e política 1964-69", *O pai de família e outros estudos*, 2ª ed.

⁷ O trabalho, citado em nota, é *Arquitetura residencial brasileira no século XIX*, de Estor Goulart Reis Filho.

absurdo: pintavam-se motivos arquitetônicos greco-romanos – pilastras, arquitraves, colunatas, frisas etc. – com perfeição de perspectiva e sombreamento, sugerindo uma ambientação neoclássica jamais realizável com as técnicas e materiais disponíveis no local. Em outros, pintavam-se janelas nas paredes, com vistas sobre ambientes do Rio de Janeiro, ou da Europa, sugerindo um exterior longínquo, certamente diverso do real, das senzalas, escravos e terreiros de serviço". (pp. 22-23)⁸.

As revistas, a corte, o hino nacional e a ficção de Machado de Assis seriam os outros exemplos apresentados na seqüência. Aqui a arquitetura aparece então como testemunha do esmalte que cobre as relações sociais no Brasil do século XIX, como paradigma do processo formalizado na ficção machadiana. Ou ainda, como face social da forma. E não é essa mesma a dualidade básica da arquitetura: sintetizar formas sociais (construções) e procedimentos artísticos (desenhos, cores, etc.)?

Essa importância da arquitetura, expressa nesses textos representativos por excelência do ensaísmo de Schwarz, se reafirmará nos quatro ensaios analisados a seguir, nos quais ela passaria de exemplo a tema.

De fato, o interesse de Roberto Schwarz pela arquitetura data pelo menos de 1967, mais precisamente desde o lançamento da mencionada e hoje clássica revista *Teoria e Prática*⁹. Na apresentação do primeiro número da revista se dizia, numa prosa na qual se reconhece a mão do crítico, pretender "ser segura e imprevisível como um bom ensaio, que começa onde valha a pena, e navega e combate em curso incerto, ao sabor do interesse e do raciocínio cerrado". Naquele primeiro número a revista trazia como primeiro texto o também clássico "Arquitetura nova", aquele mesmo texto de Sérgio Ferro que marca a primeira referência de Schwarz à arquitetura. Tendo sido um dos co-fundadores da revista, Schwarz, que neste número publicaria com Ruy Fausto "Sobre o raciocínio político de Oliveiros S. Ferreira", parece ter se interessado pela arquitetura sob a influência de outro co-fundador, diretor da revista, o autor daquele seminal ensaio, Sérgio Ferro.

A radicalidade de Sérgio Ferro, muito presente em "Arquitetura nova", como mostra a analogia final entre o trabalho da nova geração de arquitetos e a prostituição, que se traduziria no rompimento com seu mestre João Vilanova Artigas, e na opção pela luta armada, deve ter influenciado o jovem crítico literário, e ainda poeta, Roberto Schwarz¹⁰. O prisma

⁸ "As idéias fora do lugar", *Ao vencedor as batatas*, 5ª ed.

⁹ Parte de sua aura clássica advém do fato de ter tido apenas três números, o quarto tendo sido impedido pela censura.

¹⁰ Seu primeiro livro, *A sereia e o desconfiado*, havia sido publicado apenas dois anos antes da estréia

social de esquerda que Sérgio imprime em sua crítica contumaz à arquitetura deve ter mesmo influenciado os futuros trabalhos de Schwarz: senão, enquanto o primeiro vê as deficiências da formação social brasileira por meio do processo arquitetônico, o segundo fará o mesmo através da forma literária. Assim, forma literária e forma arquitetônica se encontram enquanto possibilidades de crítica à formação social. Ambos sabem o limite dessa crítica, apontado por Sérgio no mencionado ensaio:

Dentro da arquitetura, este é o limite da atitude crítica: a radicalidade da contradição até o absurdo. Esta situação, obviamente, é insuperável por caminhos arquitetônicos. (p.7)¹¹.

Diremos então que o que une a atitude dos críticos é um interesse político e estético no mundo a partir das formas através das quais cada um escolheu para pensá-lo. Naquele momento, Sérgio ainda ocupava uma posição diferente de Schwarz quanto ao poder de intervenção na realidade, dado que a arquitetura, embora comporte a atividade crítica, também abarque a construção. Essa posição seria abandonada por Sérgio nos anos 70, quando ele passaria a se dedicar somente à docência.

Se naquela primeira referência à arquitetura o nome de Sérgio não aparece, provavelmente devido ao período abordado, podemos dizer, pelo que ainda será dito, que implicitamente ele já estava lá.

1.2) **Arte em revista: a arquitetura como tema**

"O progresso antigamente" é uma breve resenha a alguns dos textos publicados no número 4 do periódico *Arte em revista*, de agosto de 1980, no qual se reuniu artigos de 1925 a 1970 sobre a Arquitetura nova no Brasil¹². Trata-se da primeira apreciação crítica de Schwarz à arquitetura.

Declarando-se leigo, o que voltaria a fazer em todos os textos sobre o tema, Roberto Schwarz aborda os textos de Warchavchik, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Flávio de Carvalho, Lúcio Costa, Sérgio Ferro, João Vilanova Artigas e Oscar Niemeyer

da revista, e em 1974 publicaria seu segundo e aparentemente último livro de poesia, *Corações veteranos*.

¹¹ As citações de "Arquitetura nova" seguem a 1ª edição da revista *Teoria e prática*.

¹² A revista teve 8 números, de 1979 a 1984, e era uma publicação do Centro de Arte Contemporânea — CEAC, São Paulo, organizado por Otília Beatriz Fiori Arantes, Celso Fernando Favaretto e outros, como Iná Camargo Costa; os dois últimos tiveram trabalhos de pós-graduação orientados pela primeira; os três voltarão a ser mencionados.

justificando seu interesse pelo que os textos ali presentes participaram do processo, no plano artístico, do "envelhecimento da idéia modernista" (p. 107)¹³ como resultado do processo histórico de queda do socialismo e avanço do capitalismo. Assim, como havia feito no ensaio de 1972, Schwarz volta ao campo arquitetônico para pensar num processo artístico e social mais amplo, agora no entanto a arquitetura não está entre exemplos, mas é o próprio objeto que configura aquele processo.

Na análise dos textos Schwarz mostra como a partir do "modernismo em estado de inocência" (p.108) dos anos 20, no qual "palavras, razão, capitalismo de fábrica e beleza estão de mãos dadas" (p. 108), a arquitetura brasileira foi se desenvolvendo num embate com os processos decorrentes do progresso, até aderir racionalmente a ele, incorporando o espírito modernista nos anos 30, de esquerda, e gerando os impasses contemporâneos dos quais todas as vanguardas participam. Aqui Schwarz chega ao seu *primeiro arquiteto* e ao seu *primeiro texto*, "Arquitetura nova", e vê que o ciclo modernista parece ter chegado ao fim naqueles anos 50, uma vez que "a celebrada racionalidade moderna se revela um ápice de irracionalidade" (p.110). Ao radicalismo de Sérgio em "Arquitetura nova" opõe o doutrinismo comunista de Artigas; à adesão de Oscar Niemeyer ao "projeto brasílico" opõe o radicalismo de Sérgio em "Reflexões para uma política na arquitetura" (1970), quando "o pensamento volta a se querer radical" (p. 112):

Note-se como à luz das realidades do canteiro a imagem da arquitetura mudou: ela agora aparece como a irracionalidade encarnada. (p. 113);

Por outro lado, se o argumento convence – a um socialista – enquanto condenação moral da construção moderna, não se pode dizer que enfrente os problemas em sua envergadura histórica e atual, ditada pela necessidade dos trabalhos em grande escala. (p. 113).

Note-se que a presença dos modernistas Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Flávio de Carvalho facilita a inserção do crítico no debate em que está interessado, pois se trata do envelhecimento da idéia que eles próprios fizeram nascer. Que seus textos apareçam no debate arquitetônico mostra justamente como o projeto modernista participou de uma modernização geral do país, e para a qual a arquitetura se fez imprescindível, sendo mesmo seu ápice no que tange à aplicação de recursos públicos.

¹³ As citações desta seção, sem outra indicação, seguem "O progresso antigamente", em *Que horas são?*, 2ª ed.

No entanto, o mais importante a destacar é o referencial que Sérgio Ferro parece representar a Schwarz. A simpatia do crítico fica do lado de Flávio de Carvalho, Oscar Niemeyer pré-Brasília e de Sérgio; mas é neste que a simpatia se associa à adesão política. De maneira controversa, diríamos que o desinteresse do arquiteto pela arquitetura em si mesma, parece atrair o crítico literário que sabe dos limites da literatura diante dos imperativos econômicos. Caberia então ao crítico de esquerda, atento às possibilidades de transformação das engrenagens do mundo, falar a partir de um lugar mínimo, tentando ver o máximo, sem hierarquizar incorretamente as relações que contam numa sociedade, e a despeito dos interesses particulares que pode ter este lugar que ocupa. O crítico literário acompanhou o crítico-arquiteto até as últimas páginas da revista, a luta armada os separaria quanto às ações práticas. Voltariam a se encontrar em páginas, como veremos, somente depois que a democracia tivesse restabelecido e imposto a crítica das idéias como o caminho mais apropriado ao intelectual, de esquerda ou não.

1.3) **Uma argüição: leigo-especialista**

“Pelo prisma da arquitetura” tem como origem a argüição da tese de livre-docência de Otília Arantes, *O lugar da arquitetura depois dos modernos*, defendida em 1992. Roberto Schwarz comparece à argüição, para alta titulação acadêmica, mais uma vez se dizendo leigo. Os incidentes pessoais e as escolhas intelectuais contam: Otília editou *Arte em revista*, primeira investida de Schwarz à arquitetura, como vimos, da qual também participava Iná Camargo Costa, que teria sua tese de doutorado sobre o teatro épico no Brasil argüida por Schwarz em 1993¹⁴; Paulo Arantes, marido de Otília, terá seu livro, *Um departamento francês de ultramar*, resenhado por Schwarz num ensaio homônimo¹⁵, e o arquiteto Pedro Fiori Arantes, filho de Otília e Paulo, também terá seu trabalho de final de curso argüido pelo crítico-amigo, como veremos mais a frente.

Leigo, mas leitor atento, Schwarz comenta os dois últimos livros de Otília anteriores à argüição. Do comentário a *Mário Pedrosa: itinerário crítico*, uma citação emblemática:

14 O texto que teve origem na argüição de Iná Camargo se chamou “Pelo prisma do teatro”, e também foi publicado em *Seqüências brasileiras*. Teremos oportunidade de analisá-lo no capítulo “O crítico e o teatro”.

15 Também recolhido em *Seqüências brasileiras*.

[...] você soube reconhecer no percurso e sobretudo no impasse de um crítico o destino local, mas globalmente relevante, de uma das grandes aspirações deste século no âmbito da civilização burguesa. (p. 200)¹⁶.

Se não estamos enganados, essa parece ser a mesma relação paradigmática que Schwarz vê na obra de Machado de Assis. Aí está o lugar, as idéias, os ideais, a civilização, o personagem, a dificuldade, e a tentativa de solução formal. Ou, na clássica formulação de Antonio Candido em *Formação da Literatura Brasileira*, a relação entre local e universal. Faltou apenas a inversão formalizada do fluxo centro-periferia que o crítico vê no escritor. Aliás, o livro de Otília vai justamente nessa direção, no que lembra inclusive o procedimento de *Um mestre na periferia do capitalismo*.

Do comentário a *Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas*, livro de Otília e Paulo Arantes, também uma breve citação:

Penso não me enganar achando que há aí um padrão de prosa crítico-filosófico novo no país. (p. 201).

Que me levaria a outro tema, pois no livro *Um departamento francês de ultramar*, Paulo Arantes diz "[...] não creio estar exagerando se afirmar que a filosofia franco-uspiana começou de fato a escrever com Bento Prado Jr. e que simplesmente lhe devemos a invenção do ensaio filosófico paulistano." (p. 176). Acredito que Schwarz seja o primeiro a apontar a novidade do padrão da prosa do casal de filósofos (a peculiaridade da escrita de Paulo Arantes já havia sido apontada por Ruy Fausto, para quem o “terremoto” Paulo optou por sair da filosofia¹⁷; já a dificuldade e acuidade da prosa de Otília é patente nestes textos. Por ora, fica destacada a tentativa crítica de Schwarz no campo filosófico, campo quase nunca trazido ao primeiro plano em seus ensaios, nem como tema, nem como forma¹⁸.

Continuando, Schwarz suspende brevemente sua resistência em considerar a pós-modernidade a fim de comentar a recusa de Otília à oposição entre arquitetura moderna e pós-moderna – “por considerá-la uma aparência encobrendo o essencial, que seria da ordem da

¹⁶ As citações desta seção, sem outra indicação, seguem “Pelo prisma da arquitetura”, em *Seqüências brasileiras*, 1ª ed.

¹⁷ Cf. com “Da Filosofia à Antifilosofia”, Folha de São Paulo, 11 abril 1997.

¹⁸ E quanto a essa distância que seus ensaios tomam da prosa filosófica, ela também marca uma distância de um crítico tão próximo quanto Theodor W. Adorno, de cujos textos se sente a presença e a proeminência constante da filosofia.

continuidade” (p. 203) –, para logo depois retomá-la, infelizmente de maneira lacônica, “Este o ponto central de seu argumento, cujo caráter polêmico dispensa comentários” (p. 203).

Por outro lado, a questão final de Schwarz transborda os limites da arguição ao apontar limites da arte moderna em geral e ao seu trabalho crítico, e por isso constitui o ponto alto do ensaio:

Nesse sentido [tendo o funcionalismo e o pós-modernismo como momentos sucessivos de uma mesma racionalidade social], como ficam as experiências modernistas de que mal ou bem se formaram as noções de beleza de nossa geração e da anterior, noções de que não saberia abrir mão? Penso no impacto de revelações juvenis, como aquelas propiciadas – digamos – pelos móveis escandinavos, pela religião das tubulações aparentes, pela sobriedade do espaço moderno, pelo antiilusionismo do palco brechtiano etc. Foram absorvidas pela modernização sem deixar resíduo crítico? (p. 204).

Se foi no trabalho de Sérgio Ferro que Schwarz encontrou um paradigma, por assim dizer, arquitetônico, é com Otilia Arantes que parece haver mais afinidade intelectual, a despeito das diferenças teóricas – como a consideração ao pós-modernismo –, para explicar os mesmos fenômenos contemporâneos. Provavelmente os decênios de convivência devem ter fixado afinidades teóricas¹⁹. As idéias de Schwarz entram em circulação com as idéias da própria autora e vice-versa, afinal, no texto apresentado na arguição, e depois editado como *O lugar da arquitetura depois dos modernos*, a autora opõe o contextualismo, ou regionalismo crítico, ao pós-modernismo; o regionalismo como sendo um ideário do lugar, que tem muito que ver com o lugar das idéias, ou melhor, com a sensação de posição que acompanha as relações sociais na periferia do capitalismo, dado seu atraso, também moderno, em relação ao processo de modernização nos países centro-capitalistas. O regionalismo crítico aparece então como uma resposta ao fracasso das ambições da esquerda diante do maior processo de modernização cultural já existente no Brasil. Participa do esforço, portanto, do esforço de fazer com que as idéias voltem a ter um lugar, um traço, um desenho, um desígnio, uma vida. Esforço, talvez, de retomar o que havia de crítico no modernismo, e que se diluiu no pós-modernismo. Algo que Sérgio Ferro assim nomeou, “toda arquitetura moderna atuante e responsável levanta propostas para o atendimento de um progresso esperado e de necessidades coletivas, o que é normal em

¹⁹ Schwarz, Otilia e Paulo Arantes têm relação intelectual pelo menos desde que moraram, com propósitos acadêmicos, na França, durante a ditadura militar no Brasil, período no qual > escreveu “Cultura e política, 1964-69” e “As idéias fora do lugar”.

uma atividade cujo núcleo, o projeto, inclui sempre o futuro a ser construído por muitos." ("Arquitetura nova", p. 4).

1.4) **Um posfácio: de volta à Arquitetura nova**

O ensaio que serviu de posfácio ao livro de Pedro Fiori Arantes, *Arquitetura nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões* (2002), tem como origem a argüição ao trabalho de final de curso do jovem arquiteto, em 2000. Distante dos anos 60 em que Sérgio Ferro lecionou na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, Pedro decidiu retomar os pontos cruciais do antigo professor: o processo produtivo na produção arquitetônica, as relações de classe na divisão do trabalho construtivo, o mutirão e a auto-gestão.

No livro de Pedro Arantes vemos como Sérgio e seus companheiros de faculdade Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, depois de terem aprendido a lição do mestre Artigas, realizam uma crítica lúcida e necessária ao legado que receberam, e depois se vêem obrigados a buscar as possíveis saídas ao impasse a que chegaram na tentativa de realizar uma arquitetura “novista”: Sérgio e Rodrigo aderindo à luta armada e Flávio se dedicando ao teatro e a experiências comportamentais. Pedro, então, vê nas experiências dos mutirões dos anos 80 e 90 na cidade de São Paulo o aproveitamento histórico das questões postas pelos três arquitetos nos anos 60. Nesse quadro, que retoma o período da arquitetura brasileira do qual Schwarz já havia tratado, e nessa situação, para a qual a experiência anterior parece tê-lo deixado mais à vontade, Schwarz registraria, como veremos, a que talvez seja sua passagem mais importante sobre a arquitetura.

Não precisando nomear o pós-modernismo como o trabalho de Otilia o havia obrigado, Schwarz especifica melhor sua crítica aos processos históricos que aquele engendraria:

É fato que uma das ideologias da fase em que estamos, no Brasil e no mundo, afirma a descontinuidade entre o presente e as categorias e os enfrentamentos (sic) da história anterior ao capitalismo, com o objetivo de desonerar e desculpar a ordem atual, que seria um marco zero. Daí que uma das tarefas críticas de nosso momento seja trabalhar na direção contrária, tratando de reencontrar no presente a conexão com as contradições antigas e irresolvidas. (p.229)²⁰.

²⁰ As citações desta seção, sem outra indicação, seguem “Posfácio”, em *Arquitetura nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*.

Note-se que, apesar de não chamar o pós-modernismo pelo nome, Schwarz faz uma crítica mais aberta do que costuma fazer em seus textos. Diríamos mesmo que se trata de um momento privilegiado para identificar sua posição contemporânea.

Assim como na arguição anterior, Schwarz é sucinto, levanta questões, breves comentários críticos cujo grau de profundidade está mais sugerido que discutido. Como no trecho a seguir, no qual o crítico termina uma observação sobre a falta de uma abordagem histórico-sociológica no livro, que levasse em conta uma possível aliança de classe entre arquitetos de esquerda e povo mutirante:

[...] não seria razoável imaginar que no caso a cisão [entre arquitetos e mutirantes] apenas mudou de lugar, e que se ela não está *dentro* do processo de trabalho, ela agora está na distância ente movimento de moradia e o conjunto dos meios técnicos da civilização contemporânea? [...] a própria tentativa de solucionar o problema coletivo da moradia sem recurso aos meios próprios da economia e da técnica moderna não deixa de apresentar uma limitação drástica, que não tem cabimento idealizar. (p. 231)

Mas a brevidade dos comentários não impediu que nessa pequena intervenção Schwarz registrasse seu posicionamento mais profundo sobre a arquitetura, o ponto alto do conjunto desses quatro textos:

A impressão que me fica é que o *mix* de reflexões com que o arquiteto de esquerda se debate, envolvendo estética, tecnologia, luta de classes voluntária e involuntária, finança, corrupção, política, demagogia, especulação imobiliária, planejamento, cegueira, enganação grossa, utopia etc., tem uma relevância notável, e que, a despeito da grossura escancarada, ou por causa dela, ele é como que o modelo para um debate estético realmente vivo. A diversidade, o peso e a incongruência atroz dos fatores que o debate dos arquitetos ambiciona harmonizar, naturalmente sem conseguir, são algo único. É o campo talvez em que a discussão estética de nosso tempo encontra, ou poderia encontrar, a sua expressão mais densa e propícia. (p.232)

Nada a nada, assim como se fosse fácil porque fluido, trata-se do parágrafo mais inspirado que o crítico já escreveu sobre arquitetura. Nele se reconhece o autor do ensaísmo contundente das “Idéias fora do lugar”. Semanticamente, chama a atenção um posicionamento esclarecido e politizado que, ao reconhecer a maior possibilidade do debate estético numa área diversa do seu ofício, leva a cabo sua recorrente crítica às especializações, e coloca a necessidade crítica à frente das matérias específicas e pessoais. Parece haver por parte do crítico

maior amadurecimento, familiaridade e, sobretudo, tomada de posição frente à arquitetura como fenômeno da cultura.

1.5) **Lembrando Sérgio Ferro: o retorno ao arquiteto-crítico**

Em 2005, ao receber um título da Câmara Municipal de São Paulo, Sérgio Ferro voltou à faculdade que na qual havia lecionado nos anos 60. Na FAU-USP Schwarz viria a fazer uma intervenção, publicada em jornal no mesmo ano. Como é sabido, desde o ensaio dedicado a Anatol Rosenfeld, as melhores homenagens de Schwarz são atos críticos, belos e incisivos²¹.

Inscrevendo o homenageado na tradição da “nossa intelectualidade não-conformista” Schwarz elenca os motivos que considera dignos da homenagem, ou seja, aquilo que justifica também a sua presença ali:

Se não me engano, as intervenções mais salientes de Sérgio Ferro - aquelas que puseram a cidade em dívida com ele - foram quatro: 1ª) muito cedo, antes ainda de 1964, ele e seus amigos Flávio Império e Rodrigo Lefèvre ensinavam que o teste verdadeiro da modernidade para o arquiteto estava no problema da habitação popular. 2ª) Pouco depois de 1964 ele observou e logo escreveu que o golpe vitorioso da direita bem como a derrota da esquerda havia mudado o sentido geral da modernização, inclusive da modernização em arquitetura. 3ª) Diante dessa mudança, Sérgio entrou para a luta armada contra a ditadura e pelo socialismo, o que lhe valeu uma temporada de cadeia. E, quarta intervenção, unindo a análise do modernismo arquitetônico ao estudo econômico-social do canteiro de obras, ele concluiu, quanto ao primeiro, que se tratava de uma ideologia conformista, que recobria realidades de classe nada glamourosas ou adiantadas, muito distantes daquelas que a idéia de modernidade sugeria. Convenhamos que as quatro intervenções são notavelmente críticas, para não dizer estraga-festas.²²

Na aparente simplicidade da enumeração das intervenções práticas e teóricas de Sérgio, o crítico deixa transparecer a reflexão que dedica a essa trajetória que diz muito a respeito da sua. Quanto mais quando nessa reflexão passa a analisar, a partir da figura de Sérgio, o empenho, sucesso e fracasso de uma geração de intelectuais:

²¹ Trara-se de "Anatol Rosenfeld, um intelectual estrangeiro", em *O pai de família e outros estudos*, 1978.

²² As citações desta seção, sem outra indicação, seguem "Saudação a Sérgio Ferro", *Folha de São Paulo*, caderno Mais!, p. 10.

O fato é que ao longo da resistência e do processo da abertura um bom número de figuras destacadas da esquerda se qualificou socialmente para a liderança em vários planos, inclusive o plano político. Assim, em pouco tempo e sem que o país no essencial tivesse virado à esquerda, tivemos um presidente da República de boa formação marxista, outro de boa formação sindical, para não falar de ministros, senadores e deputados ex-comunistas e ex-guerrilheiros. Não custa lembrar também a origem esquerdista de um grande batalhão de professores titulares, entre os quais eu mesmo. O fenômeno é notável e não foi suficientemente discutido. Contudo o grande sucesso social-político da geração da resistência teve o seu preço. Conforme esta ocupava as novas posições, deixava cair as convicções intelectuais anteriores - por realismo, por considerar que estavam obsoletas, por achar que não se aplicavam no momento, por concluir que sempre estiveram erradas ou também por oportunismo. De modo que o êxito da esquerda foi pessoal e geracional, mas não o de suas idéias, das quais ela se foi separando, configurando algo como um fracasso dentro do triunfo, ou melhor, um triunfo dentro do fracasso. Talvez se pudesse dizer também que parte do ideário de esquerda se mostrou surpreendentemente adequado às necessidades do capital. O respeito marxista pela objetividade das leis econômicas não deixava de ser uma boa escola.

Como não deixaria de ser, Schwarz retoma o ensaio que, agora podemos dizer com mais certeza, certamente lhe serviu de referência, "Arquitetura nova":

Sérgio foi rápido para assinalar, num grande artigo, que a promessa de modernização, tão importante para o prestígio político dos arquitetos, mudava de horizonte ao separar-se, ou ao ser separada, do combate pelo progresso social.

E a essa valorização da crítica precisa e diligente podemos ver uma resposta positiva dada pelo crítico três anos mais tarde, em seu "Cultura e política, 1964-69, no qual Schwarz também é bastante rápido em assinalar no campo da cultura os efeitos do mesmo processo político a que se referia Sérgio no ensaio de 1967. Mais à frente, uma analogia ainda mais forte entre dois trabalhos de ambos:

Em versão heterodoxa [no artigo de Sérgio, "A Forma da Arquitetura e o Desenho da Mercadoria", de 1976], vinham à frente Marx, a análise de classe e do fetichismo da mercadoria, o estudo social e relevante da forma artística, além de articulações muito sugestivas entre os aspectos bárbaros do processo produtivo e funcionamentos e patologias descritas pela psicanálise.

Ora, se não me engano, é o programa crítico ao qual se dedica Schwarz para extrair da forma machadiana o seu Machado mestre da periferia do capitalismo.

Diante de um arquiteto que abre mão da arquitetura mas não da realidade, Schwarz se sente à vontade para abrir mão da homenagem e diagnosticar a realidade que a justifica. Aqui, mais do que nos outros textos deste capítulo, o crítico ousa partir de um arquiteto para a arquitetura e da arquitetura para a análise da política e da intelectualidade de esquerda, traçando assim como que sua plataforma da velha geração.

Para terminar, Schwarz retoma a imagem usada na argüição de Pedro Arantes, a de deslocamento de uma ruptura, que surge num novo lugar, podendo deixar a impressão de que tenha desaparecido. Schwarz parece disposto a impedir a falsa impressão ao relembrar sua existência aqui e ali, e dando um fecho negativo a sua breve análise de conjuntura, que lembra em muito a perspectiva negativa da análise que empreendera em “Fim de século” (1999).

No campo bem mais restrito dos que insistiram na perspectiva crítica, a recusa da ruptura [com a experiência histórica verdadeiramente rica formada à volta do 1964] não evitou por sua vez que esta reaparecesse noutro lugar, também cobrando o preço da derrota. É certo que a visão negativa da atualidade tinha e tem pertinência e algumas vantagens teóricas evidentes: os lados aberrantes da sociedade contemporânea não desaparecem por não serem designados teoricamente e não se explicam sem a crítica ao capital. Mas o nexos com formas decisivas de prática deixou de estar à mão.

Historiar e analisar sem amenizações o trabalho e os resultados de parte da intelectualidade de esquerda brasileira a partir das idéias e ações de Sérgio Ferro, não poderia haver maior homenagem ao crítico-arquiteto, nem sinal de que a arquitetura tem lugar no pensamento teórico de Roberto Schwarz.

1.6) O lugar da arquitetura

A partir da análise dos quatro textos nos quais a arquitetura comparece como tema na obra de Roberto Schwarz, bem como dos primeiros momentos nos quais ela comparece como exemplo, esboçaremos qual seria seu lugar na obra do crítico²³.

Apesar da força de algumas passagens, será preciso reconhecer que a arquitetura

²³ Como estamos interessados no papel da arquitetura para o crítico, deixamos de analisar um dos principais desenvolvimentos das idéias de Schwarz na teoria da arquitetura, os estudos de Erminia Maricato, como *Metrópole na periferia do capitalismo*. Nessa observação seguimos indicação de Pedro Fiori Arantes, "O crítico e os arquitetos", em *Um mestre na periferia do capitalismo*, p. 241 e seguintes.

tem lugar marginal no ensaísmo schwarziano. Talvez as condições de produção possam explicar esse lugar: dos quatro ensaios que tomam a arquitetura como tema, três tiveram como origem intervenções acadêmicas orais (“Pelo prisma da arquitetura”, “Posfácio” e “Saudação a Sérgio Ferro”), e o primeiro texto *arquitetônico* de Schwarz, “O progresso antigamente”, é antes uma resenha que uma análise crítica do tipo que marcaria seu melhor ensaísmo.

Mas se a arquitetura é marginal como tema no trabalho crítico de Schwarz, sua presença enquanto objeto importante, e às vezes preponderante – como vimos no “Posfácio” – para se pensar a cultura, a formação do Brasil moderno, o modernismo brasileiro, e as relações entre arte e política, é longeva. Da referência em “As idéias fora do lugar” à tematização em “Saudação a Sérgio Ferro” passaram mais de trinta anos. Assim, do seu primeiro grande ensaio, passando por seu mais recente livro, e comparecendo aos textos avulsos que poderão compor um livro futuro, a arquitetura comparece seja na figura de paradigma da cultura brasileira, limite do modernismo, deslocamento da fratura histórica empreendida pela modernização conservadora, ou trajetória de um crítico-arquiteto e sua geração.

O ponto de convergência, portanto, é político que prático, quero dizer, o encontro e a posterior relação teórica de Schwarz com a arquitetura não se dá por afinidade com a disciplina em si, mas antes pela relação e convergência de idéias políticas e estéticas com figuras com as quais seu percurso intelectual o fez coincidir.

2) **O CRÍTICO E O CINEMA**

A presença do cinema na crítica schwarziana é pouca e esparsa, no entanto, como tentaremos demonstrar, os três ensaios que constituem seu núcleo têm uma força notável²⁴. Publicados entre 1965 e 1987, os ensaios estão em três dos quatro livros do crítico não dedicados a Machado de Assis. No quarto desses livros, *Sequências Brasileiras*, de 1999, o cinema já não aparece como tema, mas sim em menções esparsas. Assim, o cinema teve até agora no trabalho do crítico uma trajetória inversa a da arquitetura: o interesse que fez do cinema um tema no início do seu ensaísmo, posteriormente se reduziu e o cinema passou a referência momentânea para análise da cultura em geral. Não obstante essa inversão de interesses, pretendemos mostrar que esses textos dedicados ao cinema estão mais próximos do melhor ensaísmo schwarziano do que àqueles textos em cujo interesse pela arquitetura foi crescente.

O ensaio “8 ½ de Fellini”, presente em seu livro de estréia, também marca a estréia do cinema enquanto objeto artístico abordado por Roberto Schwarz. Tratava-se ali, de uma exceção à exceção, pois entre os quinze ensaios apresentados no livro apenas três não tratavam da prosa literária: o primeiro, dedicado à obra poética de Mário de Andrade; outro, a uma peça de Lessing; e este, o último do livro, que não trata da prosa, tampouco de literatura. Seria um peixe fora d'água do qual até a sereia desconfiaria. E, no entanto, encerra o livro e convive muito bem com a sereia, ou melhor, com a desconfiança, neste caso em relação a Guido, o protagonista do filme de Fellini. 8 ½ é de 1963, e Fellini já era internacionalmente conhecido pelos prêmios que seu filme *A doce vida* (*La dolce vita*, 1960), havia ganhado – Palma de Ouro no Festival de Cannes e Oscar de melhor figurino. 8 ½ é o longa metragem imediatamente posterior ao filme de 1960, ambos com uma estética não-realista. Esse não-realismo em branco-e-preto de Fellini, ao qual não saberíamos nomear, foi capaz de produzir imagens complexas e de uma beleza incomum, antológicas na história do cinema, e capazes de fazê-lo vencer o Festival Internacional de Moscou, em 1963, e o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, no mesmo ano. Nele, acompanhamos por alguns dias as dificuldades sócio-convencionais enfrentadas por

²⁴ Os três ensaios dedicados ao cinema são: a) “8 ½ de Fellini - O menino perdido e a indústria”, em *A sereia e o desconfiado*, 1965, publicado primeiramente em Revista Civilização Brasileira nº 1, Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, março de 1965; b) “O cinema e Os fuzis”, em *O pai de família e outros estudos* (1978), publicado primeiramente em Revista Civilização Brasileira nº 9/10, Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, setembro / novembro de 1966; e c) “O fio da meada”, em *Que horas são?* (1987), publicado primeiramente em *Folha de São Paulo*, caderno Ilustrada, 26 de janeiro de 1985, com o título “O cabra marcado e o fio da meada”, e publicado ainda em *Novos Estudos Cebrap*, nº 12, jun. de 1985.

um cineasta em crise criativa – que recorre constantemente às imagens desejosas da infância para tentar superá-la –, durante a produção de um filme que, apenas ele sabe, que provavelmente não se realizará.

No ano seguinte Schwarz dedica outro ensaio a um filme, agora se trata de “O cinema e *Os fuzis*”. O filme de Ruy Guerra é de 1963, mesmo ano de *8 ½*, e juntamente com *Vidas Secas* (1962), de Nelson Pereira dos Santos, e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), de Glauber Rocha, forma as primeiras obras-primas do Cinema novo²⁵. O que vemos na tela, também em preto-e-branco, é a chegada de soldados numa pequena e miserável cidade do Nordeste, com o objetivo de controlar os famintos que, sem poderem vender sua força de trabalho ao trabalho que não há, pairam como fantasmas que ainda não são, em torno de um armazém cujo dono solicitou a proteção armada do governo. Acontece que um caminhoneiro que está de passagem pela cidade, e já foi soldado, não suporta a passividade do povo e desestabiliza a ordem, afinal, manutenção da miséria.

Depois desses dois ensaios seguidos, Schwarz só voltaria a publicar um ensaio dedicado ao cinema quase vinte anos depois. “O fio da meada” analisa o filme *Cabra Marcado Para Morrer*, de Eduardo Coutinho, lançado em 1984. Filme único na cinematografia brasileira, *Cabra Marcado* é a conclusão de um filme iniciado em 1964, dentro das iniciativas do Centro Popular de Cultura (CPC), e interrompido pelo exército, que apreendeu o material então filmado²⁶. Alternando ficção – representada pelas imagens dos camponeses em 1964 –, e documentário – que mostra as cenas captadas vinte anos depois –, o filme conta sua própria história, agora realizada, e a história da família de João Pedro Teixeira, fundador da Liga Camponesa de Sapé²⁷, assinado em 1962 numa emboscada, cuja esposa, Elisabete Teixeira iniciou uma campanha local em protesto a sua morte, motivo inicial da realização do filme

²⁵ “O Cinema novo, em sua feição original, anterior ao golpe militar de 64, tem seu momento pleno em 1963/1964, com a realização da trilogia do sertão do nordeste: *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Os fuzis*”. Ismail Xavier em *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 28.

²⁶ *Cabra marcado para morrer* seria a segunda produção cinematográfica do CPC – a primeira e única tendo sido *Cinco vezes favela*, filmado em 1962, e dividido em episódios dirigidos por Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Miguel Borges, Carlos Diegues e Marcos Farias –, seu nome foi tirado do poema “João Boa-morte, cabra marcado pra morrer”, de Ferreira Gullar, então muito atuante no CPC do Rio de Janeiro.

²⁷ As Ligas Camponesas são as primeiras organizações dos trabalhadores brasileiros do campo. Formadas na década de 50, foram o embrião político-organizativo do MST – Movimento dos trabalhadores rurais sem-terra.

iniciado em 1964. O que se seguiu a 1964 foi a separação da família, então com onze filhos e Elisabete, por cidades e Estados diferentes. O filme de Coutinho, procura e religa os personagens dessa família popular dispersa à força pelo Estado brasileiro.

Três ensaios, três filmes hoje clássicos: *8 ½* é antológico na história do cinema; *Os fuzis* participa da fundação do movimento mais vigoroso que o cinema já produziu no Brasil; e *Cabra marcado para morrer* tornou-se um clássico absoluto do documentário brasileiro, seu autor tornando-se o maior documentarista em atividade no país. Note-se que os ensaios de Schwarz foram escritos quando esses filmes ainda não eram os clássicos que se tornariam, o que revela de pronto uma sagacidade do crítico em reconhecer filmes importantes. Embora não discuta a história do cinema nesses ensaios, nem se coloque como especialista na matéria, Schwarz tampouco vai se colocar como leigo, como fez em todos os textos nos quais tratou de arquitetura. Aqui o crítico vai ao filme munido de suas ferramentas da teoria literária, das ciências sociais e do marxismo para empreender uma análise tão vigorosa quanto as que dedicou à literatura. No entanto, se as ferramentas do crítico são facilmente reconhecíveis, a utilização que ele faz delas revela-se numa configuração forte mas de difícil dedução, ou se quisermos, como ensaio.

O maior pressuposto tomado por Schwarz nesses ensaios é o caráter industrial do cinema. Ele estará presente nos três ensaios, ainda que de maneira gradativamente menor. No ensaio sobre o filme de Fellini, o pressuposto industrial da arte cinematográfica será a base da análise, uma vez que o protagonista tem o cinema como ofício; em “O cinema e *Os fuzis*”, a indústria, enquanto técnica, também aparece logo no início, embora já não constitua a base da análise; e em “O fio da meada”, o pressuposto está tão integrado que praticamente não precisa se nomear. Assim, inversamente a sua explicitação, decrescente, o caráter industrial é onipresente e ganha força progressivamente. Ora, uma das análises clássicas da relação entre arte e indústria é citada por Schwarz já no ensaio de 1965, “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução²⁸”, de Walter Benjamin. Neste ensaio Benjamin parte da análise das possibilidades de reprodução das artes desde a Antigüidade, passa pelo processo mais revolucionário de reprodução já criado, a fotografia, para chegar à sua utilização artística mais radical, o cinema. Arte ainda desacreditada – o ensaio foi escrito em 1936 –, na qual Benjamin

²⁸ Em *A Idéia do Cinema*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, p.55-95. Tradução de José Lino Grünnewald. Está é a edição que tomamos para consulta, Schwarz não dá a indicação bibliográfica na nota em que cita o texto de Benjamin.

vê a perda da aura que envolve as obras de arte, perda que é o resultado inevitável do processo de massificação da sociedade empreendido pelo capital, e no qual o cinema pode exercer um papel revolucionário. Pensando bem, mais do que seguir, Schwarz, que talvez tenha lido o ensaio de Benjamin alguns anos antes²⁹, toma a análise pioneira do ensaísta alemão como ferramenta para a análise de uma obra cinematográfica, ou seja, não analisa mais o processo industrial do qual resultam os filmes, mas o próprio filme enquanto resultado desse processo. Toma, portanto, o resultado da análise de Benjamin numa chave de interpretação da estética cinematográfica. Algo que, até onde sabemos, Benjamin não fez³⁰.

2.1) **O lirismo da indústria: a moral de 8 ½**

Em “8 ½ de Fellini”, Schwarz reconhece já na primeira frase do ensaio a dificuldade que a beleza do filme impõe: “é fácil gostar de 8 ½, e mais difícil dizer por quê” (p. 189)³¹. Apresentado o enigma artístico, todo o resto será dedicado a sua decifração crítica. À interpretação psicológica que o filme parece reivindicar a todo momento – na figura de seu protagonista, sempre em exposição e dominando a cena –, o crítico contrapõe uma interpretação que justamente subordina a psicologia do protagonista, e do filme, à relação que ela possa ter com a indústria, que afinal a torna possível. Essa separação também separa algo sugerido pelo tom biográfico do filme de sua divulgação propagandística, a relação entre Guido e Fellini. Desfeitos os enganos sugeridos pela própria obra, o crítico justifica a importância de uma crítica de esquerda a essa figura aparentemente nula politicamente: ela estaria justamente na sua insignificância que, a despeito disso, subordina a todos a sua volta, e em todos os lugares. Explicando esse disparate o crítico está chamando a atenção para o caráter realista de uma obra não-realista³², e dizendo que, a despeito das aparências, ou melhor, das imagens, isso é o que conta para explicar o real, do qual o filme depende de todo modo. Nesse movimento, o crítico

²⁹ “Voltando à sua pergunta, comecei a ler Lukács em 1959, Adorno em 1960 e Benjamin em 1961, sobre fundo de simpatias marxistas que vinham de antes, e graças também às boas livrarias alemãs que havia em São Paulo na época.”. Em “Tira-dúvidas com Roberto Schwarz”, *Novos Estudos Cebrap*, nº 58, Nov. de 2000.

³⁰ Uma análise bastante diversa da que apresentaremos está *Roberto Schwarz vai ao cinema: imagem, tempo e política*, de Renata Telles, tese de doutoramento, UFSC, 2005.

³¹ As citações desta seção, sem outra indicação, seguem “8½ de Fellini”, em *A sereia e o desconfiado*, 2ª ed.

³² O empenho é lukacsiano, autor que marca fortemente as análises do livro de estréia de Schwarz.

antecipa em algumas décadas o procedimento literário que configurará sua análise dos romances machadianos da segunda fase:

Para defender 8 ½ é preciso mostrar em Guido a personagem, explicitar a diferença entre o seu modo de ver e o nosso de vê-lo vendo. *Quanto mais idiossincráticos os seus propósitos, maior o significado social de sua figura, que resta expor.* (p.191, grifo nosso)³³.

As consequências dessa perspectiva crítica é exposta na passagem seguinte:

Em efígie, a consciência racionalista já enterrou o mundo burguês, que entretanto resiste e lhe dita as regras de existência. *Esta reprise continuada e compulsória de mentiras gastas é o chão histórico, e atual, de 8 ½.* A persistência *meramente* prática de costumes e instituições, que racionalmente já são anacronismo, dá justeza à mistura de ridículo e desespero no filme, exige a investigação sustentada e mesmo maníaca das origens, das razões que dão sete fôlegos ao cadáver. A técnica de 8 ½ torna caduca a de Guido, mas a ordem vigente, à qual se aplica repõe os problemas de Guido em circulação, *na qualidade, agora, de ultrapassados.* (p.192).

Identificada a parcela de realidade no filme, o crítico pode fazer com o ensaio se movimente entre um e outro, filme e real, e efetuar uma ampliação da forma artística ademais vertiginosa:

Fixações pessoais são a cifra traumática da violência que sustenta uma ordem de convívio. [...] Na perspectiva do filme, entretanto, elas têm grande generalidade: a igreja de um lado e as perdas do outro, a infância da província, na casa grande, cheia de mulheres serviçais, e a vida na cidade grande, das mulheres independentes, - estes contrastes compõem um padrão *típico*, de alcance ocidental. (p.193).

O rompimento com onipotência psicológica de cineasta e protagonista, e escolha pela análise da relação entre psicologia da figura e indústria cinematográfica, nos trouxeram ao exame da civilização ocidental. A partir daqui a *beleza visual assombrosa* de 8 ½ (p.197) sofrerá uma análise tão impiedosa quanto a gratuidade de seu protagonista:

Guido prefere ver apenas. Ora a isenção em meio de contradições é coisa de eremita ou é privilégio. (p.196)³⁴.

³³ O *defender* ressoa na leitura porque, em tese, destoaria da análise dialética. E encontramos algo semelhante nos ensaios dedicados a Machado de Assis. Trataremos desse aspecto na conclusão.

³⁴ Idéia análoga já havia sido expressa por Schwarz em 1966: “*Em Belmiro convivem os inconciliáveis: o democratismo e o privilégio, o racionalismo e o apego à tradição, o impulso confessional, que exige*

Note-se que estamos muito próximos da volubilidade de um Brás Cubas, mas nem tudo pode ser antecipado:

A perfeição refluí sobre a existência, e incita à esperança; na atmosfera fantástica do filme, a felicidade poderia se alastrar como uma coceira. Daí a força espantosa dessas imagens. Guido, entretanto não quer revolucionar o mundo, nem imaginariamente. Quer curar certas dores, mas não para sempre nem por completo, pois perderia o prazer da cura. Daí a melancolia patife que acompanha as suas revoluçãozinhas visuais; não são coisa séria.[...] [Guido] não quer revolução, quer redenção. (p.199).

A operação é de esquerda e um tanto selvagem, o movimento agora é de despachar a obra, talvez para o limbo da História do Cinema Mundial: “A felicidade e o acerto das imagens provêm de sua irreabilidade” (p.199). Está dito o que, aos olhos do crítico, pode ser dito de mais grave sobre uma obra: sua força vem do irreal, não conta como concretude, ou seja, como arte. Mas ao despacho do crítico também cabe um tom de lamento em relação ao que aquelas imagens tão belas poderiam ter sido. Ao comentar um momento crucial para a interpretação do filme, no qual o protagonista se encontra com uma atriz, única a lhe apontar o cinismo sem se curvar a sua magnitude, Schwarz justifica a crítica e lamenta pelo filme:

Cláudia não pode contracenar, não tem continuidade no mundo imaginário; a sua substância é o instante de Guido. Ela é como um poema seu. Mas poemas não compõem um romance. Tomar o partido da incoerência, da imagem contra o enredo, do instante contra a sua conseqüência, é tomar o lado da irresponsabilidade; mas é o lado, também, das veleidades inibidas ou espezinhas pela coerência que esteja no poder. Esta ambigüidade é o limite de Guido, seu fracasso como diretor, seu interesse como personagem. Não há realismo em sua atitude, pois a coerência irá prevalecer; mas há sentido em sua derrota. (p.200).

Da perplexidade inicial, passando pela beleza estarrecedora, passamos então a *generalização da má fé* e, já no último parágrafo, à melancolia:

[A ciranda final, formada por todos os atores do filme e conduzida pelo protagonista depois que já sabemos que o filme de Guido não se realizará] sendo triunfal e sem realidade, tingi-se de melancolia, é de uma beleza improvável. A sua mentira é sua verdade, euforia e garganta cerrada: a apoteose torna-se sinal de sua própria ausência. (p.204).

veracidade, e o temor à luz clara. Ora, para estar dos dois lados é preciso que Belmiro esteja, de algum modo, a salvo destes conflitos. A pedra seca do amanuense é a burocracia.. Em "Sobre O amanuense Belmiro", em O pai de família e outros estudos, 2ªed., 1992, p.19.

Seja dito logo, não encontraremos a mesma densidade nos outros ensaios, essa mudança estarrecedora do sentido de uma obra. E, curiosamente, dentre os filmes criticados o de Fellini é o único que não conta com a simpatia do crítico. Aliás, esse primeiro ensaio é o mais longo dos três. Analisaremos essa diferença ao final.

2.2) ***Os fuzis: indústria e verdade***

Como já foi dito, o ensaio dedicado a *Os fuzis* retoma o caráter industrial do cinema, mas dessa vez numa chave em que se destaca mais a técnica. Se 8 ½ impressionara o crítico pela beleza de suas imagens, o filme de Ruy Guerra, apesar de não ter o mesmo destaque quanto ao belo, é tido pelo crítico como obra-prima. Note-se que estamos nos primeiros tempos do Cinema novo, portanto se trata de uma estética radical e de vanguarda, cuja qualidade está longe de ser óbvia. Atento ao nascimento do Cinema novo o crítico faz uma comparação entre o filme de Ruy Guerra, *Vidas Secas*, e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*³⁵:

Mesmo grandes fitas de intenção cortante, como *Deus e o Diabo* e *Vidas Secas*, têm falhas neste ponto [o crítico se refere à identidade entre expectador e personagem], – causando, me parece, uma ponta de mal-estar. Estética e politicamente a compaixão é uma resposta anacrônica; quem o diz são os próprios elementos de que o cinema se faz: máquina, laboratório e financiamento não se compadecem, transformam. É preciso encontrar sentimentos à altura do cinema, do estágio técnico de que ele é sinal³⁶;

Os fuzis “não procura ‘compreender’ a miséria. Pelo contrário, ele a filma como a uma aberração, e dessa distância tira a sua força. (p.28)³⁷.

Schwarz tem simpatia pela falta de simpatia que Ruy Guerra propõe ao fazer com que o expectador citadino se identifique apenas com um grupo de personagens, não por acaso, os

³⁵ Vale notar que em julho de 1965 Glauber Rocha havia publicado seu manifesto “Uma estética da fome” na mesma Revista Civilização Brasileira na qual Schwarz publicara o ensaio sobre 8 ½ e viria publicar sobre *Os fuzis*.

³⁶ Alguns anos mais tarde Schwarz retificará essa crítica: “é interessante notar que o enredo da conversão resulta mais político e artisticamente limpo se o seu centro não é o intelectual, mas o soldado e o camponês, como em *Os fuzis*, de Ruy Guerra, *Deus e o Diabo*, de Glauber Rocha ou *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos. Nestes casos, a desproporção fantasmal das crises morais fica objetivada ou desaparece, impedindo a trama de emaranhar-se no inessencial”. (“Cultura e política, 1964-69”, p. 89)

³⁷ As citações desta seção, sem outra indicação, seguem “O cinema e *Os fuzis*”, *O pai de família e outros estudos*, 2ª ed.

soldados, que vão comprimir os oprimidos. O projeto de encontrar os sentimentos que correspondam à técnica cinematográfica é nitidamente benjaminiano, e assim o crítico reassume a tarefa de tomar as idéias de Benjamin como ferramenta à interpretação estética.

À primeira vista é como se de cena em cena alternassem duas fitas incompatíveis: um documentário da seca e da pobreza, e um filme de enredo. A diferença é nítida. (p.28).

Note-se que o que está sendo apontado e saudado pelo crítico nesses trechos é aquilo que é o negativo daquilo que Fellini havia feito: Ruy Guerra bloqueou a interpretação psicológica ao deixar a psicologia apenas no enredo e não no documentário, como se cada vez que o documentário viesse à frente, expulsasse ou denunciasse a psicologia com a qual se identificaria o expectador. Mais uma vez, portanto, Schwarz vê uma diferença importante entre imagens que se apresentam de maneira contínua. E se *8 1/2* escondia essa incompatibilidade de imagens a tornando natural, levando o expectador a se comprazer na representação, ainda que bela, da má fé; em *Os fuzis* também há convergência de imagens incompatíveis, assim como também é o que resta interpretar, mas aqui, ao permitir que o expectador perceba a diferença, as imagens cancelam a identificação e permitem que o real venha à tela. Isso equivale a dizer que ao crítico literário Roberto Schwarz o segredo da ficção cinematográfica está na montagem, como para a escola soviética do início do século XX. A coincidência não deve ser coincidência. Schwarz também vê positivamente a representação da passividade dos miseráveis:

Embora a miséria apareça muito e com força, as suas razões não contam; está em relação, e tem sinal negativo. Ao mostrá-la de fora e de frente, o filme se recusa a ver nela mais que anacronismo e inadequação. Essa distância é o contrário da filantropia: aquém da transformação não há humanidade possível; ou, na perspectiva da trama: aquém da transformação não há diferença que importe. A massa dos miseráveis fermenta, mas não explode. O que a câmera mostra nas faces abstrusas, ou melhor, o que as torna abstrusas, é a ausência da explosão, o salto que não foi dado. Não há, portanto, enredo. Apenas o peso da presença, remotamente ameaçador. A estrutura política traduziu-se em estrutura artística. (p.29).

A nosso ver, o filme permite uma interpretação invertida, que pode trocar de sinal, e, infelizmente, se mostrar atual: se a miséria não é humana, então os miseráveis são um problema a ser, não resolvido, mas aniquilado, ou, no mínimo, será preciso fazer das casas prisões, dos carros tanques, dos seguranças uma onipresença e das ruas um risco. Voltando:

Já os soldados, por contraste, é como se pudessem tudo. (p.29);

[...]a distância entre os retirantes e a propriedade privada é garantida pelos fuzis, que entretanto poderiam franqueá-la. A imagem, como quer Brecht, é de um mundo modificável: em lugar da injustiça frizam-se as suas condições práticas, o seu fiador. Por força do contexto, os bons sentimentos não se esgotam em simpatia. Onde nos identificamos, desprezamos; de modo que a compaixão passa, necessariamente, pela destruição de nossos emissários, e, neles, de uma ordem de coisas. (p.30).

Bertolt Brecht aparecerá em muitos momentos como medida de soluções ficcionais relevantes à transformação da realidade. Numa operação crítica parecida com a que fizera em *8 ½*, Schwarz vê importância onde ela não parecia estar, “o nexo importante, no caso, está na ausência de um nexos direto [entre o mundo do enredo e o mundo da inércia]” (p.32). Essas inversões têm no ensaísmo schwarziano um efeito análogo àquele apontado por ele mesmo a respeito da desidentificação provocada pelo filme, qual seja, o de levar o leitor a refletir sobre o que está lendo. O sentido, afinal inevitavelmente positivo do texto, assim, não se dá positivamente, mas por uma série de passagens entre positivo e negativo, ou entre fluxos e travamentos; os travamentos fazendo com que ao retornar o fluxo, estejamos mais à frente do que estaríamos se simplesmente o seguissemos.

No filme de enredo, que é de nosso mundo, presenciamos a opressão e o seu custo moral; o close-up é da má-fé. No filme da miséria, pressentimos a conflagração e a sua afinidade com a lucidez. O close-up é abstruso, e não fosse assim seria terrível. No "defeito" desta construção, cujos elementos não se misturam, está fixada uma fatalidade histórica: o nosso ocidente civilizado entrevê com medo, e horror de si mesmo, o eventual acesso dos esbulhados à razão. (pp.32-33).

A má-fé está do lado da boa fé, ou da imagem real, porque explicita o próprio foco da má-fé, em contraste com a imagem do seu resultado imediato, os miseráveis. Note-se que a ampliação para a civilização ocidental aqui tem a mesma potência que tivera em "*8 ½* de Fellini". Em compensação, ficamos sabendo o que o crítico entende por razão, essa figura sem qual se torna impensável a civilização: o entendimento da sua própria condição e a tomada de posição radical diante dela³⁸.

³⁸ Salta aos olhos as implicações dessa posição para o campo filosófico: é como se o crítico não substituisse as preocupações da filosofia de esquerda pelas artísticas, mas visse na investigação destas, informada pela filosofia, a maneira mais produtiva de revelar a realidade daquelas preocupações, afinal, superá-la; posição, como se vê, própria do marxismo.

2.3) *O fio da meada: por um cinema popular*

Se no ensaio sobre *Os fuzis* reaparece o caráter industrial do cinema presente também no ensaio sobre *8 ½*, em “O fio da meada”, o principal aspecto daquele primeiro ensaio que retornará é a dificuldade de explicar a beleza.

Como tudo que é notável, o interesse de *Cabra marcado para morrer* é difícil de classificar. O filme é uma vitória da fidelidade política, e por isto emociona muito. (p.71)³⁹.

Aqui, no entanto, o sentido é francamente positivo, pois a beleza advém mais do feito político que do esteticizante. E a crítica é também emotiva:

A constância triunfa sobre a opressão e o esquecimento. Metaforicamente, a heroína enfim reconhecida e o filme enfim realizado restabelecem a continuidade com o movimento popular anterior a 64, e desmentem a eternidade da ditadura, que não será o capítulo final. Ou, ainda, o cinema engajado e a luta popular reemergem juntos. (p. 72).

Impossível não aludir à análise feita por Schwarz em “Cultura e política, 1964-69”. Dentre as coisas que no filme reermege está aquele quadro político-cultural traçado por Schwarz no mencionado ensaio, e é como se a parte mais radical do ensaio, em seu anseio de que ainda seja possível a aliança entre classes rompida pelo golpe militar, ganhasse vida novamente, ao menos enquanto memória. Essa impressão é reforçada por alguns comentários do crítico que poderiam servir ao seu próprio texto:

Sob o signo da renovação cultural, aliavam-se a disponibilidade dos estudantes e as formas mais dramáticas da luta de classes, que no Brasil, devido à herança escravista, costumavam e costumam se travar fora do alcance da opinião pública. (pp.72-73).

Essas sobreposições acabam servindo como ratificação de pontos de vista do crítico expressos no ensaio de 1970. Caberia então apontar, aqui como lá, que, ao lado da herança escravista, a ausência de tradição revolucionária, jamais consolidada entre nós, ou ainda, a presença, está sim consolidada, de uma intelectualidade de esquerda mais acadêmica que comunista, também

³⁹ Lembra também o início do primeiro ensaio dedicado a *Grande Sertão: Veredas*, mais autêntico e com resultado menos interessante: “O livro de Guimarães Rosa, em atenção à sua linhagem de obra-prima, furta-se à composição usual dos conceitos críticos”. Em “Grande-Sertão: a Fala”, em *A sereia e o desconfiado*.

As citações desta seção, sem outra indicação, seguem “O fio de meada”, em *Que horas são?* 2ª ed..

explica a ausência da, tão virtualmente presente, opinião pública. Mas se alguns comentários ratificam posições, outros as retificam:

Hoje parece óbvio que aquela aliança não tinha futuro político, e que a revolução com estímulo de cima só podia acabar mal. No entanto ela canalizou esperanças reais, de que o filme dá notícia e nas quais se apressentem outras formas de sociedade. (pp.73-74).

E assim como em *Os fuzis*, documentário e ficção se associam:

O filme não é documentário, pois tem atores, mas o seu assunto é a tal ponto o destino deles, que não se pode tampouco dizer que seja ficção. (p.73).

Mas agora o filme permite ao crítico ir mais longe e questionar até mesmo a figura do autor:

Não se pode dizer também que o diretor se quisesse expressar individualmente: a sua arte trata de apurar a beleza de significados coletivos. Tem sentido, no caso, falar em autor? (p.73).

Trata-se um momento raro, no qual o crítico parece não se preocupar em marcar posição no campo da crítica brasileira. Tanto assim, que posto como está, e diante do que diria mais à frente, pareceu mesmo um exagero esse questionamento, sem sugestão de resposta, sobre o autor:

Dezessete anos depois, em 1981, o cineasta vai ao Norte em busca de seus companheiros e personagens. [...] Atrás dele agora não há movimento estudantil ou facilidades governamentais, nem existe entusiasmo nacional. Em lugar da efervescência social e de suas formas de invenção muito socializadas, está *um indivíduo mais ou menos sozinho, movido pela sua fidelidade a pessoas e a um projeto, só contando com seus poucos recursos*. É evidentemente outro sujeito. (p.75, grifo nosso).

Mas não tarda que volte Walter Benjamin:

As cenas em que apreciam e comentam o próprio desempenho — situação sempre privilegiada, que faz intuir o que Walter Benjamin denominava o direito do trabalhador à sua imagem — são esplêndidas. (p.75).

É como se através dos textos de Schwarz o diálogo entre Benjamin e Brecht, muitas vezes tão discordante de Adorno, ganhasse expressão; com efeito, os dois são citados como paradigmas das possibilidades do cinema, o primeiro em relação às técnicas, e o segundo quanto à encenação e à relação com o expectador. As referências a uma força *esplêndida, extraordinária*,

excepcional, marcam o ponto alto do gosto do crítico pelo cinema. Talvez seja isso que permita as excepcionalidades presentes no ensaio, como o vocabulário nessa passagem, ao qual não havia chegado nem em “Cultura e política, 1964-69”, e do qual Brecht parece ser mais uma vez a medida:

[O gosto com que Elisabete passa a ser conhecida no povoado em que vive] “é extraordinário, e dentro do possível é o final feliz de uma autêntica heroína popular. (p.74).

O crítico também se arrisca, finalmente, a dizer o que pensa sobre o cinema, nessa longa passagem que nos vemos obrigados a citar:

É sabido que o bom médico não é o que tem pena, mas o que cura. *Isto nalguma medida vale para o cinema de esquerda, que tem interesse em saber e revelar o que é real, sobretudo em situações de confronto.* O que querem dizer as lágrimas e explicações confusas de uma dona de bar na Baixada Fluminense, em que o espectador reconhece a antiga menina, séria e firme, de uma foto da família de Elisabete? É claro que o contexto são as desgraças que choveram sobre a família (perseguição, terror, crianças alvejadas na rua, suicídio, dispersão), como choveram sobre outras, de trabalhadores igualmente esclarecidos e corajosos. Entretanto, se esta visão das coisas não se impuser com força, a ponto de se tornar o enredo tácito, que não necessita explicitação (o que por ora é uma questão histórica aberta), as tomadas em *close* do sofrimento da pobre mulher podem funcionar como simples exploração das emoções alheias. Nada fica incólume, nem mesmo a simplicidade e a probidade que levaram o cineasta primeiro a não desistir e, depois, a filmar as suas figuras e cenas sem nenhuma demagogia. *A câmara atenta e documentária — homenagem de Coutinho à clareza da luta popular, que dispensa explicações — diante de figuras inferiorizadas, a quem a História roubou a articulação, tem efeito de voyeurismo.* É frieza amiga, remédio contra a perda de realidade própria ao sentimentalismo, ou é interesse de câmara indiscreta? *É claro que não cabe especular sobre as intenções subjetivas do cineasta (antes, questionar as do crítico), de cuja solidariedade efetiva o filme é a prova cabal.* (p.75-76, grifos nossos).

A passagem é notável e emocionante. Os comentários podem se desdobrar às dúzias. Os nossos melhores: note-se que a visão oferecida pelo crítico de um cinema de esquerda — [aquele] *que tem interesse em saber e revelar o que real, sobretudo em situações em confronto* —, parece caduca diante da internet, dos programas de edição de imagem e som caseiros, dos vídeos pelo celular, ou, sobretudo, dos filmes de diretores reconhecidos como de esquerda que não só abriram mão de saber e revelar o que é real, como vêem nessa tentativa um erro artístico que deve ser reparado pela suspensão da distinção entre real e fabricação do real, numa operação

que seria inerente ao cinema; estou me referindo a filmes como *O tempo e o lugar* (2008) – do célebre e saudoso montador de *Terra em transe* (1967) e *Eles não usam black-tie* (1981), Eduardo Escorel –, documentário que retrata a vida de um ex-militante do MST que, depois de ter saído do movimento, se tornou líder de um pequena associação rural, e proprietário de terras, e no filme incrimina lideranças daquele movimento sem que tenha seja ouvido um único responsável pelo MST⁴⁰; ou, ainda mais emblemático, por ser realizado pelo mesmo Eduardo Coutinho, o filme *Jogo de cena*, no qual a indistinção entre realidade e ficção simplesmente é tema e matéria do filme, com direito a lances de montagem para reforçá-la. Não obstante, a questão está na ordem do dia se olharmos para o filme anterior de Coutinho, *Peões* (2004), o filme-irmão de *Cabra marcado* nesse sentido, ou os filmes de João Moreira Salles, produtor de *Jogo de Cena* e idealizador do projeto que resultou em *Peões*, *Notícias de uma guerra particular* (1999) , *Entreatos*, e *Santiago*; este, um filme paradigmático das duas linhas aventadas. Talvez essa sensação de paradigma esteja pedindo uma nova teoria da cinematografia brasileira⁴¹.

⁴⁰ Quando questionado sobre isso Eduardo Escorel disse que não estava preocupado em fazer jornalismo, que confia plenamente na verdade do seu personagem. O questionamento foi feito pelo autor desta dissertação em debate na pré-estréia do filme, em 25 abril 2008, num cinema localizado no Conjunto Nacional (na Av. Paulista), o antigo Cinearte, que hoje leva o singelo nome de uma palha de aço. Curiosamente Schwarz mencionará o garoto propaganda da mesma palhinha para se referir à apropriação comercial do distanciamento brechtiano, em "Altos e baixos da atualidade de Brecht"; coincidência, ou a marcas estão nos comprimindo?

⁴¹ Talvez o ânimo do crítico em relação ao filme de Sérgio Bianchi, *Cronicamente inviável*, que o teria assistido várias vezes, participado de um debate e convencido outros intelectuais da importância do filme, resulte num futuro ensaio, que reataria uma ponta até agora perdida e importante de sua obra. A informação sobre o debate a audiência do crítico estão em "Filme reacende debate de arte e política", em *Folha de S. Paulo*, 23 jun. 2000. Já o convencimento dos amigos foi relatado por Ailton Paschoa no seminário Crítica materialista no Brasil: A obra de Roberto Schwarz, realizado na FFCLH-USP entre 23 e 27 de agosto de 2004; seminário que resultou no livro *Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*, e ao qual devemos muito.

Para terminar, citaremos a recente declaração de Schwarz que motivou esse excursus, importante sobretudo pela ratificação da perspectiva negativa tão presente em seu livro mais recente: "No plano da cultura, a abertura política não foi o que se esperava. Sobretudo não foi o que ela mesmo esperava. Restabelecida a democracia, as forças que haviam lutado contra a ditadura descobriram, para sua surpresa, que não tinham muito a dizer diante da nova situação do mundo, em que o capital havia derrotado o trabalho de maneira avassaladora. De lá para cá, por mais que se diga, o país foi governado pelo que havia criado de melhor: primeiro a fina flor da intelectualidade de esquerda, depois a liderança sindical do ABC e o PT. Não obstante, o debate intelectual seguiu morno, enquanto não se cristalizava um sentimento novo, incômodo em toda linha, em que entretanto o público mais adiantado julgou reconhecer a realidade. Nem a urbanidade de Fernando Henrique nem a determinação com que Lula levou adiante o Bolsa Família convenceram a imaginação dos artistas, para os quais o espírito do período não estava aí. Em São Paulo, até onde vejo, a discussão recuperou o gume com "Cronicamente Inviável", de Sérgio Bianchi. Este mostrava uma burguesia chateada de não viver em Nova York e revoltada com a falta de segurança em casa. Noutras palavras, os beneficiários da situação brasileira a achavam uma porcaria e se sentiam prejudicados. Do outro lado estavam os trabalhadores, impregnados do imaginário anti-social dos patrões e querendo viver como eles, completando a degradação. Acossados pelo desemprego, pela criminalidade, pela prostituição,

E o parágrafo final:

[...] *Cabra Marcado* dá impressão de vitalidade e esperança. Como explicá-la? Algumas razões já expusemos: a continuidade da vida popular, o sentimento de que o período ditatorial está terminando, a simpatia e inteligência dos tipos nordestinos, e por fim a demonstração de fibra dada pela própria realização do filme. Talvez contribua também o fato de as classes dominantes estarem ausentes. Tudo bem pensado e as coisas sendo o que são, seria imaginável no Brasil de hoje um clima de tanta seriedade e dignidade se estivessem presentes membros da classe dominante? Longe de mim supor a superioridade moral intrínseca das pessoas de uma classe sobre as de outra, não estou louco. Entretanto, se meditarmos no universo do filme, em que estão presentes somente populares e intelectuais, penso que reconheceremos que esta composição é o fundamento de seu clima tão particular. É como se no momento mesmo em que a parte melhor e mais aceitável da burguesia brasileira assume o comando do país — um momento a ser saudado! — o filme também melhor dos últimos anos dissesse, pela sua própria constituição estética e sem nenhuma deliberação, que num universo sério esta classe não tem lugar. Mas é claro que nem sempre a vida imita a arte. (p.77).

A ausência da classe dominante podendo representar qualidade artística retoma a crítica pioneira de Antonio Candido ao romance *Memórias de um Sargento de Milícias* – no qual a base social, os escravos, não são representadas –, e ao mesmo tempo aponta para o projeto de Schwarz, àquela altura em andamento, de forjar uma crítica monumental, a custa de mais de duas décadas de trabalho, a uma obra na qual a figura social dominante, literária e literalmente, domina. Note-se como, por mais dialéticos que esses ensaios pareçam, nos deixam longe desse universo popular que ora Schwarz está saudando e desejando. Assim, nessa passagem está sugerida as potencialidades do crítico: a que se objetivou, e a que permanece virtual. E, finalmente, a última frase do ensaio explicita todo um pensamento sobre a arte: se *nem sempre a vida imita a arte*, a possibilidade ao menos existe, e a arte então é paradigma do real, podendo vir a ser plataforma de uma nova realidade. Seria esta a principal passagem entre arte e realidade pela qual transita o crítico?

pelo terror e pela manipulação política, os pobres esperneavam como podiam, sem projeto de luta coletiva.". Em "O grande leitor", *Folha de S. Paulo*, entrevista concedida a Marcos Streckert, 28 jun. 2008.

Esperamos ter demonstrado que o cinema ocupa um lugar escasso mas importante na esaística schwarziana; senão, nesses três ensaios Schwarz toma caminhos insuspeitos em outros textos e mostra que a atividade crítica pode abordar obras não-literárias com uma propriedade diferente daquela que possui o especialista.

Algumas observações finais. Do ponto de vista dos gêneros, os filmes analisados por Schwarz claramente se dividem: Frederico Fellini criou uma obra própria, resistente à classificações, entre o neo-realismo italiano, a *nouvelle vague francesa*, e o simbolismo espanhol; já *Os fuzis* e *Cabra marcado para morrer* estão intimamente ligados a um momento – os anos 60 –, uma estética – o Cinema novo –, e um tema – a violência do interior do país, fundamentais ao cinema brasileiro. Que o filme de Eduardo Coutinho tenha sido interrompido ainda na década de 60 e retomado duas décadas depois, reforça, pois atuliza, esses vínculos; é o que sugere a análise de Schwarz. Quanto ao gosto do crítico, é explícita sua recusa ao filme de Fellini, ao fim falso, e a adesão aos filmes de Ruy Guerra e Eduardo Coutinho. Adesão é palavra forte no caso de uma crítica apurada como a de Schwarz, então nos explicamos: diferente do que ocorre na análise de 8 ½, na análise dos outros dois filmes o crítico tem como alvo mais o próprio tema dos cineastas que propriamente os filmes. A adesão é antes de tudo temática, e leva Schwarz a realizar uma crítica arguta e reveladora, e no entanto menos crítica no que diz respeito aos procedimentos construtivos dos filmes. Em outras palavras, o rigor crítico com o qual Schwarz dissecou o protagonista de Fellini, não se encontra nas análises de Elisabete, dos soldados, ou do povo pobre. Curiosamente ocorre então uma inversão, o ensaio mais vigoroso é justamente aquele que analisa a obra que o crítico menos aprecia. Esse efeito ocorrerá em outros momentos, como por exemplo no ensaio "dedicado" a Alfredo Bosi – cuja acuidade crítica supera em muito a de outros textos mais bem-vindos ao crítico –, e seu paradigma estará representado nos pontos mais fracos de seu livro mais forte, *Um mestre na periferia do capitalismo*. Em comum aos três ensaios estão a análise da sociedade ocidental; a importância crítica da diferença das imagens, ou seja, a montagem que associa dois gêneros distintos – documentário e ficção no caso dos filmes brasileiros, e metalinguagem e ficção no caso de Fellini –; e, sobretudo, a *beleza*, o caráter de *obra-prima*, e a *excepcionalidade*, ou seja, o impacto estético que as obras causaram ao crítico. Ressalve-se que o filme de Eduardo Coutinho, eminentemente político, é o que mais impressiona o crítico⁴². Um último comentário.

42

“Mas, desde que o critério de autenticidade não é mais aplicável à produção artística, toda a função

Apesar de ter analisado dois filmes do Cinema novo, considerando que *Cabra marcado* participa do movimento apesar de seu lançamento já o preceder, Schwarz não analisa o movimento. Verdade que o Cinema novo estava nascendo e, digamos, apenas os próprios artistas podiam apostar seu futuro naquela idéia, mas, como já foi mostrado, o manifesto de Glauber Rocha, “Uma estética da fome” – para o qual “A fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é a nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida” –, havia sido publicado, como dissemos, na mesma revista em que Schwarz publicou posteriormente o ensaio sobre *Os fuzis*. Verdade também que o manifesto glauberiano não menciona o filme de Ruy Guerra. Não exploraremos essas circunstâncias. O fato é que Schwarz não analisa diretamente o principal movimento cinematográfico brasileiro quando aborda dois filmes que o integram. Por quê? Ao que parece, Schwarz quer destacar a concepção estética do movimento, ou seja, a *estética da fome*, que poderia vir a ser método de construção artística de outras artes que não apenas o cinema. É o que concluímos a partir dos trechos dos ensaios nos quais o crítico menciona, ainda quando indiretamente, o Cinema novo. Em “Cultura e política, 1964-69”, o Cinema novo estará abrigado pelo crítico na estética como foi nomeada por Glauber Rocha, e surge como contraponto ao Tropicalismo:

[...] houve um momento, pouco antes e pouco depois do golpe, em que ao menos para o cinema valia uma palavra de ordem cunhada por Glauber Rocha (que parece evoluir para longe dela): 'por uma estética da fome'. A ela ligam-se alguns dos melhores filmes brasileiros, *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo* e *Os fuzis* em particular. Reduzindo ao extremo, pode-se dizer que o impulso desta estética é revolucionário. O artista buscaria a sua força e modernidade na etapa presente da vida nacional, e guardaria quanta independência fosse possível em face do aparelho tecnológico e econômico, em última análise sempre orientado pelo inimigo. A direção tropicalista é inversa: registra, do ponto de vista da vanguarda e da moda internacionais, com seus pressupostos econômicos, como coisa aberrante, o atraso do país.⁴³

Schwarz não quer dar força ao Tropicalismo, com o qual o Cinema novo pôde e pode ser associado⁴⁴. E não foi apenas Schwarz que se voltou contra essa associação, o próprio Glauber

da arte fica subvertida. Em lugar de se basear sobre o ritual, ela se funda, doravante, sobre uma outra forma de praxis: a política”. Walter Benjamim, Obra citada, parte IV.
⁴³ Em “Cultura e política, 1964-69”, em *O pai de família e outros estudos*, 2ª ed., pp.76-77.

⁴⁴ “O Cinema novo é é parte de uma corrente mais larga e profunda que se exprimiu igualmente através da música, teatro, das ciências sociais e da literatura. Essa corrente – composta de espíritos chegados a uma

já a havia desautorizado num artigo de 1970⁴⁵. O intuito de destacar a *estética da fome* e não o Cinema novo enquanto movimento geral, e, ao mesmo tempo, dissociá-la do Tropicalismo, é ratificado no mesmo ensaio, quando Schwarz aponta os filmes que conteriam elementos tropicalistas, sem se escusar de apontar os filmes do principal criador da elogiada estética:

[...] no cinema há elementos de tropicalismo em *Macunaíma* de Joaquim Pedro, *Os Herdeiros* de Carlos Diegues, *Brasil ano 2000* de Walter Lima Jr., *Terra em Transe* e *Antonio das Mortes* de Glauber Rocha.⁴⁶

Aqui, a falta de argumentos que embasasse o juízo sobre os dois filmes brilhantes de Glauber fazem muita falta. Voltando, os outros dois ensaios que analisamos nesse sentido são “Fim de século” e “Prefácio com perguntas”, neles, o Cinema novo, que já não existe, agora é nomeado e saudado:

[...] pouco tempo depois Glauber Rocha formularia a sua 'estética da fome', na qual reivindicaria a feiúra e miséria do Terceiro Mundo, mas para lançá-las à cara dos cinéfilos europeus, como parte do mundo deles, ou melhor, como um momento significativo do mundo contemporâneo, e não mais como um exotismo próprio a regiões distantes ou a sociedades atrasadas. Por aqueles mesmos anos foi elaborada a Teoria da Dependência, que estudava o vínculo de estrutura entre a ordem mundial e as distintas situações de subdesenvolvimento. Como se vê, foi um momento forte de tomada de consciência contemporânea, nacional e de classe, que se traduziu por uma notável desprovincianização do pensamento. Não foi por acaso que o Cinema novo, a Teoria da Dependência ou a obra de Celso Furtado tiveram a repercussão internacional que tiveram. À guisa de contraprova, note-se como a perda deste dinamismo devolveu a cultura do país à sua irrelevância tradicional, da qual hoje todos sofremos.⁴⁷

[Na hipótese de Francisco de Oliveira expressa em “Crítica da razão dualista] em lugar do antagonismo assassino entre civilização e barbárie, que vê os pobres como lixo, entrava a idéia generosa de que o futuro dependia de uma milagrosa integração nacional, em que a consciência social-histórica levasse de vencida o imediatismo. Uma idéia que em seu momento deu qualidade transcendente aos escritos de Celso Furtado, às visões da miséria do Cinema novo, bem como à "teoria da dependência" (“Prefácio com perguntas”). Agora, em 1999 e 2003, o Cinema novo, sem distinção de filmes, aparece como a parte artística importante de uma constelação de forças do pensamento social

luminosa maturidade e enriquecida pela explosão ininterrupta de jovens talentos – foi por sua vez a expressão cultural mais requintada de um amplíssimo fenômeno histórico nacional?. Tudo ainda está muito próximo de nós, nenhum jogo fundamental foi feito ou desfeito [...]”. Em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Paulo Emilio Salles Gomes. São Paulo: Paz e Terra, 1996, p. 100.

⁴⁵ “Não confundir o tropicalismo musical com a variante tropicalista do *cinema novo*. Ruy Guerra é de esquerda e Caetano de direita”. Glauber Rocha em “O cinema foi sétima arte”. *Revolução do Cinema novo*, São Paulo: CosacNaify Edições, 2004, p. 245.

⁴⁶ Em “Cultura e política, 1964-69”, em *O pai de família e outros estudos*, 2ª ed., p.78, nota. A nota dá notícia do auto-exílio do crítico, pois o filme de Glauber, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, aparece com seu nome internacional.

⁴⁷ Em “Fim de século”, *Seqüências brasileiras*, 1ª ed., p.157.

brasileiro, um monumento do pensamento de esquerda. Note-se que o caráter revolucionário da estética da fome já não comparece nem mesmo com a redução extrema antes aplicada pelo crítico, pelo contrário, participa de um processo cujo resultado é transcendente. Sua face aqui é mais anarquista – talvez mais parecida com o que afinal fora -, hoje, um monumento. Não se está querendo dizer que o juízo do crítico não esteja justificado pela realidade. De fato, tudo o que a esquerda, ademais acadêmica, construiu naqueles anos 60 e 70 hoje tem a forma de um monumento, aos olhos dos críticos de esquerda, um monumento a ser celebrado como avanços do pensamento social; aos olhos dos críticos, não digo de direita, enfim, de todos os outros, um monumento a ser examinado, dissecado e aproveitado para ilustrar e arejar o variado pensamento democrático nacional. Gostaríamos que a crítica de Roberto Schwarz não pudesse ser vista como um monumento belo e estático, mas antes como um filme cujas possibilidades de montagem podem reavivar seus sentidos mais radicais.⁴⁸

Agora, em 1999 e 2003, o Cinema novo, sem distinção de filmes, aparece como a parte artística importante de uma constelação de forças do pensamento social brasileiro, um monumento do pensamento de esquerda. Note-se que o caráter revolucionário da *estética da fome* já não comparece nem mesmo com a redução extrema antes aplicada pelo crítico, pelo contrário, participa de um processo cujo resultado é transcendente; sua face aqui é mais anarquista – o que afinal talvez condiga mais com o que foi; mas hoje, um monumento. Não se está querendo dizer que o juízo do crítico não esteja justificado pela realidade. De fato, quase tudo o que a esquerda, ademais acadêmica, construiu naqueles anos 60 e 70 hoje tem a forma de um monumento; aos olhos dos críticos de esquerda, um monumento a ser celebrado como avanços do pensamento social; aos olhos dos críticos, não digo de direita, enfim, de todos os outros, um monumento a ser examinado, dissecado e aproveitado para ilustrar e arejar o variado pensamento democrático nacional. Gostaríamos que a crítica de Roberto Schwarz não pudesse ser vista como um monumento belo e estático, mas antes como um filme cujas possibilidades de montagem podem reavivar seus sentidos mais radicais.

⁴⁸

Em "Prefácio com perguntas", em *Crítica à razão dualista / O ornotorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.

3) O CRÍTICO E O TEATRO

Do primeiro ao mais recente livro de Roberto Schwarz encontramos textos dedicados ao teatro assim como referências⁴⁹. Tomaremos aqui os quatro ensaios que tratam nominalmente de teatro, e o clássico ensaio no qual analisa o teatro brasileiro na primeira fase da ditadura militar. Embora "Cultura e política, 1964-69" seja um clássico do ensaísmo cultural brasileiro, tentaremos mostrar que o último ensaio publicado por Schwarz sobre teatro, "Altos e baixos da atualidade de Brecht", é o mais importante para entender o lugar que o teatro ocupa em seu ensaísmo.

3.1) Dramaturgia e realismo: um ensaio de ensaio

No primeiro livro de Schwarz, *A sereia e o desconfiado*, encontramos o primeiro dos textos que analisaremos, "*Emília Galotti e o nascimento do realismo*". Escrito em 1962 – numa estadia estudantil norte-americana na Yale University, onde cursou mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada –, o longo ensaio aborda uma peça alemã do século XVIII, a fim de mostrar a força inovadora e as limitações de Lessing, e como, a despeito de suas intenções, o dramaturgo reafirma os traços passadistas que pretendia refutar.⁵⁰

Mas o centro da escolha da peça de Lessing está sugerido no título acrescentado ao nome da obra, ou seja, *o nascimento do realismo*. Nisto a escolha acompanha o intuito lukasiano das análises dos romances abordados em *A sereia e o desconfiado* – que está evidente nos trechos: “A criação literária é um espelho entranhado, em que aparecem não só as convicções do intelecto, como as atitudes fundamentais que são o seu contexto, alcance e

⁴⁹ Quatro textos tiveram o teatro como tema central, são eles: "*Emília Galotti e o nascimento do realismo*", em *A sereia e o desconfiado*, 1965; "*A santa Joana dos matadouros*", em *Que horas são?*, 1987; "Pelo prisma do teatro" e "Altos e baixos da atualidade de Brecht", ambos em *Seqüências brasileiras*, 1999. As menções por sua vez estão esparsas em diversos textos, com destaque para "Cultura e política, 1964-69", que dedica uma de suas partes ao teatro. Além disso, Schwarz é autor de uma peça, *A lata de lixo da história*.

⁵⁰ Note-se que essa superação crítica da intencionalidade, fundamental ao trabalho de Georg Lukács, será saudada por Schwarz em Antonio Candido, no ensaio "Pressupostos, salvo engano, de 'Dialética da malandragem'" (1979), como também será fundamental à análise machadiana do crítico. Também está presente em "Emília Galotti..." a tentativa de resgatar o trabalho de Lessing da crítica liberal que imbui o espírito das análises machadianas. Aliás, trocando-se o autor o ensaio inicia-se como poderia se iniciar um dos ensaios clássicos sobre Machado: "A crítica liberal reconhece em Lessing (1729-1781) um modelo e predecessor." Em "*Emília Galotti e o nascimento do realismo*", *A sereia e o desconfiado*, 2ª ed. As citações desta seção, sem outra indicação, seguem essa publicação.

limite"; ou "*A vida é uma linguagem ,e isto faz do Realismo um instrumento de pesquisa*" (pp. 109-110 e 118) –, o diferencial do conhecimento da língua alemã, e os interesses de seu primeiro mentor com expressão pública Anatol Rosenfeld, que escrevera uma introdução aos escritos estéticos de Lessing em 1964.⁵¹

Com efeito, a análise da peça tem como pontos altos as assertivas de Schwarz quanto ao *Realismo* – com letra maiúscula e tudo –, que segundo o crítico, não se realiza nessa e em outras peças do dramaturgo:

Nos termos da problemática do Realismo, trata-se do nascimento da *historicidade*. Se a sociedade dada é vista como natural e harmônica (i. é, eterna), tudo que à contradiz será extravio individual, *insensato e inconseqüente*; o livre-pensador nada altera em sua sociedade, que por sua vez não lhe deu motivo para a sua falta de religião, - desvio e diferença são arbitrários e impotentes, despidos de influência prática e penetração teórica. Se, porém, a problemática individual desdobra e arrepanha elementos sociais, a solução do encasulamento irá requerer discussão e modificação *desta* totalidade social, que tornou possível aquele indivíduo *singular* ao modificar-se e sintetizar-se nele. Esta dependência recíproca evidencia a liberdade – mostra-se que outros atos correspondem a outras formações – ela é a historicidade. (p.111).

Contudo, esses momentos altos não se integram plenamente a outros momentos do texto, como aqueles nos quais Schwarz descreve as peças de Lessing. Assim como o dramaturgo, o crítico também parece não completar *a passagem da didática à dialética* (p.120) que alude em relação àquele. Note-se, entretanto, que a integração desses momentos assertivos e descritivos será imprescindível ao ensaísmo schwarziano maduro. Cabe ainda notar que essa análise não leva em conta o teatro propriamente dito, ou seja, a encenação do texto dramático, mas exclusivamente este. Essa diferença voltará com no último ensaio analisado neste capítulo, mas ali o crítico a resolverá de outra maneira, como veremos.

Assim, pela forma que a análise considera o teatro e pela síntese ainda imperfeita, esse primeiro texto aparece como um ensaio de ensaio sobre teatro.

⁵¹ Uma curiosidade: na mesma nota de rodapé em que Schwarz menciona Rosenfeld , à página 109, Otto Maria Carpeaux também é citado como tendo realizado "uma síntese notável" à obra de Lessing em *História da literatura ocidental*. Salvo engano, Carpeaux não voltará a ser citado por Schwarz, certamente não desta maneira. Estaríamos diante de um crítico ainda pouco envolvido com as disputas críticas brasileiras, ou se trata mesmo de uma exceção no gigantesco trabalho crítico de Carpeaux?

3.2) **Arena e Oficina: impasses à esquerda**

A forma de análise empregada no clássico ensaio de Schwarz "Cultura e política, 1964-69" torna o teatro um tema dentro de sua obra, e inaugura o eixo que adotará nas outras análises que viria a fazer. O crítico dedica ao teatro uma parte deste ensaio no qual analisa a cultura de esquerda brasileira naqueles anos de ditadura militar. Mais especificamente, considera o que vê como as linhas de força do teatro brasileiro: o Teatro Oficina e o Teatro de Arena.

O primeiro ponto a ser destacado é que, diferente do que ocorrera em "*Emília Galotti...*", agora o crítico toma o teatro como espetáculo completo, analisando as montagens e criticando-as em nota contemporânea. O realismo investigado em Lessing não precisa mais ser nomeado num momento diverso ao da descrição, ele está incorporado à análise de maneira indissolúvel, numa perspectiva que parte claramente do teatro e a teoria de Bertolt Brecht, da qual aliás o crítico não mais se separará, mesmo quando tiver chegado o momento de criticá-la duramente.

Para Schwarz o sucesso do teatro político dos dois grupos paulistas é um fracasso político, por ser, justamente, despolitizado. O nível de politização que o teatro de vanguarda paulista assumiu diante da ditadura militar brasileira apenas correspondia ao nível de politização da maior parte da nova platéia para a qual encenava, estudantes intelectualizados e intelectuais aburguesados, cuja politização não pôde fazer frente ao golpe militar e agora se via reafirmada no palco em plena vigência da ditadura, para satisfação inteligente e talentosa, divertida ou sádica, mas não conscientizadora do novo quadro repressivo.

Mas para o crítico são diversas as razões dos sucessos fracassados⁵². O Teatro de Arena, que havia arejado estética e politicamente a cena teatral brasileira ao colocar o povo e o dramaturgo brasileiro no centro de sua dramaturgia, com *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, agora respondia ao golpe com o *show Opinião*, dirigido por Augusto Boal, já em dezembro de 1964, que teve grande sucesso e foi sucedido por outro musical, *Liberdade, Liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel, em 1965⁵³. Segundo Schwarz o

⁵² Marcelo Ridenti, numa análise equilibrada e crítica ao ensaio de Schwarz e ao período, observa que: "Seria possível escrever várias teses só sobre a relação de cada uma das artes com a oposição o regime militar". Em *O fantasma da revolução brasileira*, p.75. Devemos muito a esse trabalho.

⁵³ O Teatro de Arena, grupo paulista criado por José Renato - aluno de Décio de Almeida Prado na Escola de Arte Dramática -, existiu entre 1953 e 1971. Por ele passaram nomes definitivos do teatro e do cinema brasileiros como Milton Gonçalves, Oduvaldo Viana Filho (Vianinha), Paulo José, Miriam Muniz, entre outros. Flávio Império, que mencionamos no capítulo sobre arquitetura, foi cenógrafo do grupo na década de 60. Entre agosto e novembro de 2004 a Cia. livre de teatro, via edital da FUNARTE, ocupou o antigo espaço, agora Teatro de Arena Eugênio Kusnet, e levaram a cabo um extraordinário projeto de recuperação da memória do grupo chamado Arena conta Arena 50 anos. Nele houve leituras dramáticas de

entusiasmo gerado por esses espetáculos é incompatível com a derrota ideológica que a platéia sofrera com o golpe; a forma agradava enquanto a política estagnara:

De modo geral aliás, o conteúdo principal deste movimento terá sido uma transformação de forma, a alteração do lugar social do palco. Em continuidade com o teatro de agitação da fase Goulart, a cena e com ela a língua e a cultura foram despidas de sua elevação 'essencial', cujo aspecto ideológico, de ornamento das classes dominantes, estava a nu." ("Cultura e política [...] (p.81)

Este novo lugar social do palco se devia ao público estudantil – então vanguarda política do país – e, sobretudo, a uma resposta do teatro e do público às circunstâncias opressivas. Assim, do arejamento da cena anterior a 64 o Teatro de Arena passava a uma democratização da cena no interior do Golpe; contudo, o fato deste ter representado a interrupção de forças populares no país – uma das idéias centrais do ensaio –, talvez tenha feito com que aquela democratização, afinal vigente apenas no espaço cênico – quando não foi censurado –, fosse menos radical e produtiva esteticamente do que aquele arejamento.

Os dois espetáculos seguintes do Arena analisados pelo crítico – *Arena canta Zumbi* (1965) e *Arena canta Tiradentes* (1967) – serão vistos na mesma linha de problemas estético-políticos⁵⁴. Segundo Schwarz, *Arena canta Zumbi*, embora mais complexo, ao sobrepor a histórica e extinta oposição entre escravos e senhores à oposição contemporânea entre povo brasileiro e ditadura militar, fez com que a graça da operação impedisse a força da analogia. Já em *Arena canta Tiradentes* o problema será maior, pois a mistura de distanciamento e identificação adotada teria feito com que os personagens opressores do herói se mostrassem

espetáculos do Arena, depoimentos de personalidades e palestras de estudiosos. Parte desse material está disponível em <http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html> (acesso: maio de 2009).

A peça *Eles não usam black-tie* trata das diferenças quanto à militância política entre pai e filho operários e as suas conseqüências para a família, estreada em 1958, salvou o Teatro de Arena da falência financeira e ideológica que o ameaçava. O sucesso da peça revelou um dos maiores dramaturgos e atores brasileiros e levou o grupo a criar seminários de dramaturgia e laboratórios de interpretação que permitiriam a criação de uma identidade artística.

O diretor, dramaturgo e teórico Augusto Boal morreu em maio deste ano. Foi o criador do internacionalmente reconhecido Teatro do Oprimido, método para o qual todo ser humano é um ator que tem no teatro uma fonte inesgotável de conhecimentos para sua expressão política, deixa livros traduzidos em mais de vinte idiomas e centros de Teatro do Oprimido espalhados por mais de setenta países. Deixa, enfim, um teatro.

⁵⁴ As peças, de Guarnieri e Boal, com direção deste, faziam parte do ciclo *Arena canta*, do qual também fizeram parte *Arena canta Bahia* (1965) – que teve como atores-cantores os futuros tropicalistas Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa e Tom Zé, além de Maria Bethânia –, e *Arena canta Bolívar* (1970), ambas escritas e dirigidas por Boal. Curiosamente o crítico se refere àquelas duas peças apenas pelo nome dos personagens históricos.

mais complexos e completos artisticamente do que este. Comentando essa inversão Schwarz fará um questionamento fundamental para o entendimento de sua visão de teatro:

Politicamente, este impasse formal me parece corresponder a um momento ainda incompleto da crítica ao populismo. Qual a composição social e de interesses do movimento popular? Esta é a pergunta a que o populismo responde mal. Porque a composição das massas não é homogênea, parece-lhe que mais vale uni-las pelo entusiasmo que separá-las pela análise crítica de seus interesses. Entretanto, somente através desta crítica surgiriam os verdadeiros temas do teatro político: as alianças e os problemas de organização, que deslocam noções como sinceridade e entusiasmo para fora do campo do universalismo burguês. Por outro lado, isto não quer dizer que chegando a estes assuntos o teatro vá melhorar. Talvez nem seja possível encená-lo. (p.84)

E na seqüência, terminando a crítica ao Teatro de Arena:

É verdade também que os melhores momentos do Arena estiveram ligados à sua limitação ideológica, à simpatia incondicional pelo seu público jovem, cujo senso de justiça, cuja impaciência, que têm certamente valor político, fizeram indevidamente as vezes de interesse revolucionário puro e simples. Em fim de contas, é um desencontro comum em matéria artística: a experiência social empurra o artista para as formulações mais radicais e justas, que se tornam por assim dizer obrigatórias, sem que daí lhes venha, como a honra ao mérito, a primazia qualitativa. Mas não procurá-las conduz à banalização. (pp.84-85)

O crítico vê a ausência de uma resposta política como a razão de um impasse artístico. Como vimos em suas análises dos filmes brasileiros – *Os fuzis* e *Cabra marcado para morrer*⁵⁵ – o interesse por uma arte popular é retomado, mas diferentemente do juízo formado ali, aqui o crítico vê deficiência nessa tentativa. Note-se, pensando ainda na comparação, que a análise teatral considera o público em geral, enquanto na análise cinematográfica o público é identificado com a figura do próprio crítico. Esta consideração do público teatral, talvez indique que na crítica teatral sua importância é maior para o crítico; o público de teatro aparece como mais visível e participante do que o público de cinema. Provavelmente, neste momento – entre

⁵⁵ Vale lembrar que *Os fuzis* estreou, e *Cabra marcado para morrer* começou a ser filmado, em 1964, mesmo ano da estréia do *show Opinião*.

as falências da Vera Cruz e da possibilidade de um cinema industrial e o nascimento do Cinema novo⁵⁶ –, o público de teatro devia ser mais nítido do que o dos filmes nacionais.

Mas o que mais chama nossa atenção é a busca de uma radicalidade como critério crítico, sem que isso pese sobre a crítica da mesma maneira que pesa sobre a obra criticada. De maneira mais clara: mais uma vez um crítico mais popular está virtualmente sugerido nessa passagem, como ocorrera no ensaio sobre o último filme citado. Veja que o crítico vê que a busca de uma resposta estético-política ao impasse poderia dar numa impossibilidade estética, ou seja, na necessidade de uma nova estética, quiçá mais fundida às questões políticas. Perguntaríamos então pela crítica: qual seria a crítica possível diante das obras criadas a partir dessa *estética*? O crítico não dá esse passo, pelo contrário, da posição que a *arte estética* lhe garante, aponta a limitação ideológica, inversamente proporcional ao alcance artístico – mas nem tanto como ficou demonstrado. Evidentemente a análise do crítico quer *empurrar* a estética do Teatro de Arena para a esquerda, ora, nada mais necessário diante do ascenso da direita, ditatorial ou democrático-formalista, mas o que dizer do rigor da crítica de esquerda às obras de esquerda em plena ditadura militar? Em que pese o poder de síntese crítica de Schwarz, nos parece imprescindível que fosse considerada e analisada a descoberta do *sistema coringa* pelo Arena, pois ali estava um achado estético de esquerda criado em plena vigência opressiva⁵⁷. Por fim, para a formulação de seu juízo final – quanto à diferença entre a

⁵⁶ Falando criticamente deste ensaio de Schwarz, Gerard Lebrun diz: “Recordo-me que, ao serem lançados, os primeiros filmes de Ruy Guerra ficaram apenas poucos dias em cartaz. Em “Algumas confusões, num severo ataque à intelectualidade”, Revista Discurso, nº 12, 1980; p. 148.

⁵⁷ Utilizado pela primeira vez em *Arena canta Zumbi* e depois em *Arena canta Tiradentes* o *sistema coringa* é uma técnica dramatúrgica e interpretativa que pressupõe: a desvinculação ator/personagem – podendo cada personagem ser interpretada por diversos atores –; a apropriação ideológica do espetáculo pelo grupo; o ecletismo de gênero – respeitando a necessidade interna de cada cena –; o uso da música como elemento exortativo no espaço dramático; e o personagem coringa – representação de um aconsciência distanciada da peça que interfere no seu desenvolvimento alterando-a, invertendo-a, solicitando a reinterpretação de uma cena sob outra perspectiva etc. O protagonista, como observa Schwarz, deveria ser representado segundo o naturalismo, como héroi dramático. Tentando conciliar o teatro épico brechtiano com o *particular típico* lukasiano, o *sistema coringa* talvez tenha sido a primeira e original contribuição do teatro brasileiro ao teatro político de Bertolt Brecht. Sua pretensão é rebatida por Anatol Rosenfeld em *O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro*.

O comentário de Schwarz sobre o sistema coringa se limita a: “ao mesmo tempo impedia-se que as soluções encontradas aderissem ao amálgama singular de ator e personagem: cada personagem era feita por muitos atores, cada ator fazia muitas personagens, além do que a personagem principal era o coletivo.” (“Cultura e política...”, p.82). Ora, essa tentativa de que a personagem não se identificasse com o ator parece querer que o público também não se identifique com a personagem, o que mostra que o grupo compartilhava das preocupações do crítico.

Recentemente pudemos ver a utilização *sistema coringa* no espetáculo *Arena conta Danton*, encenado pela Cia. livre de teatro, em setembro de 2004, no histórico palco do Teatro de Arena.

aspiração social que passa a ser obrigatória ao artista devido às circunstâncias contemporâneas e o resultado artístico insatisfatório do seu trabalho –, Schwarz diz em nota que o desenvolvimento do argumento está num ensaio de Theodor W. Adorno sobre a música de Schönberg e Webern. Ora, o apreço do crítico pelos ensaios de Adorno sobre música é antigo e conhecido – tendo traduzido o ensaio "Idéias para a sociologia da música" no 3º número da revista *Teoria e prática*, em 1968 –, contudo, sua citação aqui, selando o juízo sobre uma experiência artística brasileira de vanguarda e de esquerda no decorrer dos primeiros anos de uma ditadura militar parece deslocada, sobretudo se for levado em conta que, assim como o crítico, os leitores brasileiros não têm condição de compreender o alcance da analogia devido a ausência de educação formal de música no Brasil⁵⁸.

Já o Teatro Oficina aparece ao crítico como uma versão disparatada, mais forte e piorada, do Teatro de Arena:

De fato, a hostilidade do Oficina era uma resposta radical, mais radical que a outra, à derrota de 64; mas não era uma resposta política. Em consequência, apesar da agressividade, o seu palco representa um passo atrás: é moral e interior à burguesia, reatou com a tradição pré-brechtiana, cujo espaço dramático é a consciência moral das classes dominantes. *Dentro do recuo, entretanto, houve evolução, mesmo porque historicamente a repetição não existe: a crise burguesa, depois do banho de marxismo que a intelectualidade tomara, perdeu todo crédito, e é repetida como uma espécie de ritual abjeto, destinado a tirar ao público o gosto de viver.*" (p.86, grifo nosso)

A despeito das assertivas, o trecho é de difícil interpretação. Um recuo dentro do qual há evolução – uma vez que historicamente não existe repetição –, esta sendo representada pela abjeção com que é representada a crise burguesa, sem crédito *depois do banho de marxismo que a intelectualidade tomara*. O crítico vê um recuo cênico formal e um avanço ... formal, pois está a nu a crise burguesa. Se não estamos enganados Schwarz tenta cindir a forma cênica do Teatro Oficina em duas, mas o espetáculo apresenta apenas uma. Já a imagem do *banho de marxismo* é um achado, aliás, não totalmente explorado: o banho de uma teoria difícil e que ser quer revolucionária é um paradoxo que nega o esforço de aprendizado que seria necessário – não há muito empenho intelectual num asseio regado à água corrente –, assim como nega a prática que

⁵⁸ "Pouco depois [de 1960] comprei as *Notas de literatura*, que estavam começando a sair e que me eram mais acessíveis [que *Dialética do esclarecimento*], e também os ensaios sobre música, que em fim de contas foram os que mais me marcaram, ainda que de música eu não sabia nada. É que neles a discussão sobre o funcionamento da forma, de sua substância social-histórica, de sua revolução moderna, de seu caráter construído e exploratório e sobretudo de sua lógica objetiva está mais abstrata e clara." Roberto Schwarz em entrevista à *Revista Cult*, nº 72, 2003, p. 11.

essa teoria exigiria; esse banho burguês de marxismo acadêmico parece mais de acordo com o asseamento de bom tom à véspera do espetáculo teatral, ontem e hoje⁵⁹.

Quanto ao Teatro Oficina, sem citar o nome do espetáculo *Rei da vela*⁶⁰, Schwarz passa a descrevê-lo e analisá-lo. Identifica na peça uma força cênica que deriva da combinação da indignação moral com a imitação maligna. A crítica é mais dura do que a exercida sobre os espetáculos do Teatro de Arena, mas Schwarz reconhece a maior complexidade artística e, portanto, a maior dificuldade para o exercício crítico:

Tematicamente são imagens de um naturalismo de choque, caricato e moralista: dinheiro, sexo, e nada mais. Estão ligadas contudo a uma ação direta sobre o público. Este segundo elemento não se esgota na intenção explícita com que foi usado, de romper a carapaça da platéia, para que a crítica a possa atingir efetivamente. *Seu alcance cultural é muito maior, e difícil de medir por enquanto.* (p. 87, grifo nosso)

Reconhecida a dificuldade, e retomada a consideração da importância do público – que tornaria complexo o efeito daquele *naturalismo de choque* –, o crítico avança com mais acuidade para o interior da peça:

Por seu conteúdo, este movimento é desmoralizante ao extremo; mas como estamos no teatro, ele é também imagem, donde a sua força crítica. O que nele se figura, critica e exercita é o cinismo da cultura burguesa diante de si mesma. Sua base formal, aqui, é a sistematização do choque, o qual de recurso passou a princípio construtivo. Ora, a

⁵⁹ Algo disso continua acontecendo nos espetáculos de teatro de grupos paulistas, sobretudo nos da Cia. do Latão; por exemplo em *Visões Siamesas* (2004). Via de regra, em alguma unidade do SESC, de banhos tomados – de asseamento e de teoria – vemos referências cifradas sobre o marxismo acadêmico e a teoria teatral brechtiana. Numa peça recente de outro grupo paulista, que tomava como estrutura principal o conto "Pai contra mãe", de Machado de Assis – *Nonada* (2006), da Cia. do Feijão – a certa altura víamos um dos personagens dizer, enquanto rodava a cabeça lentamente entre as mãos: "sinto que as minhas idéias estão fora do lugar". De fato, era o pior momento de um grande espetáculo, que aliás demonstrava um grau notável de assimilação artística das análises machadianas e culturais de Schwarz.

⁶⁰ Peça escrita por Oswald de Andrade em 1937 e encenada pela primeira vez pelo Teatro Oficina 40 anos depois, com direção de José Celso Martinez Corrêa. Caetano Veloso e Rogério Duprat – figuras centrais do Tropicalismo criticado por Schwarz neste mesmo ensaio – participaram da trilha sonora da peça; Othon Bastos – ator que em 1964 participara com brilho do nascimento do Cinema Novo interpretando Corisco em *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, e que participaria do Teatro de Arena em 1968 – atuou no espetáculo; e, por fim, Maria Esther Stockler – esposa de José Agrippino de Paula, autor que publicou no mesmo de 1967 aquele que talvez seja o primeiro romance tropicalista, *PanAmérica*, cujo título seria incorporado por Caetano Veloso na música *Sampa* em 1978 – fez a coreografia. Sobre a influência deste casal para o Tropicalismo, ver *Verdade Tropical*, de Caetano Veloso. Infelizmente Schwarz não analisa a montagem de *Galileu Galilei*, de Bertolt Brecht, encenada pelo Oficina em 1968, nem a histórica montagem de *Na selva das cidades*, também de Brecht, encenada pelo grupo em 1969 – Schwarz se exilara na França no começo deste ano – e tida como alguns críticos a melhor peça já encenada pelo grupo. Cf. os depoimentos de Sábato Magaldi e Fernando Peixoto em *Brecht no Brasil*, pp. 224 e 234-238, respectivamente.

despeito e por causa de sua intenção predatória, o choque sistematizado tem compromisso essencial com a ordem estabelecida na cabeça de seu público, o que é justamente o seu paradoxo como forma artística. Não tem linguagem própria, tem que emprestá-la sempre de sua vítima, cuja estupidez é a carga de explosivo com que ele opera. Como forma, no caso, o choque responde à desesperada necessidade de agir, de agir diretamente sobre o público; *é uma espécie de tiro cultural*. Em consequência os seus problemas são do domínio da manipulação psicológica, da eficácia – *a comunicação é procurada, como na publicidade, pela titilação de molas secretas – problemas que não são artísticos no essencial*. Quem quer chocar não fala ao vento, a quem entretanto todo artista fala um pouco. E quem faz política, não quer chocar... (p. 88, grifo nosso, com exceção do sublinhado)

Cinismo e esquerda são termos que não podem se tocar, sob o risco de liquidar eticamente a possibilidade de combater em seu campo a ideologia dominante na modernidade. Por isto o espetáculo do Oficina – embora reproduza os mesmos efeitos de identificação e sucesso comercial junto ao público que o Arena reproduzira – leva o crítico a um juízo mais contundente. A face interior desse juízo, contudo, faz ver no Oficina um teatro mais radical que aquele. Ora, a radicalidade artística é fundamental para uma crítica e uma arte de esquerda. E a idéia de *tiro cultural*, se por um momento pudermos tomar apenas seu impulso formal, está muito próximo de um ideal raramente alcançado de arte revolucionária, *arte-arma*. Mas o conteúdo do espetáculo, sua encenação a qual aliás não conhecemos, faz com que Schwarz veja algo da ordem da publicidade na cena do Oficina. Ainda aí, perguntaríamos se essas *molas secretas* também não são imprescindíveis à arte de esquerda, quer dizer, de alguma maneira, para acionar essas molas – já que o espetáculo não está vendendo uma mercadoria simples – é preciso que seus mecanismos sejam encenados, e uma vez formalizados, não passariam a revelar suas expressões características? Para o crítico, nesse caso não, pelo contrário, essa estética traz um perigo a ser combatido:

Instalando-se no descampado que é hoje a ideologia burguesa, o Oficina inventa e explora jogos apropriados ao terreno, torna habitável, nauseabundo e divertido o espaço do nihilismo (*sic*) de após-64. Como então afirmar que este teatro conta à esquerda? É conhecido o “pessimismo de olé” da República de Weimar, o *Jucheeepessimismus*, que ao enterrar o liberalismo teria prenunciado e favorecido o fascismo. Hoje, dado o panorama mundial, a situação talvez esteja invertida. *Ao menos entre intelectuais, em terra de liberalismo calcinado parece que nasce ou nada ou vegetação de esquerda*. O Oficina foi certamente parte nesta campanha pela terra arrasada." (pp.88-89, grifo nosso)

O crítico volta aos alemães como paradigma estético e político, mas se o Arena deveria continuar procurando a *primazia qualitativa*, o Oficina precisa ser tão arrasado quanto sua postura de arrasamento da política. O que mais nos chama a atenção nesse trecho final é a idéia de que no Brasil só resta espaço para uma intelectualidade de esquerda. Essa naturalidade – *vegetação* – não traria algo de inosso também? Quer dizer, se todos os intelectuais tendem à esquerda, como distinguir uma crítica marxista de todas as outras vertentes críticas? De fato, ao longo de sua carreira Schwarz não verá essa naturalidade de esquerda como algo positivo, tentando distinguir muito bem a esquerda que lhe interessa⁶¹.

3.3) Brecht como paradigma: primeiro tempo

O comentário seguido da tradução de partes da peça de Brecht, "A santa Joana dos matadouros", é o primeiro momento no qual Schwarz trata do teatro brechtiano⁶² em sua obra. Trata-se assim de um momento privilegiado para analisarmos a preparação daquele que será seu mais importante ensaio sobre teatro.

Fica explícito o que estava sugerido em mais de um momento, o apreço de Schwarz pela obra de Brecht. O gosto com que o crítico trata a obra do dramaturgo é apreço de escritor: há aqui uma admiração artística apenas comparável com a que o crítico dedicará a Machado de Assis – certamente isso guarda alguma relação com o fato de Schwarz ter escrito sua peça *A lata de lixo da história* (1977) –, com a diferença de que a admiração pelo dramaturgo será colocada no seu devido lugar anos depois, enquanto que a admiração pelo romancista continua em ascensão⁶³.

⁶¹ Note-se que esse engajamento por assim dizer natural já havia sido apontado por Antonio Candido em "Uma literatura empenhada", em *Formação da literatura brasileira*, vol. 1.

⁶² Recolhido em *Que horas são* em 1987, o texto "A santa Joana dos matadouros" havia sido publicado em *Novos Estudos Cebrap*, nº 4, 1982, com título, "O bate-boca das classes". Ainda com este título seria reproduzido na como apresentação da tradução integral da peça feita por Schwarz e publicada pela editora CosacNaify em 2001. Essa tradução por sua vez já havia integrado o volume IV do *Teatro Completo* de Bertolt Brecht, publicado pela Paz e Terra em 1990. Schwarz também traduziria a peça de Brecht *A vida de Galileu*, publicada na Coleção Teatro Vivo, São Paulo: Abril, 1977; e no mencionado *Teatro Completo*, vol. VI, em 1991. Esta tradução de *Vida de Galileu* foi a utilizada pelo Teatro Oficina na montagem de dezembro de 1968, com direção de José Celso Martinez Corrêa.

⁶³ Ver, por exemplo, "A viravolta machadiana" em *Novos Estudos Cebrap*, nº69, julho de 2004.

A associação entre vanguardismo e socialismo feita por Schwarz no início do texto sugere toda uma linha de pesquisa desenvolvida por ele próprio, e nem sempre anunciada, como podemos ver no próprio "Cultura e política, 1964-69":

[...] socialismo e vanguardismo viam como caducas as formas do mundo burguês e quiseram apressar seu fim. [...] Por isso mesmo espanta que não tenha sido maior a sua associação e, sobretudo, que no interior da esquerda tenha havido tanta hostilidade ao estilo experimental, a ponto de se formar um desencontro histórico. Este ainda não está devidamente analisado, e a sua explicação pelo 'acidente stalinista' é insuficiente, já que o problema vinha de antes e não se solucionou depois". (p.87).⁶⁴

A questão incide sobre a crítica de Schwarz ao teatro paulistano dos anos 60, como acabamos de acompanhar, bem como sobre a crítica ao Tropicalismo no mesmo ensaio, ou ainda sobre o as críticas dispersas sobre o Concretismo⁶⁵.

Afinal, não houve jamais uma vanguarda brasileira, ou o Concretismo plástico e literário, o Cinema novo e o Tropicalismo não tinham nada que ver com essa tentativa de enterrar o mundo burguês? Não temos a resposta, mas por trás da recusa de Schwarz a praticamente toda a arte burguesa de esquerda feita na segunda metade da década de 60 no Brasil parece estar essa indissociação entre vanguarda e socialismo que teria ocorrido na Europa Central. A vegetação de esquerda parece ser mais sintética que propriamente vegetal.

Impossível não ler hoje o comentário de Schwarz e a peça de Brecht sob a luz de seu ensaio posterior sobre o teatro deste. Assim, as qualidades do texto brechtiano apontados por pelo crítico – como por exemplo a incorporação da alta tradição alemã em chave popular, ou a versificação sem vírgula do texto dramático visando a desautomatização da leitura –, não parecem ter o mesmo peso que já tiveram. Da leitura da peça depreende-se mesmo uma inocência e um didatismo exacerbado diante do noticiário diário atual⁶⁶.

⁶⁴ As citações desta seção, sem outra indicação, seguem "A santa Joana dos matadouros", em *Que horas são?*, 2ª ed.

⁶⁵ Críticas sintetizadas no texto "Marco histórico", também recolhido em *Que horas são?*

⁶⁶ Ver a arguta argumentação feita por Iná Camargo Costa em "Brecht, Adorno e o interesse do engajamento", contra o ensaio "Engagement" de Theodor W. Adorno, em *Capítulos do marxismo ocidental*. Embora a sigamos quanto ao ranço de Adorno em relação à esquerda partidária – e não apenas em relação ao stalinismo como às vezes se descreve sua posição –, seguimos o filósofo quanto às objeções formais à peça.

Deixaremos então para apresentar definitivamente os comentários no momento em que o crítico apresentará os seus de maneira mais definitiva.

3.4) Teatro épico no Brasil: argüindo um tema comum

O texto "Pelo prisma do teatro"⁶⁷ é um comentário ao livro *A hora do teatro épico no Brasil*, no qual a o teatro épico é analisado no seu nascedouro brasileiro, ou seja, nos mesmos anos e nos mesmos grupos – com acréscimo do CPC (Centro Popular de Cultura⁶⁸) e do Opinião – analisados por Schwarz em "Cultura e política, 1964-69"; nas palavras do crítico:

Resumindo ao máximo o seu argumento, digamos que se trata de estudar o capítulo brasileiro da história do teatro épico moderno, o qual de força produtiva passou, num segundo tempo, a artigo de consumo. O olho para mudanças desse tipo, em que as intenções dão no seu contrário, caracteriza o espírito desabusado da autora. (p.215)⁶⁹

Sem dúvida esse desabuso também se aplica ao crítico, que pela sobreposição de temas e postura adotada diante deles, pode se colocar como um mestre diante da discípula⁷⁰.

⁶⁷ A origem do texto é a argüição à tese de Iná Camargo Costa, em 1993. Quando da publicação do livro mencionado, em 1996, o texto saiu como prefácio, sob o título "Uma evolução de formas e seu depoimento histórico".

⁶⁸ O CPC foi um espaço de organização, produção e criação de expressões artísticas de esquerda – sobretudo teatro, mas também literatura, cinema, música e artes plásticas - que funcionou de 1961 até o Golpe militar. Instalado na União Nacional dos Estudantes, no Rio de Janeiro, foi dirigido e mantido por inúmeros artistas, intelectuais, militantes, como Vianinha - um dos seus principais idealizadores -, Carlos Estevam Martins, Leon Hirszman e Ferreira Gullar. Seu projeto mais importante foi a UNE Volante, que apenas entre março e maio de 1962 fez 45 apresentações de dois espetáculos, para cerca de 16 mil espectadores, em quase todas as capitais brasileiras (exceto São Paulo e Cuiabá), disseminando o impulso organizativo, e gerando CPCs em diversas cidades. Os espetáculos produzidos pelos CPCs são apresentados em portas de fábricas, favelas, sindicatos, escolas, associações de bairro, universidades etc., realizando uma articulação artística politizada talvez sem precedentes da história do país.

⁶⁹ As citações desta seção, sem outra indicação, seguem "Pelo prisma do teatro", em *Seqüências brasileiras*, 1ª ed.

⁷⁰ É bem verdade que se trata de uma discípula original e independente, que pode a qualquer momento dizer o que pensa sem medir o grau de veneração, ou o estratégico silêncio, que geralmente se espera dos participantes de grupos intelectuais: "[...] me pergunto se o Roberto não anda atrás de uma torre de marfim para se esconder, meio encabulado, quem sabe por antecipação [trata-se de comentário sobre os contraditórios resultados alcançados pelo grupo d'O Capital da Maria Antonia]. Outros trechos bastante críticos, e ameu ver, realistas, podem ser encontrados em *O fio a meada*. É pena que seu trabalho teórico não acompanhe esse grau de crítica ao mestre Schwarz, pois poderia fazer da aguerrida professora a principal discípula, no sentido forte do termo, do crítico.

Justificando a posição da autora, à contrapelo, Schwarz analisa a conjuntura contemporânea, com consequências para pensarmos sua própria crítica:

Com a queda do muro em Berlim, quando as contradições do capital saíram de moda, a ala dos ressabiados se dividiu: para os desiludidos da revolução, a dinâmica interna de classes perdia o peso; já para os cansados do antiimperialismo, era o nexo global que deixava de contar, a culpa do atraso devendo se explicar e atribuir dentro do país. Uns e outros concordavam em esquecer o vínculo problemático entre os dois âmbitos, ou seja, coincidiam na liquidação da dialética”. (p.215).

A saída possível, encontrada pela autora, será apontada pelo crítico algumas páginas adiante:

Por nosso resumo o leitor terá notado que a opacidade da teoria literária atual não comparece no livro, que na boa tradição dos estudos dialéticos prefere, sempre que possível, entender as matérias em termos de relações históricas e sociais. Neste sentido espero não errar achando que se trata de um convite, pelo exemplo, ao uso efetivo da inteligência, à multiplicação das observações, à pesquisa de ligações reais e ironias objetivas, aos raciocínios longos e complexos, em suma, à reflexão literária de nível” (p. 218).

O programa certamente é notável e pregnante, mas note-se que se limita ao campo literário, como resposta a problemas de dimensões evidentemente extraliterárias.

Comentando um tema comum a sua própria obra, Schwarz pode retificar ou apurar suas críticas anteriores, é o que encontramos nos dois trechos seguintes:

[...] é fato que Guarnieri, muito jovem, de esquerda e pouco afinado com o vanguardismo artístico, descobriu por conta própria alguns passos daquele percurso clássico. A convergência entre a luta de classes, a crítica à norma canônica do drama e a elaboração de formas de teatro narrativo estava sendo reinventada localmente, bem engrenada com as condições culturais e políticas do momento” (p. 217).

Schwarz recua um pouco no período abordado em "Cultura e política, 1964-69" e reconhece o ganho estético efetuado por Guarnieri e pelo Teatro de Arena ainda nos final dos anos 50. Vem à frente o fato de que o percurso crítico adotado naquele ensaio não privilegiou esses ganhos, mas sim seus pontos cegos. Iná Camargo por sua vez também não deixará de ver os pontos cegos, mas se deterá mais que Schwarz nos acertos e conquistas estéticas e políticas, analisando ambos mais detidamente e, às vezes, mais duramente; evidentemente a autora tem a vantagem do distanciamento temporal. Voltando ao crítico:

Assim, o nosso teatro épico surgia com autenticidade, ligado ao ascenso da luta popular, mas não se contrapunha a nada de artística ou ideologicamente forte. [...] Talvez se prenda a esta falta de adversário enraizado a qualidade literária em fim de contas modesta das peças nascidas de um movimento tão vivo, que deu encenações tão brilhantes. Há bastante que aprender sobre nós mesmos com a feição meio inventiva e meio rala tomada pelo teatro épico nestas bandas, feição ligada à diferença das sociedades e das ocasiões históricas. É um assunto apontado por Iná, que merece mais exploração” (p.218)

Aqui Schwarz também reconhece o que não havia reconhecido no ensaio de 1970, a excelência daquelas encenações. E também aponta uma linha sugerida mas não seguida, a diferença cultural entre Europa e Brasil como influência da adaptação de Brecht no teatro dos anos 60. Iná Camargo se apropriou, ampliou e redirecionou aquele quadro traçado por Schwarz. O crítico por sua vez seguirá esse redirecionamento e o aprofundará muito no ensaio seguinte sobre Brecht. Não acompanhamos Schwarz quanto à falta de adversário artístico e ideológico, a nosso ver o teatro comercial e a situação social brasileira daqueles anos – lembrando que a ditadura de 1964, com seus crimes legalizados e até hoje injustiçados, não foi a nossa primeira – eram adversários fortíssimos e a qualidade daquele teatro se deve em parte a esse confronto.

Por fim, indicamos a passagem que parece ser a base do futuro ensaio sobre Brecht:

A paixão despertada pelo teatro e pelas teorias de Brecht sempre teve a ver com este estatuto híbrido [entre formas artísticas e a revolução social] , como recordam os seus admiradores. Na década de 50, contudo, sobretudo vista de hoje, parte dessa aura possivelmente já fosse ideologia." (p. 217)

Nessa passagem Schwarz se afasta de Iná Camargo, e aprofunda o juízo crítico de "Cultura e política, 1964-69". Poderemos ver o prosseguimento e o rendimento desse caminho no ensaio analisado a seguir.

3.5) **Brecht como paradigma: ponto de chegada**

Dos textos tratados aqui, este "Altos e baixos da atualidade em Brecht" é o grande ensaio; o mais longo e mais acurado, resultado certamente de dezenas de anos de

reflexão; e, a nosso ver, um dos melhores textos já escritos pelo crítico⁷¹. O seguiremos passo-a-passo, buscando pontos em comum com os textos anteriores e sintetizando seus movimentos.

Conhecendo-se a obra de Schwarz, já nas linhas de abertura se prevê a força do ensaio:

Com a licença de vocês vou fazer o papel de advogado do diabo. Quero começar explicando o ponto de vista segundo o qual Brecht hoje não tem atualidade nenhuma. Pode ser um bom ponto de partida para testar a atualidade dele, que gostava de dialética e talvez aprovasse esse encaminhamento da discussão” (Altos e baixos. (p.113)⁷²

À explicação do teatro narrativo e antiilusionista de Brecht – para o qual a realidade e o teatro são formações sociais e transformáveis –, seguida da constatação da mudança dos tempos recentes que afetaram irremediavelmente a arte do teórico-dramaturgo, e de breve descrição das condições de sua introdução e adaptação no Brasil, o crítico retoma a linha estética, formal e conhecedora, clássica do seu melhor ensaísmo monográfico⁷³:

Como as próprias palavras sugerem, a dominação que deve a solidez ao costume, a repetição constante e às aparências de naturalidade é do tipo pré-moderno. A luta da dúvida contra o obscurantismo, fora e dentro de nós mesmos, é uma figura clássica da emancipação burguesa, que tinha como adversário a autoridade feudal e sua caução religiosa. É claro que o antiobscurantismo de Brecht já não pertence a esse período, do qual entretanto não se desprende inteiramente. *É como se algo da naturalidade e do*

⁷¹ O ensaio tem como origem a participação de Schwarz numa leitura pública de *A Santa Joana dos Matadouros* organizada pela Cia. do Latão em de julho de 1997, no Teatro de Arena Eugênio Kusnet – como passou a se chamar o espaço do Teatro de Arena depois de adquirido pelo Serviço Nacional de Teatro, SNT, em 1977. A leitura da peça e a conferência de Schwarz viriam a ser tomadas como "o ato inaugural de fundação" da Cia. do Latão (Cf. programação dos eventos de comemoração dos sete anos da Cia. do Latão, SESC - SP - Consolação, 2004). A peça foi montada pelo grupo em 1998.

Como se sabe, o movimento de teatro de grupo paulista tem se fortalecido política e artisticamente na última década, tendo conquistado a Lei Municipal de Fomento ao Teatro – a partir do movimento de Arte contra a barbárie, formado em 1999, que reúne vários grupos, estudiosos e interessados em teatro –, e criado dezenas de peças capazes de fazer do teatro a mais criativa e atuante forma de arte da metrópole hoje. Os principais grupos são: Teatro Oficina, Teatro da vertigem, Cia. do latão, Cia. São Jorge de Variedades, Cia. livre de teatro; Tablado de arruar, Os satyros, Folias d'arte, Cia. do feijão, XIX de teatro, Cia. de teatro fábrica, Teatro popular união e olho vivo, Parlapatões.

Sérgio Miceli destaca a força deste ensaio no conjunto de *Seqüências brasileiras*. Cf. "Contra o retrocesso", em *Folha de São Paulo*, caderno Ilustrada, 11 set. 1999.

⁷² As citações desta seção, sem outra indicação, seguem "Altos e baixos da atualidade de Brecht", em *Seqüências brasileiras*, 1ª ed.

⁷³ Estamos pensando principalmente nos ensaios de *Um mestre na periferia do capitalismo*, assim como num "Tribulação de um pai de família" ou "Pressupostos, salvo engano, de 'Dialética da malandragem'".

prestígio feudais se houvesse transmitido ao capital, e algo do fatalismo inconformado dos servos subsistisse na classe operária, fazendo com que o combate ao imobilismo dos poderes de ontem permanecesse na ordem do dia. [...] Digamos que ao desnaturalizar a sujeição e os seus automatismos, ao lhes historicizar a eternidade, o gesto teatral brechtiano invocava um espaço de liberdade em que o mundo figurava como transformável em abstrato. Uma vez que os oprimidos detectassem o estranhável no familiar, o irracional no comum e o descabido na regra, a reordenação compreensível e aceitável da sociedade ficava a um passo. Esse o contexto, se não me engano, para entender a pompa em surdina que cerca a técnica do distanciamento, em especial a sua pretensão revolucionária. (p.116, grifo nosso, exceto o sublinhado)

O dramaturgo parece ter encontrado, numa única figura, um crítico e um cientista social capazes de mostrar o lugar no qual se encontra sua obra, já clássica, diante da realidade contemporânea; ou seja, alguém capaz de manter sua obra viva. A observação do crítico faz com que o cientista social vá longe em suas considerações sócio-históricas, alterando o marxismo clássico; senão, o que significa a permanência de uma ordem de coisas cuja teoria de esquerda vê como superada desde o século XIX? Ao invés de avançar no sentido de um pós-modernismo inerente às novas condições de produção social, Schwarz vê a reposição dos antagonismo clássicos que permitiram a vitória da ideologia burguesa, estagnaram a teoria revolucionária, e transformaram uma parte da teoria de esquerda em ideologia de esquerda.

Tendo se destacado o cientista social no trecho anterior, é a vez do crítico trazer a forma ao primeiro plano⁷⁴:

A síntese do mundo contemporâneo que se encontra no prólogo de *A exceção e a regra*, que é de 1930, dá notícia do novo quadro [o crítico se refere ao contexto histórico Europeu dos anos 20, 30 e 40]. Vivemos um tempo de 'sangrenta desorientação / De arbítrio planejado, de desordem induzida / De humanidade desumanizada [...]'. Para que esse estado de coisas não seja dito imutável, o ator mestre-escola pede encarecidamente às crianças que duvidem... do habitual, do familiar, do simples. Pois bem, vocês me dirão se estou enganado, mas acho que entre a síntese de época e os conselhos há um certo desajuste, *que é uma insuficiência objetiva...* O mundo dos dois casos não é o mesmo, os momentos não coincidem. A sangrenta desorientação, o arbítrio planejado e a desordem induzida não são habituais, familiares ou simples, e nesse sentido os conselhos contrários a sua aceitação inocente chovem no molhado. Ou por outra, será mesmo verdade que a

⁷⁴ Não estamos pensando aqui na formação em Ciências sociais de Schwarz – destacada por alguns autores nas últimas décadas para reduzir seus juízos críticos, ou melhor, para tomá-los por redutores porque sociológicos, a despeito de não negarem a importância da sociologia, nem a força explicativa do ensaísmo schwarziano –, mas simplesmente destacando os momentos em que o estudo da sociedade é imprescindível para o juízo crítico.

sociedade a caminho do fascismo, caracterizada por caos complô, ação direta, manipulação etc., pareceria *natural*? E reside mesmo aí, nessa ilusão de naturalidade, o bloqueio que aprisiona os explorados em sua condição, fechando-lhes a saída em direção de uma sociedade justa? Note-se que nem por isso a postura distanciada e pedagógica de Brecht perde a força poética. (p. 117)

Schwarz vê esse desacerto também em relação aos *Diários de trabalho* de Brecht depois da Segunda Guerra Mundial – nos quais o crítico vê "momentos de ranço oficialista" e "prenúncios de mumificação" (p.117) –, um pouco antes de sua morte, em 1958, levá-lo a consagração mundial. E a seguir retoma a chegada do teatro de Brecht no Brasil:

Lembro da genuína perplexidade nos ensaios de *A alma boa de Setsuan* (1958), onde Maria Della Costa e Sandro Polloni pediam esclarecimentos a Anatol Rosenfeld, que começava a assumir com brio o seu papel de explicador de Brecht. (p.118)

O tom biográfico do trecho revela a importância e a longevidade do tema para o crítico. Schwarz não diz, mas o ensaio mencionado se refere à primeira montagem profissional de Brecht no Brasil. Ao lado de seu mentor e tutor Schwarz era testemunha ocular do nascimento do teatro brechtiano no Brasil. Note-se ainda a ironia afetiva presente na expressão *papel explicador de Brecht*, ao qual o crítico não parece querer reproduzir, embora se encontre em posição análoga quase quarenta anos depois.

Voltando ainda uma vez àquele ambiente analisado em seu ensaio de 70, Schwarz se aproveita dos desenvolvimentos que se seguiram àqueles anos e radicaliza sua posição sobre a configuração daquele amálgama social que então se formava entre povo e classe média intelectualizada, e que teria sido impedido de se desenvolver numa transformação popular pela ditadura:

O guarda-chuva do nacionalismo populista propiciava o contato entre setores progressistas da elite, os trabalhadores organizados e a franja esquerdizada da classe média, em especial os estudantes e a intelectualidade jovem: para efeitos ideológicos, essa liga meio demagógica e meio explosiva agora era o povo. [...] A impregnação das artes do espetáculo pela tarefa histórica de dar voz às desigualdades nacionais teve importância imensa, que até hoje não se esgotou. (p. 119)

No fim do trecho o crítico remete o leitor para o ensaio de 1970 anunciando ali "uma exposição mais detalhada". Só o próprio crítico diante de seu trabalho poderia anunciar essa continuidade sem retificações. A nós, então, cabe apontar que em "Cultura e política, 1964-69" não há nem

essa imagem tão bem configurada, na qual se vê um arremedo de classes sob o signo histórico do populismo se passar pelo povo, nem tampouco essa continuidade da função artística de dar voz às desigualdades brasileiras; ela sem dúvida continuou, afinal a pobreza "desestruturante" é estrutural no país, mas ali, no conselho final ao Teatro de Arena, está apenas sugerido que ela continue; aliás, houve o contrário: o Arena se dissolve e é fechado em 1972, após a prisão e exílio de Augusto Boal; e o Teatro Oficina – depois da prisão e exílio de José Celso Martinez Corrêa em Portugal, entre 1974 e 79, e de uma década de reestruturação – se manteve e continua em atividade, tendo exercido a função artística apontada pelo crítico ao menos entre 2001 e 2006, quando empreendeu a montagem cênica de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, dividida em cinco espetáculos com mais de quatro horas de duração cada, provavelmente o projeto mais vigoroso da história do teatro brasileiro empreendido por um único grupo.

Schwarz analisa então os ganhos e perdas da apropriação brasileira de Brecht, integralmente justificada pelo momento que o país vivia, *mutatis mutantis*, análogo aos anos 20 na Alemanha. E aponta os limites da analogia apesar dos esforços artísticos dos grupos paulistas que encamparam a tarefa: eles estariam no fato evidente de que a Alemanha não é Brasil; na diferença da dicção brechtiana que põe a nu as contradições de classe – enquanto o imaginário brasileiro seria *pautado pelas relações de favor e pelas saídas da malandragem* (p.121) –; e ainda na impossibilidade de praticar o distanciamento naquilo que ele pedia de desidentificação entre indivíduo e sociedade – uma vez que o nacionalismo desenvolvimentista exigia a união desses termos.

Ainda assim, para o crítico as soluções cênicas dos grupos paulistas – Teatro de Arena, CPC, Oficina e TUSP, entre outros não mencionados – foram capazes de gerar um processo semelhante àquele que poderia descrever os romances maduros do Machado de Assis de Roberto Schwarz:

Uma vez alimentada pelo sentimento agudo da atualidade, à qual era preciso responder com meio disponíveis, a relativa limitação cultural e de meios trocava de sinal e dava um incrível espetáculo de auto-superação acelerada, em que para bem e para mal pulsava a hora histórica. (pp.122-123).

Idéias fora do lugar e *Que horas são?* são expressões presentes no subsolo desse trecho. E talvez a força do ensaio venha dessa presença dos interesses históricos que marcam seu melhor ensaísmo.

E com o advento do Golpe militar como ficaram essas conquistas estéticas? Schwarz parte do diagnóstico de seu próprio "Cultura e política 1964-69", quanto à manutenção da hegemonia cultural da esquerda até 1968, para dar uma resposta que do ponto de vista lógico deveria anteceder as críticas aos grupos de teatro naquele ensaio:

Por um acaso infeliz, ou melhor, por força da vitória da direita, a nova geração teatral alcançava a plenitude artística, de que a questão revolucionária fazia parte, no momento em que as condições históricas favoráveis a seu projeto haviam desaparecido. (p.124).

Descrito o momento anterior àquele criticado por Schwarz em 1970, ele ratifica integralmente suas posições, sintetizando o juízo de outrora:

Depois de ter sido um movimento efetivo da intelectualidade de esquerda, a ida estético-política ao povo refluía para a condição de experimento glorioso e interrompido, que continuaria alimentando a imaginação de muitos, ao mesmo tempo que, noutro plano se transformava em matéria de êxito no mercado cultural. [...] a utilização dos procedimentos narrativos, concebida originalmente para propiciar a distância crítica, nalguns momentos via-se transformada por Boal e Glauber no seu contrário, em veículo de emoções nacionais, 'de epopéia', para fazer contrapeso à derrota política. Estava de volta identificação compensadora de que Brecht desejara livrar a cultura. Paralelamente, no teatro de Zé Celso os efeitos de distanciamento adquiriram um timbre equívoco, mais da ordem da dissociação que do esclarecimento, em que autodenúncia feroz (o impulso crítico) e autocomplacência descarada (a desqualificação da crítica, uma vez que seus portadores haviam sido derrotados) alternavam e se confundiam, encenando uma espécie de colapso histórico e histórico da razão. São pontos de chegada substanciais, por vezes impressionantes, em que se condensaram impasses de nosso destino recente. (p.124).

Incluindo Glauber Rocha, e sem mencionar nenhum espetáculo ou filme particular, Schwarz atesta a reversão do núcleo do procedimento artístico brechtiano em sua incorporação brasileira. A novidade é o recuo temporal supracitado, que coloca esse diagnóstico numa relação mais evidente de reação ao contexto social brasileiro de então. Caberia analisar o que significaria se manter mais próximo do procedimento brechtiano naquele contexto. A forte impressão a qual o crítico ainda faz questão de aludir precisaria ser analisada sem que o teatro brechtiano fosse o paradigma. Ou será que o teatro se esquerda se resumiria aos procedimentos artísticos brechtianos? Ou ainda, seguindo o negativo d' "As idéias fora de lugar", será que o teatro brechtiano, assim como todas as teorias sócio-estético-políticas européias, não têm que sofrer alterações profundas se quiserem ter sua radicalidade mantida aqui? Pede a palavra aqui a relação entre povo, religião e revolução como desenvolvidas por Glauber Rocha em seu

cinema⁷⁵, ou a descoberta do *sistema coringa* – desenvolvimento brasileiro das técnicas brechtianas, como já vimos, novamente não comentado pelo crítico –, que contribuiriam decididamente para o método Teatro do Oprimido, de Augusto Boal.

Nesse ponto Schwarz termina um movimento do ensaio nas seguintes palavras:

Devido à ditadura, o debate político ficara na geladeira enquanto o mundo e o país mudavam. Ora, por mais que a nossa crítica literária diga o contrário, os procedimentos artísticos têm pressupostos que não são artísticos eles próprios: a derrocada do comunismo, que havia começado, bem como as novas feições do capitalismo, afetavam a técnica teatral de Brecht na sua credibilidade. Entramos no mundo de agora. (p. 125).

Com essa afirmação compreensível e estranhável – já que a linha mestra da crítica literária brasileira, da qual Schwarz participa ativamente, construiu esse pressuposto já nos anos 60 – é que a nosso ver o crítico inicia um novo movimento do ensaio. Assim:

A explicitação do artifício artístico foi um procedimento geral das vanguardas, decididas a rasgar o véu sacralizador e naturalizante da forma orgânica. [...] O vínculo entre o experimentalismo acintoso e a luta pela transformação política da sociedade conferia à literatura de Brecht um tipo peculiar de pertinência, para não dizer autoridade. Pelas mesmas razões, ela ficaria mais vulnerável que outras ao desmentido que a história infligia a suas expectativas. (p. 125).

E na mesma linha argumentativa, um pouco mais à frente:

[...] a clarividência e a dianteira histórica *presumidas* no procedimento brechtiano ficavam sem apoio no andamento real das coisas, transformando em ilusão a superioridade crítica. [...] Na circunstância, o componente didático do distanciamento brechtiano ficava sem ter o que ensinar, ao menos diretamente, e mudava de sentido. Uma encenação à altura do que a contragosto todos aprendermos tem de levar em conta esse horizonte difícil, sob pena de transformar em *kitsch* de segundo grau a gesticulação da sobriedade. (p.126)

Tentando atualizar criticamente o legado brechtiano, depois de ter repassado sua experiência crítica em relação a obra do dramaturgo, Schwarz chega ao ponto, alertando claramente o grupo teatral que então tentava fazer o mesmo⁷⁶.

⁷⁵ Cf. "Glauber Rocha: o desejo de história", de Ismail Xavier, em *O cinema brasileiro moderno*.

⁷⁶ Em 2 de dezembro de 2004, numa palestra intitulada "Brecht, Machado de Assis e a atualidade", que integrava a já mencionada comemoração de sete anos do grupo Cia. do Latão, Schwarz, ao lado de Iná

Seguindo a leitura histórico-sociológica segundo a qual a ditadura militar apesar do horror que impôs não fora conservadora em matéria econômica e cultural, Schwarz passa à situação de Brecht no quadro brasileiro pós-ditadura. E constata, avassaladoramente:

Embora se considerasse criador e teórico de um teatro novo, Brecht insistia na antiguidade do teatro épico. [...] Assim, as técnicas de representação antiilusionistas não eram originais, ou melhor, elas se tornavam modernas em sentido forte só quando retomadas – como foram – no horizonte revolucionário à volta da Primeira Guerra Mundial, com seu movimento operário, antiburgês e anticapitalista, que fazia a diferença. Nessas circunstâncias, umas poucas sociedades – talvez se devesse dizer cidades – se dotaram de um *teatro político*. Trata-se de um instituto peculiar, que tinha como premissa um movimento popular poderoso, emancipador, capaz de se defender contra os adversários, além de se interessar pelo livre exame de suas questões vitais, com vistas em transformações práticas.⁷⁷ (p.129)

Talvez o nome mais apropriado a esse teatro seja revolucionário e não *político*. Mas o que mais nos chama a atenção é que a consequência lógica dessa descrição de *teatro político*, se não estivermos enganados, levaria o crítico a outra posição quanto a apropriação do teatro épico pelos grupos paulistas nos anos 60. Se aquele *teatro político* só pôde existir naquele período e em algumas cidades, certamente européias, a incorporação de seus elementos estéticos não poderiam se dar sem alterações fortes num país como o Brasil.

A partir daqui Schwarz analisa as transformações pelas quais teria passado o principal procedimento do teatro brechtiano, o distanciamento, com o avanço do capitalismo contemporâneo. Com argúcia de excelente crítico social, nota que a incorporação do distanciamento brechtiano à publicidade – seja na forma cínica de uma propaganda televisiva na qual um ator vende um produto dizendo que embora sua qualidade não seja diversa das mercadorias concorrentes é melhor *escolher* aquela que graciosamente representa, seja na exposição da *infra-estrutura material da ideologia* nos telejornais, que filma seu próprio aparato enquanto se realiza – fez com que ele passasse de chamado a percepção não-natural do

Camargo Costa, reafirmou e atualizou esta posição. Ali o crítico dizia que a obra de Brecht – artista de primeira linha que mais se preparara para a revolução, se colocando na esquina entre capitalismo e socialismo – com a derrocada deste sofreu um abalo sem igual; por esse revés, a obra de Machado de Assis que evidentemente não apresentava a mesma radicalidade contra o sistema capitalista, contemporaneamente se mostrava mais atual e... radical. As afirmações de Schwarz desconcertaram um pouco a professora Iná e provavelmente toda a platéia, a professora no entanto não abandonou sua combatividade e iniciou sua fala lembrando os vínculos do SESC – Serviço Social do Comércio com a direita brasileira.

⁷⁷ No fim do trecho Schwarz está seguindo literalmente as palavras de Brecht. Cf. *A hora do teatro épico no Brasil*, de Iná Camargo Costa, p. 53.

condicionamento social a dissuasivo naturalizado para o consumo desembestado. Nas palavras do crítico:

[...] o distanciamento artístico parece desvitalizado pelas circunstâncias: que mais quer o materialista, se há mercadoria à escolha e se a engrenagem mercantil integra a todos? Essa objeção, que tem (ou teve?) o apoio do dia-a-dia nos países em que o salário e a previdência social integraram a classe trabalhadora, está por trás da transformação de Brecht em clássico, quer dizer, genial escritor de outras eras. (p.131).

A um processo sócio-econômico mundial o crítico associa o classicismo de uma obra de arte, para, em ato contínuo, nomear a mumificação social que a ascensão artística implica. Estamos na trilha do melhor ensaísmo de Schwarz.

Descrevendo a utilização dos procedimentos brechtianos nos anos 90, período em que o deslocamento do capital financeiro desaclopa ideologicamente a economia da realidade, o que torna o programa desnaturalizador algo vivo novamente – levando grupos a tomar as técnicas brechtianas como *escola de formação superior* (p.132) –, Schwarz constata que uma vez falhado o processo revolucionário para o qual Brecht preparara seu teatro, seu prognóstico interno ao método "se torna uma tese duvidosa [...] a ser tomada como parte do problema, e já não como lição" (p.132).

Mais uma vez o crítico faz clara referência à circunstância que originou o texto. E em seguida passa a um novo movimento do ensaio, no qual, seguindo a leitura de Adorno – para o qual, segundo o crítico: "o didatismo [em Brecht] é um princípio formal" (pp.132-133) –, analisa prioritariamente os "requintes formais da literatura brechtiana" (p. 133).

Note-se que a passagem interna do ensaio é rica para compreender os interesses do crítico. Depois de ter ratificado suas posições em relação à apropriação do teatro brechtiano nos anos 60, especificando essa apropriação melhor do que havia feito em 1970, e de ter descrito e analisado o impacto que o fim da perspectiva revolucionária ocasionou aquele teatro, levando-o a ser apropriado agora pela mídia publicitária, Schwarz aponta sua possível atualidade, imediatamente revogada e transformada em problema a ser criticado, e passa ao estudo estético da escrita brechtiana. Note-se também que esse *didatismo como recurso formal* é uma das chaves mestras da análise schwarziana de Machado de Assis, que também está bem mais próximo dos *requintes formais* e da *literatura* que Brecht. Se não estamos enganados, trata-se de um momento privilegiado para observarmos a outra face do extraordinário projeto

que resultou na figura lapidar do *mestre na periferia do capitalismo*, ou seja, para vermos os efeitos da outra figura, menos lapidar porque viva, também resultante do projeto, o *crítico na periferia do capitalismo*. A influência do Machado criado por Roberto sobre o mesmo Roberto faz com que nesse *fim de século* o interesse do crítico pelo escritor conservador do século XIX brasileiro paute a forma do interesse pelo dramaturgo de esquerda alemão do século XX⁷⁸.

A santa Joana dos matadouros, cuja leitura cênica o crítico acabara de assistir, e para o qual trata-se de uma peça única na obra do dramaturgo, será o objeto escolhido para sua análise da forma brechtiana.

Para o crítico, a representação dos ativistas de esquerda na peça perdeu sua força, enquanto a representação do funcionamento do capital permanece atual⁷⁹.

Retornando à análise da dicção da escrita brechtiana, Schwarz aponta o procedimento pelo qual o dramaturgo incorporava a forma da cultura consagrada – Schiller, Hölderlin, Goethe – submetendo-a a uma dicção moderna própria e pautada pelo marxismo ao qual iniciara o estudo nos anos 20. Como o crítico reconhece "a enormidade do efeito diz tudo, mas não é fácil de especificar" (p.139); ou ainda, "para quem tenha noções de literatura alemã, a feição literária mais audaciosa da peça está no seu sistema de imagens, uma espécie de topologia lírica" (p.143). Por mais que o crítico se esforce, traduzindo e comentando um longo trecho da peça, parece impossível acompanhar aquela *enormidade do efeito* sem conhecer a língua alemã⁸⁰. Essa dificuldade nos leva mais uma vez à apropriação de Brecht pelos grupos

⁷⁸ Não estamos refutando o diagnóstico de Schwarz quanto às transformações históricas e seu impacto para o teatro brechtiano, nem tampouco a possível relação entre artistas tão distantes – como sabemos, é de procedimentos comparativos que nasce a crítica reveladora –, mas apenas apontando o que pode influenciar esse diagnóstico e essa comparação.

Por outro lado, a referência a Adorno poderia nos fazer pensar que a influência é inversa, ou seja, que foi a leitura do filósofo alemão sobre o dramaturgo que ajudou o crítico a ressuscitar aquele que já era o maior escritor brasileiro. Para os nossos fins, no entanto, importa que a construção do *projeto mestre na periferia* agora incida sobre o dramaturgo militante, tão díspar do escritor genial e acadêmico.

⁷⁹ Embora a algumas páginas atrás o crítico dissesse que as objeções de Adorno presentes no ensaio "Engagement" eram a seu ver "todas certas" ("Altos e baixos...", p.133), o fato é que Adorno também faz restrições justamente à representação da esfera econômica: "[...] as transações econômicas apresentadas como maquinações de corretores rapaces não são meramente pueris – que parece ser como Brecht pretendeu apresentá-las – elas são também ininteligíveis até pelos critérios da mais 'primitiva lógica econômica. A contrapartida desta última é uma ingenuidade política que só poderá provocar nos oponentes de Brecht um sorriso irônico ao pensar num inimigo tão ingênuo". Citado em "Brecht, Adorno e o interesse do engajamento", de Iná Camargo Costa, em *Capítulos do marxismo ocidental*.

⁸⁰ Em seu juízo crítico final sobre essa fusão da dicção clássica, Schwarz reconhecerá que "o universo do idealismo é uma presença que puxa para o exótico e só em parte adere às personagens. [...] O resultado é uma iluminação de viés, que faz ver a face não mercantil dos negócios, que não é boa, e não deixa que o fetichismo se complete, ou seja, que o capital pareça ser apenas o capital." ("Altos e baixos...", p. 148). Note-se que, segundo Schwarz, Brecht parou a um passo antes do que seria a representação artística do objetivo buscado por Marx em *O capital*. Nas palavras do crítico: "Brecht

paulistas. A dicção encontrada ali, não comentada pelo crítico, pode ser vista como uma resposta extremamente criativa à dicção brechtiana: naquelas peças dos anos 60 as conquistas formais do modernismo eram atualizadas dramática e politicamente, para os nossos efeitos os modernistas eram os nossos clássicos – Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Graciliano Ramos⁸¹. O mesmo poderia ser dito da presença da ópera nas peças de Brecht: tidas como altamente inovadoras, no Brasil não poderiam, como não podem⁸², funcionar da mesma forma, e os grupos paulistas dos anos 60 trataram de colocar em seu lugar a nascente música popular brasileira⁸³.

Retomando a preponderância das observações sociais para a análise crítica da obra e da realidade, Schwarz inclui o teatro de Brecht ao trabalho d' *O Capital* de Karl Marx:

Vocês sabem que o escândalo inicial da crítica materialista – crime de lesa-humanidade cometido por Marx em meados do século XIX – esteve em afirmar que o capital, que é uma relação de classe, é o segredo e a chave da sociedade burguesa, inclusive de seu direito, do estado, da moralidade e da cultura. Longe de serem incondicionadas e de promoverem a universalidade humana que proclamavam, estas esferas formariam sistema com a exploração econômica, a qual, uma vez reconhecida pelos explorados como um fato de classe, sem caução divina ou natural, estaria com os dias contados. O virtuosismo com que Brecht nos faz rir do capital, apresentado no ato mesmo de se travestir de outra coisa, mais universal e menos aceitável pertence ao mesmo ciclo. (pp.144-145).

Trecho brilhante pela síntese entre um dos maiores sistemas de explicação do sistema econômico da sociedade moderna e uma obra de arte. Contudo, será preciso dizer que nem

preferiu ficar na penúltima etapa da fetichização, um passo aquém da delegação completa da energia social do mercado." ("Altos e baixos...", p. 148). Ou seja, a um passo de mostrar o funcionamento autônomo do sistema econômico, ou melhor, de como o sistema capitalista subordina a humanidade, de maneira desigual, ao seu funcionamento, que passa a ser o funcionamento da própria humanidade. A tentativa de Brecht de transformar o Manifesto comunista em poema também vai nessa direção. Cf. a tradução e comentário do poema feitos por Marcelo Backes em revista *Crítica marxista*, nº 16, São Paulo, março de 2003, p. 109-120.

⁸¹ Sobre a importância do gesto, que no teatro está obrigatoriamente ligado à dicção, é interessante o depoimento de Fernando Peixoto, um dos fundadores do Teatro Oficina: "Quando viajei ao Berliner Ensemble [em 1965] levei um susto. Não entendia uma palavra de alemão e assisti a uma semana de peças diferentes. Pelo menos quatro eu nunca tinha ouvido falar, não sabia a história, não tinha lido nunca. Sentei na platéia e entendi tudo, tudo, tudo." Em *Brecht no Brasil*, p. 236.

⁸² A Cia. do Latão tem feito da ópera elemento formal de sua dramaturgia, a nosso ver, com resultados decepcionantes.

⁸³ Os resultados dessa parceria entre MPB e teatro de vanguarda brasileiro são estudadas por Iná Camargo Costa em *A hora do teatro épico no Brasil*. Schwarz não analisa formalmente essa parceria sem a qual não se entende integralmente aquele teatro.

podemos rir das peças de Brecht, ao menos traduzidas, nem acreditamos que o riso seja a melhor ponte entre a obra de Marx e uma arte que queira participar de seu esforço desmistificador⁸⁴.

E Schwarz em parte reconhece isso ao dizer em seguida⁸⁵:

Ora, basta pensar um instante para saber que esse quadro está mudado e que o determinismo econômico hoje funciona como a ideologia explícita das classes dominantes, que justificam a sua hegemonia e a própria desigualdade social através dele, que trocou de campo. [...] Digamos, para exemplificar, que um governo atualizado destina verba às artes pensando nos benefícios que estas trazem ao turismo, assim como tocas as suas reformas educacionais de olho nos eventuais ganhos de produtividade, ou explica a distribuição de renda com as contingências do capital. *A prova de seriedade é dada pela obediência às considerações econômicas*, aquelas mesmas cujo teor anti-social o marxismo noutra época denunciava como indecente segredo de classe. [...] Com efeito, por que rir ainda - como de fato rimos - da precedência do motivo econômico sobre os demais, se estamos cansados de observá-la o dia inteiro, em tudo e em nós mesmo, sem maior surpresa e nem sempre com sentimento de perda? A desmistificação, ligada ao lugar oculto da economia no rol das coisas, não se tornou um gesto vazio? (p.145).

Ao nosso ver, trata-se do ponto mais alto do ensaio: a análise do efeito da forma leva ao diagnóstico das condições sociais contemporâneas, e dele ao questionamento, a um só tempo, daquela forma e da teoria social e artística que a engendrou. Quanto a escrita empregada, sua forma realiza e sugere a necessidade de crítica à realidade descrita, ou seja, a toda sociedade determinada pelo capital, noutras palavras, ao mundo conhecido.

Mostrando ter consciência da opção pela consideração dos *requintes formais*, como também a tinha Adorno, Schwarz vem dizer, já no final do ensaio, que isso também é parte do problema social da arte:

Por engenhosos que sejam, os encadeamentos e sobressaltos da economia no palco não abrem maiores perspectivas, para além de aprofundarem a mesma coisa, e pouco

⁸⁴ Também não se quer negar a importância do riso para a arte, nem exigir o tom sério d' *O capital*, a despeito do sarcasmo de muitas de suas notas. Nesse sentido estamos de acordo com a teorização de Brecht sobre a diversão em "Pequeno organon para o teatro", em *Teatro dialético*, mas a nosso ver a analogia comportaria também o riso como parte do problema contemporâneo de se encenar Brecht. O que o próprio Schwarz fará mais adiante, mas cremos que esse questionamento já era válido no tempo de Brecht.

⁸⁵ Mas cremos que o questionamento já seria válido no tempo de Brecht.

diferem de seus equivalentes na imprensa diária, cuja agitação faz parte da estática de nossos dias. Ao passo que os reflexos grotescos da literatura clássica vivem plenamente. Por quê? (p.147).⁸⁶

Em passo próprio de crítico que preza pela dialética, Schwarz reconhece que o que está vivo numa obra é o que justifica sua presença, até aí tudo bem, mas também mostra que é preciso verificar as circunstâncias que mantêm a forma viva. A pergunta então seria pela vida artística da forma enquanto possibilidade crítica da realidade, ou ainda, pela vida social dentro da vida formal. A resposta final de Schwarz tem o talhe de um ensaísmo clássico, mas, esperamos, da era presente:

Todos sabemos que hoje quem acumula forças, corre riscos, pula os mares, agoniza, prende, morde o pó etc. é o capital, de quem os empresários e governantes são os pálidos executivos, e os demais – com algum exagero – as vítimas perplexas, atuais ou potenciais. [...] Noutras palavras, o capital chamou a si as alternativas e os destinos que eram o assunto da literatura e, correlativamente, transformou em mentira barata a literatura que insistia em desconhecer esse esvaziamento dos pobres-diabos que somos. (p. 148).

Dois momentos raros no crítico: a presença de um marxismo ortodoxo e a proposição de um estética literária. Verdade que a imagem ortodoxa do capital como sujeito absoluto do mundo é sinal dos tempos e seja própria dos críticos da cultura, de esquerda ou não, e que a proposição permite um curto-circuito em seus termos; explicando, o que temos visto em parte da literatura contemporânea é esse esvaziamento servir de mote a toda espécie crua de violência que não resiste a se tornar mentira barata ao preço de se tornar literatura midiática.

A figura de Brecht que nos fica portanto é a do mais importante dramaturgo do século XX, cujo legado artístico e teórico, pensado e realizado para descortinar um novo tempo que não veio, se vê agora desmentido pela permanência do sistema que tentou desmascarar.

3.6) **O lugar do teatro**

Como esperamos ter mostrado, os textos críticos nos quais Roberto Schwarz tem o teatro como tema importam e muito para se compreender seu ensaísmo. Através deles podemos

⁸⁶ Em outras palavras do autor, escritas em 1967: "As consequências chocam, mas não perturbam o curso diário das coisas – o que talvez as defina. Antecipam o que já prevalecia, donde seu ar de coisa vista e inédita a um tempo." Em "Nota sobre vanguarda e conformismo", em *O pai de família e outros estudos*, 2ª ed., p.46.

acompanhar os movimentos de seu pensamento crítico: partindo de uma posição na qual nem seu pensamento teórico, nem sua forma ensaística, estão estabelecidos – o primeiro tentando manter o equilíbrio da teoria lukasiana do realismo na análise de um objeto artístico que não comporta aquela teoria, e a segunda se ressentindo dessa inadequação e cindindo os momentos descritivos e analíticos –, para, alguns anos depois, apresentar a forma madura de seu ensaísmo realizando uma análise acurada, original e exigente de algumas peças da vanguarda do teatro brasileiro do final dos anos 60 – encontrando uma síntese entre forma ensaística e crítica social e artística notável, o que não impediu que essa síntese entre análise social, juízo crítico e forma ensaística não fosse capaz de avaliar cada procedimento de acordo com as dificuldades reais que se impunham aos artistas, supervalorizasse a reação do público, e desvalorizasse a dimensão de movimento que os grupos imprimiram ao teatro –; muitos anos depois, o que vimos foi a explicitação do apreço artístico e teórico por um paradigma que estava sugerido no momento anterior, o teatro de Brecht – o breve comentário e a tradução fazendo às vezes de momento de estudo do crítico, cujo resultado e juízo teríamos notícia outros tantos anos depois –; em seguida, como mestre de uma leitura da cultura brasileira é que o vemos comentando um trabalho que pressupõe e alarga o escopo de suas análises sobre teatro, sobretudo aquelas desenvolvidas no ensaio de 1970 – como no momento anterior, vemos outra oportunidade de acompanhar o estudo do crítico sobre o teatro épico, porém mais rico que aquele, pois o crítico ratifica, especifica e descreve o eixo de seu ensaio mais importante –, neste, o equilíbrio entre forma e análise, já maduro nos anos 70, se une a todos esses anos de estudo do teatro épico, e a um diagnóstico social contemporâneo, para nos apresentar uma síntese vertiginosa de uma forma artística com potencial revolucionário e a corrosão que a derrota histórica da revolução lhe impôs – o resultado da síntese sendo a melhor homenagem que um crítico engajado poderia fazer a um artista revolucionário, localizar sua obra no tempo para mantê-la viva; e nesse ponto o crítico nos deixa no mundo em que já estávamos, mas com uma mapa mais definido do que aquele que havíamos pintado, a custo de muita tinta. Diríamos então que, dentro da crítica das *outras artes* que estamos abordando, e considerando a longevidade do tema e alcance da análise, a crítica de teatro é a mais importante para o ensaísmo schwarziano.

As principais intervenções críticas de Roberto Schwarz sobre música se resumem a duas: sua abordagem do Tropicalismo, ao qual dedica uma das partes mais controversas do ensaio "Cultura e política, 1964-69", e no polemista ensaio "Nota sobre vanguarda e conformismo", no qual analisa um entrevista feita pelo maestro Júlio Medaglia a quatro outros músicos⁸⁷. Ainda que tenham a música como tema, e sejam próximos temporalmente, os textos relacionam a música contemporânea de vanguarda, analisado em um, com a música popular de vanguarda, noutro –, no entanto, tentaremos mostrar que uma vez contextualizado o texto mais antigo, se explicita a repercussão profunda entre eles, assim como entre aquelas vanguardas, conformando uma visão geral da crítica schwarziana à música.

4.1) Música Nova: vanguarda e massificação

A análise do primeiro texto de Schwarz dedicado à música deve começar pela explicação de sua origem, pois ela esclarece parte do sentido e da forma do texto. Em 1967 foi publicada, no Suplemento Literário do jornal O Estado de São Paulo, uma entrevista intitulada "Música Não-Música Anti-Música. Assinada por Júlio Medaglia, dela participavam os compositores Damiano Cozzella, Rogério Duprat, Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira⁸⁸.

A entrevista era polêmica já pela sua forma, que sugeria mais um artigo coletivo do que propriamente uma entrevista, e o texto de Schwarz é uma resposta frontal e imediata. Tão imediata que o crítico não contextualiza a atuação artística dos entrevistados, que não é

⁸⁷ Apesar de terem sido recolhidos no mesmo livro, *O pai de família e outros estudos* (1978), "Cultura e política, 1964-69" foi publicado em 1970, enquanto "Nota sobre vanguarda e conformismo" foi primeiramente publicado na já mencionada revista *Teoria e prática*, nº 2, em 1967, e depois republicado na revista *Almanaque*, nº7, São Paulo: Brasiliense, 1978.

Encontram-se ainda menções à música em: a) "8 ½ de Fellini"; p.195; b) *Um mestre na periferia do capitalismo*, pp. 26 e 29; c) "As casa de Cristina Barbosa", p.111; d) "Altos e baixos da atualidade de Brecht", pp.122-123; e) "Nunca fomos tão engajados", p.174; f) "Saudação a Sérgio Ferro".

⁸⁸ A segunda edição de *O pai de família e outros estudos*, de 1992, informa erroneamente, na primeira nota de rodapé do texto "Nota sobre vanguarda e conformismo", que a entrevista teria sido publicada em 24/4/1957; já a terceira edição, de 2008, informa, também erroneamente, 24/04/1967. A data correta em que foi publicada a entrevista, como pode ser verificado em microfilme no Arquivo Público do Estado de São Paulo, é 22 abril 1967, à página 5 do Suplemento Literário do jornal O Estado de São Paulo, idealizado por Antonio Candido – seu primeiro número circulou em 6 out. 1956 –, e no qual Schwarz já havia publicado cinco dos ensaios presentes em seu primeiro livro. Curiosamente, 24/4/1967 foi uma segunda-feira, dia em que OESP não circulava, já o Suplemento circulava apenas aos sábados.

pouco significativa. É o que passamos a fazer, com vistas ao melhor entendimento do alcance das críticas de Schwarz.

O que devia ser óbvio naqueles anos – em que a cultura era disputada por grupos intelectuais e artísticos como a última fronteira crítica no interior da ditadura militar, ou a menos vigiada até 1968 –, hoje deixou de ser, e então é preciso esclarecer que os autores da entrevista-artigo, incluindo o suposto entrevistador, que é referido pelos supostos entrevistados como parte do grupo que eles formariam, de fato compõem, e não supostamente, um, o Grupo Música Nova.

De fato, se excluirmos o falso entrevistador, ficaremos com um grupo: os quatro responsáveis pela criação do Festival de Música Nova, em 1962, que continua sendo dirigido por Gilberto Mendes e em 2008 teve realizada sua 43ª edição⁸⁹. Mas se juntarmos aos cinco participantes da entrevista-artigo os músicos Sandino Hohagen e Alexandre Pascoal, também teremos um grupo: os signatários do Manifesto Música Nova, publicado em 1963 na revista *Invenção*⁹⁰, nº3, e reproduzido no primeiro número de *Arte em Revista* – a mesma revista cujos textos sobre arquitetura de seu quarto número seriam resenhados por Schwarz –, de 1979.

O Manifesto Música Nova, que reivindicava "compromisso total com o mundo contemporâneo", estava bastante vinculado com as idéias concretistas, como se vê nesse trecho:

- exata colocação do realismo: real = homem global; alienação está na contradição entre o estágio do homem total e seu próprio conhecimento do mundo; música (*sic*) não pode abandonar suas próprias conquistas para se colocar ao nível dessa alienação, que deve ser resolvida, mas é um problema psico-sócio-político-cultural;
- redução a esquemas racionais – logo, técnicos – de toda comunicação entre músicos. música: arte coletiva por excelência, já na produção, já no consumo;
- deve-se substituir uma posição analógico-sintética refletindo a nova visão dialética do homem e do mundo: construção concebida dinamicamente integrando o processo criativo (vide conceito de isomorfismo, in plano piloto para poesia concreta, grupo noigandres);
- ação sobre o real como 'bloco': por uma arte participante;
- cultura brasileira: tradição de atualização internacionalista (p. ex. atual estado das artes plásticas, da arquitetura, da poesia), apesar do subdesenvolvimento econômico, estrutura

⁸⁹ Gilberto Mendes tendo sido um pioneiro da música aleatória no Brasil, e o mesmo valendo para Duprat e Cozzella em relação à música eletrônica.

⁹⁰ *Invenção* – Revista de Arte de Vanguarda teve cinco números, editados entre 1962 e 1967. Desenvolvimento do grupo concretista, a revista era dirigida por Décio Pignatari, e tinha Haroldo e Augusto de Campos em seu comitê editorial.

agrária retrógrada e condição de subordinação semi-colonial. participar significa libertar a cultura desses entraves (infra-estruturais) e das super-estruturas ideológico-culturais que cristalizaram um passado cultural imediato alheio à realidade global (logo, provinciano) e insensível ao domínio da natureza atingido pelo homem;
- maiacóvski: sem forma revolucionária não há arte revolucionária⁹¹.

Assim, o Concretismo – movimento que no Brasil foi inicialmente poético e posteriormente plástico, recebia a adesão musical de um grupo de compositores de São Paulo, base topográfica do movimento. Mas se essa ligação de princípios artísticos é literal, o que não está anunciado, nem poderia, é a relação da Música Nova com o Tropicalismo, que viria a público somente em 1967; aliás, mesmo ano da entrevista-artigo.

Antes de passarmos à análise do artigo de Schwarz, e estando clara a influência do Concretismo sobre o Música Nova, gostaríamos ainda de apontar as relações deste com o Tropicalismo⁹².

Para isso basta seguirmos a trajetória dos músicos desse grupo: então veremos que os arranjos do 1º disco solo de Caetano Veloso, de 1967, que já trazia a emblemática faixa "Tropicália", foram feitos por Júlio Medaglia, Sandino Hohagen e Damiano Cozzella, o primeiro tendo escrito o arranjo e regido a orquestra daquela canção⁹³. No ano seguinte, Rogério Duprat arranjaria e regeria o disco de Gilberto Gil, que trazia a primeira música emblematicamente tropicalista deste, "Marginália 2", composta com Torquato Neto; e ainda no mesmo, Duprat também arranjou e regeu o disco fundador do movimento *Tropicália*⁹⁴. Duprat

⁹¹ O Manifesto está reproduzido em *História da música no Brasil*, de Vasco Mariz, p. 313-315. Em parte ele ratifica e em parte retifica posições sobre a sociedade e sobre a arte presentes num dos mais importantes manifestos da história da música brasileira, o Manifesto Música Viva, publicado no Rio de Janeiro, em 1946, assinado por Guerra-Peixe, Cláudio Santoro e Edino Krieger entre outros, integrantes do Grupo Música Viva, liderado por Hans-Joachim Koellreutter, e contra o qual Camargo Guarnieri foi a público incisivamente, denunciando – na "Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil" a introdução do formalismo na música brasileira através do dodecafonismo. Cf. "Entreato dodecafônico: o Grupo Música Viva e H. J. Koellreuter", no livro de Vasco Mariz. Ambos – o primeiro mais materialista, o segundo mais concretista – pretendiam modernizar a música brasileira. Ambos clamam pelo novo como forma de sobrevivência, mas o comércio está ausente do primeiro. Como se sabe, todo esse movimento desembocou na música popular e no Tropicalismo em particular.

⁹² Como o Tropicalismo será analisado na próxima seção deste capítulo, faremos aqui apenas indicações sobre a relação da Música Nova com aquele movimento.

⁹³ Como era comum na produção discográfica brasileira da época, a ficha técnica do disco não dá os créditos aos músicos e arranjadores. Recorremos ao livro de Celso Favaretto, *Tropicália: alegoria alegria*, p. 64, que atribui a Júlio Medaglia o arranjo e regência de "Tropicália", também sem indicação da fonte; e à página virtual <Tropicália>, dirigida por Ana de Oliveira, <<http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/index.php>> (acesso: maio de 2009).

⁹⁴ O disco também não trazia o músico na ficha técnica. Dessa vez a consulta foi feita na

ainda trabalharia em discos de Gal Costa, Nara Leão, Mutantes, e em outros discos de Caetano e Gil. Para terminar essa catalogação sumária, Júlio Medaglia organizou, ao lado de Solano Ribeiro, os Festivais da Record dos anos 60.

Parte do grupo Música Nova, portanto, se envolveu com o Tropicalismo desde seu nascimento, e pode ter traduzido musicalmente idéias do Concretismo que se incorporaram ao Tropicalismo, que depois viria a ter relação propriamente literária com aquele movimento.

Mas como fica isso para o crítico? Ou melhor, como fica para o crítico a entrevista-artigo publicada por aqueles músicos, e que pressupõe essas relações? De saída será preciso dizer que o crítico não está interessado em contextualizar⁹⁵. Parte direto para crítica das posições adotadas ali, tomando-as como uma posição unitária.

E marca seu tom característico ao perguntar, depois de ter apontado a possível relação entre *progresso técnico e conteúdo social revolucionário*, já no primeiro parágrafo: *o vanguardista está na ponta de qual corrida?* O artigo merece sua atenção porque vê nele um *tom novo, que marca uma posição também nova*. E por esta nova posição, *é como se finalmente estivesse anulada a distância entre a vanguarda e o popular, entre cultura 'séria' e de consumo*. Dizendo melhor então, o interesse e incômodo do crítico é com o anúncio da anulação entre a cultura de qualidade e a cultura de massa. É a partir desse incômodo, verdadeiro motivador do artigo, que Schwarz desenvolverá seus argumentos.

Depois de citar uma passagem da entrevista – “[diante do *mass-media*] o que parece fundamental é que é o 'artístico' que está pifado” (“Música Não-Música Anti-Música”) – o crítico comenta:

Esta observação é avançada, pois registra o que os outros não percebem, o impasse entre a potência social crescente da comunicação – fruto de um esforço industrial e portanto coletivo – e o uso privado e idiossincrático, “artístico”, que faz dela a arte burguesa. E é avança ainda noutro sentido, mais importante para a entrevista, claro na frase seguinte: “produção e consumo (artísticos) são fases de um mesmo processo, comércio de significados (como tomates, feijão, televisores, sabão em pó, mobília, etc.). (p. 44)⁹⁶.

mentionada página virtual <Tropicália>, e na excelente página virtual <Discos do Brasil> <<http://www.discosdobrasil.com.br>>, coordenada por Maria Luiza Kfoury (acesso: maio de 2009).

⁹⁵ O que na época devia ser menos grave, mas hoje faz com que quase não haja interesse no artigo, daí as pouquíssimas referências a ele.

⁹⁶ Note-se que os termos (industrialização coletiva e retomam o ponto de partida do crítico para desvendar o protagonista do filme de Fellini, no ensaio de 1965.

O comentário citado pelo crítico é de Rogério Duprat. Está indicado que o nível da discussão não pode avançar muito. De qualquer forma, esse trecho nos interessa porque é a partir dele que Schwarz compõe uma nota explicativa sobre “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”:

A questão está tratada no ensaio de Walter Benjamin, 'A obra de arte ao tempo de sua reprodução técnica'. Neste ensaio verdadeiramente extraordinário tiram-se conclusões, para a estética, da tese de Marx, segundo a qual o desenvolvimento das forças produtivas, desencadeado pelo capitalismo, entra em conflito com as relações de produção e consumo vigentes, basicamente com a propriedade privada dos meios de produção. Benjamin observa que a reprodução técnica, tendencialmente abole a noção de autenticidade, e com ela a autoridade do objeto único, na qual entretanto persistia uma função originária, de natureza ritual, que fornecia o substrato, o prestígio da arte até aqui: 'a reprodutibilidade técnica da obra de arte a emancipa pela primeira vez na história, de seu parasitismo em face do ritual. A obra de arte reproduzida torna-se em medida crescente a reprodução de uma obra construída com vistas na possibilidade de reprodução. A chapa fotográfica por exemplo permite uma quantidade de cópias; a questão da cópia autêntica não tem sentido. No momento entretanto em que o critério da autenticidade perde a força em face da produção artística, a função da arte se terá transformado por inteiro. A sua fundação no ritual é substituída por outra prática: a sua fundação na política.' (Schriften I, 374-5). O objeto autêntico ocupa um lugar correspondente ao da propriedade privada; são marcos 'naturais' e portanto míticos, os limites do que Marx chamava a pré-história do homem. (p. 44)

Pela raridade e concisão com que costuma ocorrer, essa explicação de Schwarz sobre um de seus principais teóricos é um achado, e o trecho comentado nos remete evidentemente a suas análises sobre cinema⁹⁷. O que provavelmente tenha levado o crítico a esse raro comentário é o fato de que Benjamin é citado na entrevista nos seguintes termos:

As citações sem outra indicação desta seção seguem a publicação de "Nota sobre vanguarda e conformismo", em *O pai de família e outros estudos*, 2ª ed.

97 Note-se que aquelas duas primeiras críticas sobre cinema são de 1965 e 1966 e este artigo de 67, Benjamin, portanto, é uma referência teórica do período seja para criticar o cinema ou a música, aliás, as duas artes de massa do século XX; é pena que o crítico não comente os argumentos de Benjamin sobre o rádio. Tratamos do ensaio de Benjamin no capítulo O crítico e cinema.

[...] a comunicação como 'obra de arte' veiculada para os eleitos, os 'happy few' é simplesmente desprezível! A comunicação como divertimento (Walter Benjamin), utilizando todo o aparato técnico das comunicações de massa e baseada na teoria do comportamento e com uma função crítica definida – eis a questão. ("Música Não-Música Anti-Música").

O comentário é de Willy Corrêa de Oliveira, que viria a romper com o Grupo Música Nova em ?⁹⁸. Schwarz não cita a passagem nem menciona a referência a Benjamin na entrevista. Diríamos então que o que leva o crítico a comentar o texto de Benjamin, assim como a não reproduzir o argumento que é utilizado na entrevista, é justamente a apropriação do crítico alemão – indevidamente para o crítico brasileiro – por aqueles músicos. Assim, Schwarz disputa a leitura, sem mencionar o momento explícito da exposição de seu opositor, aliás, o melhor momento. A nós chama a atenção que desde dos anos 60, e não apenas com a massificação democratizante das universidades brasileiras, Benjamin já comportasse leituras tão díspares quanto a do crítico e a do músico. Pois note-se que a interpretação deste é válida. E é curioso que Schwarz não considere aqui as implicações populares presentes no ensaio de Benjamin. O crítico reivindica os aspectos marxistas da análise benjaminiana, enquanto o músico reivindica os comunicacionais. O Maio de 68 francês em parte será o resultado dessa fusão de aspectos contraditórios a partir de um ponto, justamente o ponto em que começa a massificação. E afinal, o Maio francês não foi também um momento de massificação da esquerda, que se preparara para o que não estava mais ao alcance nem do maior esforço, o momento da esquerda se *culturalizar*? As implicações desse movimento na esquerda brasileira, que aqui coincidiu com a ditadura militar nos remete a tudo que já foi e ainda será dito.

Buscando ainda especificar sua interpretação de termos comuns, ou ao menos processos comuns, diz o crítico:

Desde o início da era burguesa, a produção artística sempre foi, ao menos virtualmente, produção também de mercadoria, sem que no entanto os dois momentos fossem idênticos. Havia rendas, mecenato, resquícios feudais – a proteção aristocrática, a sinecura – atenuando a lei do mercado, aliás diminuto e parcialmente de conhecedores.

⁹⁸ O rompimento com o grupo se daria no final do anos 70, o que levou Gilberto Mendes a comentar recentemente: "Em oposição fornalmente oposta a Duprat e Cozzela se encontra o compositor e ex-publicitário Willy Corrêa de Oliveira, para quem o objetivo da arte de consumo é o lucro, simplesmente: 'seu produtor não está na mesma posição do consumidor, uma vez que, partindo de razões que não são originadas em um verdadeiro projeto cultural, confecciona mitos e cria condições para a aceitação de sei produto. Os programadores dos *mass-media* tornam a vanguarda Kitsch ao tirarem partido apenas do que ela tem de efeito, superfície.' ". "A música", *O modernismo*, p. 135-136, sem referência à citação de Willy.

Já no contexto do mercado anônimo, produzido pelos veículos de massa, a situação é outra. O aspecto-mercadoria passa para o primeiro plano, e tende a governar o momento da produção. Isto por várias razões: para o público novo, sem tradição e critério específico, "consumo de 'arte' é consumo de status", pouco importa a intenção do artista; instalado o comércio de significados em grande escala, a própria linguagem cotidiana – o material do artista – se reconstela de forma tal, que é como se espontaneamente aspirasse à publicidade, à forma da mercadoria (é difícil dizer, por exemplo, se o *Jornal da Tarde* imita os nossos prosadores mais vivos, ou se é o contrário); a nova difusão é tamanha, que outro esquema de circulação, que não o comercial, parece risível, e finalmente, os bons honorários. (p. 45).

Agora o texto citado em nota – como sendo, inclusive, a fonte dos argumentos do crítico no artigo – é "Idéias para a sociologia da música", de Adorno⁹⁹.

Novamente o crítico não dá voz aos músicos ao responder implicitamente à apropriação do mesmo quadro referencial por estes; mas agora o quadro referencial é de Adorno e não do crítico. Explicando: logo no início da entrevista, a respeito da então atual situação da música contemporânea, um dos músicos responde:

Dois pólos da arte contemporânea de vanguarda: 1) Boulez-Stöckhausen (rigor construtivista da Escola de Viena de Schoenberg, Alban Berg e Webern), engloba a música eletrônica; 2) John Cage: *happening* e anti-música, contra a vanguarda de laboratório. ("Música Não-Música Anti-Música").¹⁰⁰

Acontece que Arnold Schoenberg e Anton Webern são músicos centrais para os argumentos de Adorno sobre música, e no entanto Schwarz não chega a discutir propriamente o mérito da vanguarda musical que está sendo defendida pelo entrevistados. Verdade que, como já apontamos, o tom descontraído, displicente, e às vezes publicitário da entrevista não reivindica muita discussão de mérito. Mas seria necessário que o crítico situasse aquele texto de Adorno,

⁹⁹ Três anos depois, em "Cultura e política, 1964-69", as idéias de Adorno sobre música voltariam a servir de medida para o crítico. Comentamos esse momento na seção *Arena e Oficina*: impasses à esquerda, do capítulo *O crítico e o teatro*.

¹⁰⁰ Trata-se portanto das reformulações radicais do pensamento musical no século XX: o atonalismo de Schoenberg, o serialismo total de Boulez, e a música eletrônica de Stöckhausen. Ver "Além da vanguarda musical", de Fernando Iazzetta, em *O pós-modernismo*, p. 228 e seguintes. Vale dizer, Duprat estudou com Stöckhausen na Alemanha.

sobretudo devido a seu teor controverso, muitas vezes já apontado no Brasil, quanto à música popular, que, no Brasil, sempre constituiu o veio central¹⁰¹.

Isso se deve certamente ao interesse central do crítico no artigo, o já mencionado pretenso fim da divisão entre vanguarda e popular; como vemos nesse trecho, no qual o crítico interpreta o sentido geral das respostas dos músicos entrevistados:

[...] é cancelada a diferença entre a produção artística e a produção geral de mercadorias, e o compositor de vanguarda estará, espera-se, 'consumindo e produzindo como qualquer outro setor profissional.' A ponta extrema da vanguarda paga tributo ao filistinismo e alcança, qual uma vitória, a integração capitalista. (p.46).

Mais à frente veremos como a linha do argumento retornará na crítica de Schwarz ao Tropicalismo. Por ora, chama a atenção a posição que o crítico é obrigado a tomar para se opor à posição dos músicos, uma posição, por assim dizer, conservadora. Afinal, noutra chave, o cancelamento da *diferença entre a produção artística e a produção geral*, é um objetivo socialista; evidentemente se esta produção geral disser respeito à produção de mercadorias, como está no argumento de Schwarz, então se trata da expansão social do capitalismo. Certamente é disso que trata para o crítico, e essa expansão se confirmaria ao longo dos anos, mas gostaríamos de insistir no fato de que a posição de Schwarz se traduz num recuo diante de uma posição realista de força¹⁰². Note-se que ainda estávamos em 1967, período ao qual a historiografia e a crítica cultural costumam apontar como ainda aberto às possibilidades transformadoras, ao menos culturais – o ensaio de Schwarz, "Cultura e política, 1964-69", sendo um dos fundadores dessa visão; não é o que parece acontecer na tomada de posição, recuada do crítico¹⁰³. A indústria fonográfica e midiática crescia a largos passos, preparando o terreno para o sucessor da Bossa Nova, o Tropicalismo.

¹⁰¹ Por exemplo, José Miguel Wisnik, em *Anos 70 – Música*.

¹⁰² "Não se trata de justificar. Constatamos que a produção de vanguarda está para o consumo como a máquina ferramenta está para o consumidor". Willy Corrêa de Oliveira na entrevista citada.

¹⁰³ Como se sabe, o próprio Schwarz criticará sua posição naquele ensaio, em nota, quando da sua publicação no Brasil, em 1978: "As páginas que seguem foram escritas entre 1969 e 1970. No principal, como o leitor facilmente notará, o seu prognóstico estava errado, o que não as recomenda". A nosso ver, uma desnecessária modéstia presente nessas linhas tem impedido a adequada consideração da nota, o que ajudou a transformar o ensaio num clássico mais ou menos naquele sentido no qual o crítico se referiu à classicização de Brecht – *genial escritor de outras eras*: irretocável, pouco criticado, e inofensivo. Claro que isso também se deve a dificuldade de criticá-lo que a força de seu ensaísmo impõe, fazendo com que mesmo as melhores a esses momentos de seu ensaísmo não dêem conta de enfrentá-los e recuperá-los do museu – ver, por exemplo, "O chão e as nuvens", de Sérgio Miceli, em *Novos Estudos Cebrap*, nº 70, agosto de 2005.

Mas, depois do recuo, o crítico avança, timidamente, justamente no sentido apontado:

[...] se a crise do sujeito artístico reflete a crise da propriedade privada e a presença virtual do socialismo, *capitalismo e indústria não são idênticos e inseparáveis*, como não idênticas a produção artística e a de mercadorias; se entanto é reflexo apenas de resquícios artesanais, a realização plena do capitalismo será o horizonte do raciocínio e da produção, e a instância final para a vanguarda será o mercado. (p. 46)

Esta a preocupação central do crítico: a vanguarda artística, ao menos ela, não pode produzir para o mercado. Como se sabe por Marx, *a realização plena do capitalismo* sempre será no máximo um horizonte – dada a necessária contradição entre trabalho e capital.

A divergência, no entanto, quanto ao mesmo arsenal crítico continua, como vemos nessas respostas de Gilberto Mendes na entrevista:

[a consideração da sociedade de massas na criação estaria] atendendo às solicitações da realidade brasileira que exigem uma arte participante.;
Em oposição dialética, crítica, a música popular urbana, como a folclórica, pode ser interrelacionada com a erudita [...] ("Música Não-Música Anti-Música").

O alinhamento com o Concretismo é evidente. Daí talvez a irritação do crítico com a posição dos músicos: não se trata apenas de defender que a vanguarda reivindique seu lugar no mercado, mas de fazê-lo como se se tratasse de uma posição crítica. Esta dificuldade será apontada por Schwarz já no fim de seu artigo, numa associação inusitada:

Pela coerência franca e virulenta de seus resultados, o cinismo apologético não é fácil de distinguir da crítica materialista. Entre os dois há uma zona furta-cor, diletta do brilho e do humorismo do intelectual burguês de esquerda, que nela encontra o correspondente preciso de sua própria posição intermediária. Vendeu-se, está criticando, ou vendeu-se criticando? (p. 48).

Selado o artigo, com a violência que parecia merecer ao crítico uma posição descontrainda diante da modernização conservadora por via ditatorial, chama a atenção a escolha do crítico pela vanguarda musical, como exemplo de massificação, sem que se propusesse a

discutir a música¹⁰⁴. Infelizmente o crítico não reivindica outra forma de produção musical, nem aponta outras formas que poderiam se opor àquela apresentada pelos músicos entrevistados. Talvez ao crítico também não parecesse viável outras vertentes da música erudita, como a representada por César Guerra-Peixe, nem a canção de protesto na música popular, cujo símbolo máximo foi Geraldo Vandré. Talvez ele tivesse que esperar pela radicalização desse processo de massificação cultural, cujo Tropicalismo foi a maior expressão, para ver a resposta original que representou nos anos 80 a Vanguarda paulistana de Itamar Assumpção e Arrigo Barnabé; ou as novas vertentes da música instrumental brasileira, como representadas por Egberto Gismonti e Hermeto Paschoal¹⁰⁵. Parece que não era bem o caso, como veremos nas futuras menções que Schwarz fará à música e ao período. Mas no que diz respeito a essa vanguarda da música nova o crítico selou uma posição, a qual não retornaria¹⁰⁶.

4.2) **Contra o Tropicalismo**

Três anos depois de ter escrito sobre o grupo vanguardista Música Nova, Roberto Schwarz, já exilado na França, voltaria à música. Mas agora o objeto escolhido é um gigante, e o esforço e risco do crítico terá de ser outro. Em que pese a força das considerações de Schwarz sobre o Tropicalismo, será preciso dizer que seu tratamento é sumário: encontra-se num parágrafo de cinco páginas correspondente à terceira parte de "Cultura e política, 1964-1969", no qual não é analisada uma única música. Há, portanto, uma exterioridade crítica em relação ao

¹⁰⁴ As circunstâncias de publicação parecem ter interferido negativamente na qualidade do artigo, a despeito de suas assertivas iluminadoras das posições em jogo, pois o mesmo já ocorrera com seu artigo "Sobre o raciocínio político de Oliveira S. Ferreira", escrito para a mesma revista *Teoria e prática*, no mesmo ano de 1967, e também recolhido em *O pai de família e outros estudos*, em 1978. Ali, a desqualificação do opositor teórico, editorialista do jornal O Estado de São Paulo, onde aliás foi publicada a entrevista em questão, funciona ao contrário, gerando maior interesse pelos argumentos do editorialista que pelos do crítico.

¹⁰⁵ Vale lembrar que são emblemáticas as posições de Itamar, Gismonti e Hermeto quanto ao mercado fonográfico: Itamar, morto em 2003, produziu toda sua obra musical de maneira independente; Gismonti lançou sua própria gravadora, comprou os direitos de seus primeiros discos nos anos 80, e hoje é dono dos direitos autorais de sua extensa obra; já Hermeto, em março deste ano, num projeto de sua companhia Aline Morena, anunciou que disponibilizará a totalidade de suas músicas, recolhidas em 34 discos, para *download* gratuito e, contrariando a ordem geral das coisas, cedeu os direitos de todas as suas composições para uso de qualquer músico.

¹⁰⁶ Aliás, num texto publicado em 2006, Haroldo de Campos cobra de Schwarz uma auto-crítica, como a que teria feito em "Didatismo e literatura" (1978), em relação à análise de "Nota sobre vanguarda e conformismo". É pena que apesar de fazer críticas pertinentes ao artigo de Schwarz, como a falta de análise do Manifesto Música Nova ou da produção dos músicos entrevistados, Haroldo não se contenha e tente desqualificar o crítico falando, por exemplo, em "retórica manipulativa-professoral", e dando seqüência ao que Flora Süssekind chamou, então se referindo a peleja de Schwarz e Haroldo em torno do texto "Marco zero" daquele, de "discussão intelectual como espetáculo". Cf., para Haroldo, "Concretivismo no Brasil – Concretivismo e Neoconcretivismo", *Crítica de arte no Brasil: temáticas cotemporâneas*, p. 124 e seguintes; para Flora, *Literatura e vida literária*, p. 66-70.

objeto artístico musical, como aliás ocorrera na crítica aos compositores de vanguarda. Aliás, a crítica ao Tropicalismo participa do mesmo eixo crítico, pois para Schwarz o Tropicalismo é "uma variante brasileira complexa do Pop, na qual se reconhece um número crescente de músicos, escritores, cineastas, encenadores e pintores de vanguarda." (p. 71)¹⁰⁷. Mas é muito bem sabido por um leitor de qualquer texto clássico de Schwarz, e este sem dúvida se trata de um, que cinco páginas não indica a força da análise, então, vamos até lá ver o que vimos do que foi dito.

Como se sabe o Tropicalismo teve vida breve e longa influência, pra não dizer definitiva. Movimento artístico que teve maior expressão na música, tendo durado menos de dois anos, entre 1967 e 1968¹⁰⁸, seu impacto e influência perduram até os dias de hoje. Foi liderado sobretudo por pelos bairrões Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé e José Carlos Capinam; além de Torquato Neto, Os mutantes, Nara Leão, e ainda os músicos da vanguarda erudita, Rogério Duprat, Júlio Medaglia, Damiano Cozzela, e por último, de quem nunca se deveria esquecer, quando se trata da consolidação da indústria fonográfica no Brasil, o empresário Guilherme Araújo¹⁰⁹. Cerca de trinta discos podem ser incluídos na discografia tropicalista entre os anos 60 e 70, o que ultrapassa seu período de movimento propriamente dito, que vai somente de 1967 a 1968; os discos fundadores ficaram sendo *Caetano Veloso* (1967) - que trazia a música-título "Tropicália", além de "Alegria, alegria" e "Soy loco por ti, América" -, *Gilberto Gil* (1968) - que trazia a não menos emblemática "Marginália 2" -, e *Tropicália ou panis et circensis* (1968) - único disco coletivo do movimento, em sua expressão mais acabada¹¹⁰

Que a relação entre moderno e arcaico sejam, a bem dizer, obrigatórias nos países subdesenvolvidos, ou seja, nas antigas colônias, Schwarz etá de acordo, no que aliás segue Leon Trotski, ao qual fará referência explícita, na mesma chave, em *Ao vencedor as batatas* (1977). Mas o que incomoda na configuração artística que o Tropicalismo dá a essa relação é que os elementos arcaicos do país estariam submetidos à expectativa moderna, que os deformaria, ainda que fosse para torná-los belos, sem sugerir sua compreensão.

¹⁰⁷ Daqui em diante as citações desta Seção sem nenhuma outra indicação se referem a "Cultura e Política, 1964-69", segundo a edição de *O pai de família e outros estudos* indicada na Bibliografia.

¹⁰⁸ Portanto, no momento em que Schwarz publica seu ensaio, o Tropicalismo já havia "terminado".

¹⁰⁹ Morto em março de 2007.

¹¹⁰ Muitos outros artistas participaram do Tropicalismo, e suas influências ainda são sentidas ainda hoje, por exemplo nos trabalhos de Arnaldo Antunes e Lenine.

No geral, a crítica lembra muito àquela que fará ao teatro, como vimos, na parte seguinte do ensaio; e não é à toa que um dos pontos daquela crítica dizia respeito a utilização da música nas peças teatrais, muito embora não chegue a ser aprofundado, no sentido de vincular os músicos tropicalistas ao Teatro de Arena, como anotamos, ou Chico Buarque ao Teatro Oficina. O crítico vê a suposta liberdade artística que existiu nos primeiros anos da ditadura militar ser utilizada de uma maneira que não faz juz aos esforços antecedentes da esquerda cultural. Se no teatro paulista de vanguarda se comemorava o fracasso, ao levar ao palco a história musicada dos oprimidos ou a violência teatralizada contra o público, na vanguarda música popular o problema será maior, pois esta não só comemoraria a derrota circunstancial, mas a derrota histórica e congênita, ao fazer do arcaico um alegria moderna.

Não é preciso dizer que se trata de campo minado. Para outros autores o Tropicalismo foi uma das maiores invenções artísticas brasileiras; ou ainda, embora não o veja como maravilha, vêem na crítica de Schwarz um exagero, não no argumento, mas na sua aplicação ao caso¹¹¹.

Para nossos fins, interessa seguir o ensaio naquilo que ele revela da posição do crítico diante de um fenômeno musical. Nesse caso, como já dissemos, há uma externalização por parte do crítico ao tratar de um movimento artístico predominantemente musical sem levar a cabo, ainda que esteja considerando, a análise de músicas. Ao crítico parece interessar mais o procedimento geral descrito como uma "conjunção esdrúxula de arcaico e moderno que a contra-revolução cristalizou" (p.76), e assim a música é pano de fundo de procedimentos artísticos num determinado período, vale dizer, da cultura, e não o contrário, como se esperaria de uma análise do Tropicalismo, ou seja, que tivesse a cultura como pano de fundo dos procedimentos musicais. Essa diferença, sem dúvida prejudica a análise, que não chega a se efetivar, mas diz muito do trabalho do crítico literário noutras artes, como veremos adiante. De toda forma o interesse por um movimento artístico que, segundo o crítico, pode tender ao fascismo, pratica um esnobismo de massas, tem um fundamento histórico profundo e interessante, veio de Marte, ora se alinha pelo esforço crítico ora pelo sucesso, é irreverente e escandaloso, fala uma linguagem exclusiva de universitários e afins, tem imagens de interesse realmente notável - está justificado.

Partindo então da análise do período, Schwarz fulmina:

¹¹¹

As obras consideradas constam na Bibliografia com o subtítulo Música. Mais especificamente nesse trecho estamos pensando no livro de Celso Favaretto e Marcelo Ridenti, respectivamente.

De obstáculo e resíduo, o arcaísmo passa a instrumento intencional da opressão mais moderna, como aliás a modernização, de libertadora e nacional passa a forma de submissão. Nestas condições, em 64 o pensamento caseiro alçou-se à eminência histórica. Espetáculo acabrunhador especialmente para os intelectuais, que já se tinham desacostumado. Esta experiência, com sua lógica própria, deu a matéria prima a um estilo artístico importante, ao *tropicalismo*, que reflete variadamente a seu respeito, explorando e demarcando uma nova situação intelectual, artística e de classe. *Tento em seguida um esquema, sem qualquer certeza, de suas linhas principais. Arriscando um pouco, talvez se possa dizer que o efeito básico do tropicalismo está justamente na submissão de anacronismos desse tipo, grotescos à primeira vista, inevitáveis à segunda, à luz branca do ultra-moderno, transformando-se o resultado em alegoria do Brasil.* (p. 74; grifos nossos, com exceção do sublinhado).

Pronto, como esperávamos cinco páginas certamente não será indicativo de limite crítico. A idéia de anunciar um *esquema* está de acordo com o subtítulo, quase nunca citado, do ensaio, "Alguns esquemas", assim como a busca de *linhas principais* do *efeito básico* acompanhará a análise do teatro que o crítico faria seguir¹¹². De fato, as letras da canções tropicalistas refletem esse procedimento, não se tratando de um segredo, mas de algo que talvez ainda não houvesse recebido uma explicação dessa ordem, articulando-a com a história do Brasil, e não com a música do Brasil. Esta parece ser a principal arma que o crítico dispõe, e de fato ele não se separará dela até o final, de onde, agora sim, decorre o potencial e o limite texto¹¹³.

Enormemente ampliado o argumento, e sua amplitude, utilizado por Schwarz em "Nota sobre vanguarda em conformismo", ainda temos notícia dele, como não poderia deixar de ser já que afinal parte considerável daqueles músicos se juntaram a esses:

Sobre o fundo ambíguo da modernização, é incerta alinha entre sensibilidade e oportunismo, entre crítica e integração. Uma ambigüidade análoga aparece na conjugação de crítica social violenta e comercialismo atirado, cujos resultados podem facilmente ser conformistas, mas podem também, quando ironizam o seu aspecto duvidoso, reter a figura mais íntima e dura das contradições da produção intelectual presente. Aliás, a julgar pela indignação da direita (o que não é tudo), o lado irreverente,

¹¹² Aliás um pouco a frente o crítico apontaria a mesma violência física contra a platéia que vê como cinismo de classe no Teatro Oficina e em seu público.

¹¹³ Essa arma acompanhará o crítico justamente a partir deste ensaio - seminal não só para a análise da cultura brasileira do período, mas para seu próprio ensaísmo -, fazendo com que em *Um mestre na periferia do capitalismo* a idéia de limite se submeta quase integralmente ao potencial de revelação. Voltaremos a esse aspecto na conclusão.

escandaloso e comercial parece ter tido, entre nós, mais peso político que o lado político deliberado. – Qual o lugar social do tropicalismo? (p. 75, grifos nossos).

O leitor certamente terá reconhecido aí aquela pergunta final daquele texto, "Vendeu-se, está criticando, ou vendeu-se criticando?", que agora é ponto de partida para se descobrir o *lugar social do tropicalismo*¹¹⁴.

Schwarz estava interessado sim pela vanguarda¹¹⁵, ou seja, pelos artistas inovadores que estavam apresentando - e causando interesse, inclusive comercial - soluções artísticas ao impasse histórico que então representava o primeiro tempo do fracasso da modernização do país. Neste mesmo campo estava o cinema da Estética da Fome, mas de maneira inversa ao Tropicalismo para Schwarz, como expõe esse trecho que nos levará a outra pergunta fundamental do texto:

Houve um momento, pouco antes e pouco depois do golpe, em que ao menos para o cinema valia uma palavra de ordem cunhada por Glauber Rocha (que parece evoluir para longe dela): “por uma estética da fome”. A ela ligam-se alguns dos melhores filmes brasileiros, *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo* e *Os Fuzis* em particular. Reduzindo ao extremo, pode-se dizer que o impulso desta estética é revolucionário. O artista buscava a sua força e modernidade na etapa presente da vida nacional, e guardaria quanta independência fosse possível em face do aparelho tecnológico e econômico, em última análise sempre orientado pelo inimigo. *A direção tropicalista é inversa: registra, do ponto de vista da vanguarda e da moda internacionais, com seus pressupostos econômicos, como coisa aberrante, o atraso do país.* No primeiro caso, a técnica é politicamente dimensionada. No segundo, o seu estágio internacional é o parâmetro aceito da infelicidade nacional: nós, os atualizados, os articulados com o circuito do capital, *falhada a tentativa de modernização social feita de cima, reconhecemos que o absurdo é a alma do país é a nossa.* A noção de uma “pobreza brasileira”, que vitima igualmente a pobres e ricos – própria do tropicalismo – resulta de uma generalização

¹¹⁴ Mais de trinta anos depois Schwarz tomará essa mesma perspectiva ambígua e a aplicará não apenas somente aos artistas de vanguarda, mas à própria esquerda, numa espécie de revisão desta posição, no sentido que ela talvez não dizia respeito aos artistas, ou ainda, que estes compusessem a futura esquerda: "Não custa lembrar também a *origem esquerdista* de um grande batalhão de professores titulares, entre os quais eu mesmo. O fenômeno é notável e não foi suficientemente discutido. Contudo *o grande sucesso social-político da geração da resistência teve o seu preço.* Conforme esta ocupava as novas posições, deixava cair as convicções intelectuais anteriores -por realismo, por considerar que estavam obsoletas, por achar que não se aplicavam no momento, por concluir que sempre estiveram erradas ou também por oportunismo. De modo que *o êxito da esquerda foi pessoal e geracional, mas não o de suas idéias, das quais ela se foi separando, configurando algo como um fracasso dentro do triunfo, ou melhor, um triunfo dentro do fracasso.*". Em "Saudação a Sérgio Ferro", grifos nossos.

¹¹⁵ Nesse caso a interpretação de Carlos Guilherme Mota, que vê no texto "Nota sobre vanguarda e conformismo" a "defesa de uma concepção artesanal da cultura", está equivocada. Cf. *Ideologia da cultura brasileira*, p. 245.

semelhante. Uns índios num descampado miserável, filmados em technicolor humorístico, uma cristaleira no meio da auto-estrada asfaltada, uma festa grã-fina, afinal de contas provinciana, – em tudo estaria a mesma miséria. *Esta noção de pobreza não é evidentemente a dos pobres, para quem falta de comida e de estilo não podem ser vexames equivalentes.* Passemos entretanto à outra questão: qual o fundamento histórico da alegoria tropicalista? (pp. 76-77, grifos nossos)

Schwarz, que não costuma contrapor obras em seus textos, sugere a Estética da Fome como alternativa artística consequente diante do fenômeno estravangante e comercial que seria o Tropicalismo. Esta batalha foi perdida, se é que chegou a existir, abandonada, aliás, pelos próprios criadores das estéticas – Caetano e Gil de um lado, e Glauber de outro – tão logo chegaram a uma espécie de ápice de reconhecimento. E para a história cultural estão lado a lado como parte artística constitutiva daqueles anos 60 e 70, patrimônio cultural museológico, clássicos. Até segunda ordem, portanto, o debate está morto – isto é, até que um grupo de artistas e/ou outros reivindique aquelas estéticas e recoloque o debate cultural a altura do tempo – e nos interessa, mas uma vez, a abertura do crítico para o popular. Se não estamos enganados, ao contrapor a pobreza do pobre à representação tropicalista da pobreza, na verdade mistura do velho e do novo, Schwarz está sugerindo uma estética que tivesse não apenas consciência, mas experiência, da pobreza e sua representação. Nesse sentido, mesmo os filmes vinculados à Estética da Fome, não corresponderiam a essa estética – a começar pelo acesso às salas de cinema –, e seria preciso ponderar outra configuração da realidade, para ver a possibilidade dessa produção artística.

Uma vez especificada a forma que o Tropicalismo dá a uma característica histórica do país ao submetê-la à modernização, afinal novamente colonizadora, resta analisar seu procedimento central, o núcleo da crítica é o passo explícito o passo mais difícil, e o leitor não deixará de notar a ambiguidade das assertivas, no fio da navalha crítica:

Passemos entretanto à outra questão: qual o fundamento histórico da alegoria tropicalista? Respondendo, estaríamos explicando também o interesse verdadeiramente notável que estas imagens têm, que ressalta de modo ainda mais surpreendente se ocorre serem parte de uma obra medíocre. [...] A coexistência do antigo e do novo é um fato geral (e sempre sugestivo) de todas as sociedades capitalistas e de muitas outras também. Entretanto, para os países colonizados e depois subdesenvolvidos, ela é central e tem força de emblema. [...] Na composição insolúvel mas funcional dos dois termos, portanto, está figurado um destino nacional, que dura desde os inícios. Aliás, cultivando a “latinoamericanidad” – em que tenuemente ressoa o caráter continental da revolução –

o que no Brasil de fala portuguesa é raríssimo, os tropicalistas mostram que têm consciência do alcance de seu estilo. De fato, uma vez assimilado este seu modo de ver, o conjunto da América Latina é tropicalista. Por outro lado, a generalidade deste esquema é tal, que abraça todos os países do continente em todas as suas etapas históricas – o que poderia parecer um defeito. [...]. Contudo, porque o tropicalismo é *alegórico*, a falta de especificação não lhe é fatal (seria, num estilo simbólico). Se no símbolo, esquematicamente, forma e conteúdo são indissociáveis, se o símbolo é “aparência sensível” e por assim dizer natural da idéia, na alegoria e a relação entre a idéia e as imagens que devem suscitar-la é externa e do domínio da convenção. Significando uma idéia abstrata com que nada têm a ver, os elementos de uma alegoria não são transfigurados artisticamente: persistem na sua materialidade documental, são como que escolhos da história real, que é a sua profundidade. Assim, é justamente no esforço de encontrar matéria sugestiva e *datada* – com a qual alegorizam a “idéia” intemporal de Brasil – que os tropicalistas têm o seu melhor resultado. Daí o caráter de inventário que têm filmes, peças e canções tropicalistas, que apresentam quanta matéria possam, para que esta sofra o processo de ativação alegórica. [...]. A imagem tropicalista encerra o passado na forma de males ativos ou ressuscitáveis, e sugere que são nosso destino, razão pela qual não cansamos de olhá-la. (pp.77-78).

Ponto alto do ensaio, em menos de uma página o crítico despacha o Tropicalismo, afirmando seu perigo, proporcional a sua força¹¹⁶, mas também denota o limite de si mesmo diante do Tropicalismo. Diz-se que o Tropicalismo passou a exigir uma competência além da teoria literária ao acrescentar a canção inovadora da Bossa Nova em um canal aberto para uma imagética absolutamente nova, não sabemos ao certo, mas ainda hoje se percebe que as canções de fato exigem análises que não se esgotam no campo literário¹¹⁷. Além disso, como se sabe a

¹¹⁶ Pudemos ver algo análogo na análise sobre o Teatro Oficina.

¹¹⁷ A idéia central está no livro Celso Favaretto. É curioso notar que Marcelo Ridenti aponta que houve uma maior influência da literatura nas artes desse período, inclusive na música, e sobretudo no cinema. As opiniões devem convergir para explicar o fenômeno da canção moderna: a um só tempo, ou enquanto momentos de um mesmo processo, a música se complexizou devido as inovações das imagens literárias, e estas, ao criarem um amálgama litero-musical, vale dizer, a canção, já não puderam mais analisadas como letras de músicas.

De fato o crítico literário parece sentir falta de algo na música, como mostra essa passagem, que poderia ter sido escrita sobre o Tropicalismo: “Por força das repetições e variações, as imagens passam a reverberar. Exigem e suscitam uma atitude peculiar, de atenção visual, empenhada em vislumbrar o que viu no que vê; um tipo de atenção sensorial, disponível, habitualmente reservado à música, pouco afim de decisões morais.” (“8 ½ de Fellini”, *A sereia e o desconfiado*, 2ª ed., p. 195.).

Noutro lugar, no entanto, as *repetições e variações* gerariam uma forma mais importante para o crítico, onde a música da forma literária, por assim dizer, indicaria o caminho para a descoberta da moral da personagem, a qual o crítico interpretaria socialmente: “A música do primeiro parágrafo, elegante e humorística, está na sintaxe, em tensão com o que é dito. O leitor interessado consinta em reler a passagem, atentando no movimento, e verá o quanto ela é encadeada. O ritmo é estritamente binário, marcado por alternativas, paralelismos, antíteses, simetrias, disparidades.” (*Um mestre na periferia do capitalismo* p.26).

discussão sobre as diferenças entre alegoria tomam livros e não é nada óbvia. Ora, ao reconhecer força artística na forma tropicalista, consciência de seus participantes, e uma idéia, ainda que de pátina, sobre a revolução, e não adentrar nas obras, o crítico parece não apenas ter estancado, mas dado um passo atrás, ao interromper o desenvolvimento interno do ensaio. A ausência da concessão, tão característica no melhor ensaísmo schwarziano, se mostra necessária não somente ao objeto analisado, mas também em relação ao objeto que o ensaísmo compõe. Note-se que o cerne da argumentação se mantém ainda hoje, mas é como se esperasse seu complemento expositivo que aleijaria o maior gigante da cultura brasileira contemporânea, ou sucumbiria sobre sua cabeça de fogo com mil faces neutras.

4.3) **O lugar da música**

Talvez os dois textos analisados nesse capítulo devessem ter sido analisados simultaneamente, haja visto as relações que esperamos ter demonstrado. Se não o fizemos, não foi apenas para manter a estrutura dessa dissertação, mas também pelo fato do crítico ter escrito o primeiro texto antes do fenômeno Tropicalismo – "Alegria Alegria" é apresentada e rejeitada em outubro de 1967. Vimos aí então a possibilidade de acompanhar os argumentos do crítico às vésperas da radicalização, ou melhor, do resultado prático daquela relação entre arte de vanguarda e mercado defendida por aqueles músicos em "Música Não-Música Anti-Música".

Agora, contudo, que fizemos as análises, apontando as relações entre elas, podemos buscar uma síntese, que afinal deve sugerir a posição do crítico e o lugar da música em sua crítica. Para isso, precisaremos considerar as futuras menções de Schwarz à música, pois elas alteram significativamente as posições assumidas em relação às suas críticas ao Tropicalismo, ou seja, ao seu melhor momento de crítica musical.

Numa passagem de "Nunca fomos tão engajados" (1994), na qual Schwarz reconstitui a clássica análise social que fizera em "Cultura e política, 1964-69", e altera a posição das artes no mesmo período, é impossível não notar a completa ausência de crítica:

O direito de cidade dos trabalhadores e dos pobres ainda não estava conquistado, quando a derrota do campo popular o suprimiu por tempo indeterminado. No campo da cultura, entretanto, sem prejuízo do desastre, as ilusões do período tiveram resultados reais. As novas alianças simpatias de classe operavam transfusões de experiência social, se é

possível dizer assim, além de combinações também novas de forma e conteúdo: a cultura do cinéfilo dava de encontro com o movimento camponês, o estudante educado no verso modernista se arriscava na música popular etc. *Não será exagero dizer que de lá para cá boa parte da melhor produção em cinema, teatro, música popular e ensaísmo social deveu o impulso à quebra meio prática e meio imaginária das barreiras de classe, esboçada naqueles anos, a qual demonstrou um incrível potencial de estímulo. Para o professor cinquentão de hoje não é fácil explicar aos alunos a beleza e o sopro de renovação e justiça que na época se haviam associado à palavra democracia (e socialismo).* (p.174, grifo nosso)¹¹⁸.

Como Schwarz até aqui não se referiu a outra experiência musical, supomos que o Tropicalismo conste no quadro descrito na passagem citada. Se for assim, então houve uma mudança radical de opinião que não contou com o registro do crítico em outra parte, pois onde antes havia um proto-fascismo, agora há *potencial de estímulo*. A mudança é bem maior, porque não diz respeito somente à música, mas ao quadro geral da cultura brasileira do período¹¹⁹.

O outro texto no qual Schwarz voltaria a fazer uma importante menção à música é "Altos e baixos da atualidade de Brecht" (1999):

Voltando à canção, naquelas circunstâncias o envolvimento do teatro com a música popular faria uma diferença de peso. Para o teatro, porque a tentativa de combinar a sua linguagem, de circuito restrito, a outra de imensa aceitação, com processo produtivo e enraizamento de classe muito diferente, alterava tudo. Para a canção, porque o teatro político e experimental se dirige, em nome da liberdade, à fração desperta da contra-elite do país, em oposição ao rebanho dos consumidores. Essa postura (ou pretensão) de vanguarda traz algo insubstituível. É verdade que as combinações deliberadas entre samba, ânimo experimental e conquista da poesia modernista, que forçavam várias divisórias sociais e culturais, vinham de um momento anterior e não haviam começado com o teatro. Formavam parte brilhante da modernização brasileira, com seus episódios de descompartmentação e realinhamento de classe, onde graças à imaginação ao trabalho artístico ficavam superadas, de modo produtivo e prometedora, as notórias fraturas que inviabilizavam o país. Dito isso, o horizonte da revolução, encenado pelo teatro, introduzia nesse processo um ponto de fuga radical. A representatividade peculiar

¹¹⁸ Em *Sequências brasileiras*, 1ª ed.

Seja dito que daqui para frente o texto só ficaria mais crítico, até atingir a acidez que marca particularmente o livro mais recente do crítico, e que, noutra chave, diz respeito ao seu melhor ensaísmo.

¹¹⁹ Evidentemente este momento acrítico do texto guarda relação com o efeito crítico que ganhará mais à frente. Não avançaremos nessa comparação, mas gostaríamos de indicar a importância, para o estudo do ensaísmo schwarziano, dessa relação de substituição entre o aumento da criticidade do presente pela retificação não argumentada da criticidade do passado.

de compositores-cantores como Caetano Veloso e Chico Buarque, ou, noutra esfera, o cineasta Glauber Rocha, deve algo à irradiação daquele momento, quando se ligaram como força histórica os processos da arte popular, o experimentalismo estético e a encenação política. (p.123)¹²⁰.

Como o texto da passagem citada anteriormente, esta também se encontra em seu livro mais recente. Mas a perspectiva é completamente outra. Nesse grande ensaio que é o texto sobre Brecht, essa passagem é, a nosso ver, a melhor passagem do crítico sobre a música popular brasileira. A começar pelo fato de que nela a música popular tem voz e nomes. Se continua ausente a análise da canção, que seria improvável nesse ensaio, a música se liga ao teatro, ao seu público, às classes, ao popular e à modernização, para finalmente encarnar nos artistas, de uma maneira positiva. Não se está dizendo que se espera uma crítica positiva em relação à música, mas sim um desenvolvimento que se adeque à forma, produzindo, como aqui, um movimento ensaístico altamente sugestivo e explicativo. Esse rendimento no entanto não deve impedir que vejamos novamente aquela atenuação crítica do passado sem que seja incorporada uma retificação à forma, uma auto-crítica que produzisse um conhecimento novo a partir das críticas anteriores.

Roberto Schwarz escreveu pouco sobre música. Os procedimentos da mais bem realizada música popular brasileira, fundindo música e letra numa nova unidade chamada canção, parecem ter exigido do crítico o que ele não se dispôs a oferecer. No lugar, ofereceu, suas ferramentas de crítica literário para ver a música como parte do processo de modernização, industrialização e massificação da cultura brasileira. Nessa perspectiva, foi a campo e fez a boa luta, explicando processos e formas que criaram juízos ainda válidos, mas que pedem uma crítica que considere a história e o desenvolvimento da música popular brasileira. Fato que o próprio crítico tem reconhecido, embora desde o ensaio de 1970 não tenha retornado à análise musical.

¹²⁰

Em *Sequências brasileiras*, 1ª ed.

As artes plásticas constituem uma exceção na obra de Roberto Schwarz, pois além de ser abordada em apenas um texto da obra do crítico, analisa obras que não conhecidas publicamente, assim como a autora. E além desse texto só temos conhecimento de mais uma menção, passageira, do crítico às artes plásticas¹²¹. A análise desse pouco, e diferenciado, espaço que o crítico dedicou às artes plásticas nos fez vê-lo como *um quase lugar da artes plásticas*.

5.1) Uma breve consideração sobre as artes plásticas

"As casas de Cristina Barbosa" foi publicado em 1965, no convite de exposição da artista citada no título¹²². O único texto do crítico sobre artes plásticas se inicia falando justamente falando de música:

A maneira de Cristina lembra a música de João Gilberto. Como ele, que esfria samba e boleros e os canta distanciadamente, atento sobretudo ao desenho musical silábico, Cristina esfria o mundo sentimental da casa de bonecas. (p.111)¹²³.

Os textos de Schwarz às vezes tem começo transversal ao assunto central mesmo¹²⁴, mas nesse caso o unisitado do fato de o crítico abordar uma obra de artes plásticas parece querer se

¹²¹ Trata-se do comentário sobre Mário Pedrosa, a partir de livro de Otília Arantes, em "Pelo prisma da arquitetura", *Seqüências brasileiras*, 1ª ed., pp.199-200. O comentário, do qual analisamos um trecho em "Uma argüição: leigo-especialista", no entanto é mais sobre o próprio livro de Otília, Mário Pedrosa, arquitetura e intelectualidade na periferia do capitalismo, do que artes plásticas.

¹²² O texto seria recolhido em *O pai de família de outros estudos* (1978). O local de publicação consta apenas na 3ª ed. do livro, de 2008; a 2ª informa apenas a data.

Não encontramos o nome da artista plástica em publicações sobre artes plásticas, enciclopédias virtuais ou no <google>. Quando não sabíamos sequer o local de publicação original do texto, chegamos a pensar que se tratava de texto por assim dizer ficcional, até que pudemos perguntar ao próprio autor, que não apenas confirmou a existência da artista e da obra, como disse possuir uma das mencionadas *casas* do texto. Schwarz ainda nos informou que Cristina Barbosa é filha do Francisco de Assis Barbosa; este foi acadêmico da ABL, até sua morte em 1991.

Como se vê as dificuldades para a análise do texto não são pequenas. Tentemos.

¹²³ As citações sem outra indicação deste capítulo seguem "As casas de Cristina Barbosa", na 2ª ed. de *O pai de família de outros estudos*.

¹²⁴ O mais famoso desses começos *transversais* certamente é "Toda ciência tem princípios, de que deriva o seu sistema. Um dos princípios da Economia Política é o trabalho livre." ("As idéias fora do lugar").

manifestar logo de o início, como quem se denuncia. Note-se ainda que a observação sobre João Gilberto é o único comentário do crítico à Bossa nova, já que se trata de um de seus principais criadores; e que a imagem de esfriamento de sambas, aqui como vista como positiva, ao menos à primeira vista, é um balde de água esfriada na sofisticação reivindica, ou atribuída, à Bossa nova. E talvez *esfriar* um samba, considerando a origem popular do gênero, signifique ainda a incorporação e, a um só tempo, o esmaecimento, das características que acompanham manifestações artísticas populares; enfim, *esfriar* seria *sofisticar*, em suas duas acepções.

Na verdade, a referência à música no início é um brinde, pois a partir da menção à casa de bonecas, nas duas páginas que compõem o texto seguem *elementos, ideogramas, cor chapada, elementos mínimos, peças, desenho, peças, pintura e madeira colada*, cuja interpretação é impossível a quem não vir uma das obras mencionadas¹²⁵

Assim, recorremos apenas a mais um trecho, que nos permite levar as observações para outro lugar:

[...] já não somos contemporâneos do Cubismo e dos primeiros vanguardistas, que na figura haviam analisado, e depois abandonado, um aglomerado de certezas e servidões acumuladas pelos séculos. 65 anos depois somos testemunhas de que a chamada realidade sobreviveu ao processo que lhe moveu a pintura. Ou melhor, que evoluíram juntas, menos conflituosamente do que as histórias do escândalos artísticos faz supor. É que os pintores não estavam sozinhos quando descobriram que a percepção é um campo de batalha, de interesses ideológicos e outros. Com eles vinham, cada um à sua maneira, os psicólogos, psicanalistas, gestaltistas, teóricos da arte, designers, sociólogos, e também os publicitários, mercadologistas etc. Reconsiderando à luz exclusiva da "comunicação", o conjunto deste trabalho aproveitava a circulação do Capital, que o incorporava para refazer a cara. [...] Coube ao Pop, com que se aparenta Cristina, resumir a situação e responder-lhe, contra-manipulando ou simplesmente manipulando matérias em que a percepção já fora manipulada. Distanciava-se assim da indigência, sem sair propriamente dela [...] Donde a sensação tão particular de quase lixo que deixam as peças deste movimento, que na ausência de matéria não-intencional fazem pensar em total conformismo tanto quanto em total liberdade. (p.112).

Felizmente essa passagem, que nos permite um comentário, também é a mais importante do texto. O crítico vai do Cubismo ao Pop, pela via dos efeitos do capitalismo, vendo no primeiro a tentativa, posteriormente malograda, de figurar real não-aparente, e no segundo a tomada da alternativa criativa, e artisticamentelimitada, de incorporar a derrota das vanguardas

¹²⁵

Embora também não se saiba quantas e quais são os nomes das obras.

questionando o mundo real das mercadorias ao enchê-lo de realidade mercadológica. Seu ponto de chegada lembra aqueles dois momentos incisivos em relação ao músicos das vanguardas paulista e tropicalista. Aliás, essa insistência do crítico nessa indeterminação que o capital imputa ao artista e à arte parece revelar sua preocupação diante da impossibilidade de formação de juízo crítico¹²⁶.

O quadro crítico dessa passagem, que aparentemente ultrapassa em muito o objeto seria imediatamente criticado, recoloca questões e perspectivas, postas em outros textos, sobre outras artes. O que nos faz pensar que Roberto Schwarz teria condições de exercer a crítica de artes plásticas a partir de seu ensaísmo literário.

5.2) *O lugar (mínimo) das artes plásticas*

Um importante crítico de arte próximo da obra de Roberto Schwarz, disse num seminário que as artes plásticas brasileiras ainda não haviam construído um sistema, como havia ocorrido com a literatura ou o futebol, o que explicaria o fato de que não há nas artes plásticas um Machado de Assis ou um pelé¹²⁷. Extraindo o caráter controverso de ver o esporte como arte, a afirmação de Rodrigo Naves sugerem uma possível explicação pelo desinteresse de Schwarz pelas artes plásticas. Pois sem o funcionamento de um sistema nas artes plásticas, essas estariam apartadas de um público, que afinal dá sentido à atividade crítica, e de uma estética conseqüente construída sobre os sucessos e fracassos de artistas anteriores. É apenas uma sugestão, que não podemos levar adiante nesse trabalho. Mas de fato são comuns as analogias entre a crítica literária e a literatura feitas por críticos de arte.

Schwarz parece ter levado as questões que as artes plásticas poderiam suscitar a seu trabalho para aquela arte-irmã que é a arquitetura em relação àquelas. Mas se é verdade que as artes plásticas não despertaram em Schwarz um interesse capaz de se traduzir em textos, que seus textos certamente constituem matéria crítica para críticos de arte e artistas. Com efeito, críticos como Paulo Sérgio Duarte e Rodrigo Naves destacam a importância de Schwarz para a crítica de arte¹²⁸. O primeiro traçando relações entre as artes plásticas e os deslocamentos culturais reveladores que o crítico alcança, e o segundo, além de também estabelecer relações,

¹²⁶ O que talvez explique a determinação de tomar como objeto fundamental de sua crítica a obra de um autor que não chegou a enfrentar esse dilema. Nesse sentido a recente aposta crítica em Paulo Lins parece ter sido suplantada pelos efeitos que o filme baseado na obra lançou sobre esta.

¹²⁷ A idéia foi exposta pelo crítico de arte Rodrigo Naves, no seminário sobre a obra de Schwarz mencionado da nota 38.

¹²⁸ Cf. artigo de Paulo Sérgio, "Moderno fora dos eixos", *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*; e os livros de Naves, *A forma difícil* e *O vento e o moinho*.

incorporando elementos da forma ensaística schwarziana, ora para encontrar um ensaísmo próprio aos seus objetos, ora para dialogar e readequar idéias presentes naquele ensaísmo.

CONCLUSÃO - CONSIDERAÇÕES SOBRE O ENSAÍSMO SCHWARZIANO

Aprendiz de mestre: Schwarz e Candido

Ao longo dos últimos quarenta anos Roberto Schwarz tornou-se a principal referência da crítica dialética no Brasil. Discípulo de Antonio Candido desde sua formação universitária, Schwarz soube se apropriar de maneira particular dos atos críticos alcançados por seu “mestre-açu Acê”¹²⁹. A começar pelo ponto de fuga deixado por Candido na *Formação da literatura brasileira – momentos decisivos* – ou seja, a idéia de que em Machado de Assis a literatura brasileira teria concluído seu processo de formação –, que se tornaria uma rigorosa plataforma de trabalho para a crítica schwarziana, tendo levado o crítico a ótimos resultados e permitido que se tornasse a mencionada referência.

A crítica dialética ou crítica literária dialética parece ter surgido no Brasil, como quer Roberto Schwarz – em “Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da malandragem’”, de 1979 – com o ensaio “Dialética da malandragem” (1970), de Antonio Candido. O alcance do ensaio de fato sugere um novo patamar crítico. A impressão é forte e não impressionista: é explícito o movimento materialista do ensaio, que por sua vez materializa a possibilidade da crítica literária produzir uma teoria social particular, a partir da crítica dialética de um objeto artístico, sem prescindir, no entanto, das teorias sociais.

Assim, o esforço presente no *Método Crítico de Sílvio Romero* (1945), latente na *Formação* (1959), e evidente em *Literatura e Sociedade* (1965), mostrava seu resultado mais acabado, resultado este que só encontraria companhia na obra de Candido em 1991, com a publicação do ensaio “De cortiço a cortiço”¹³⁰. Diríamos então que o aprimoramento do projeto de Candido – de desvelar a crítica social forjada na relativa fixidez dos objetos literários – atingia o nível de arte crítica.

Vemos a obra de Roberto Schwarz como o resultado de um esforço análogo: não mais para mostrar a possibilidade de uma crítica dialética brasileira, ou seja, a partir de objetos literários ou culturais brasileiros, mas para manter e aprofundar o nível a que esta crítica chegara

¹²⁹ A quem Schwarz dedica *O pai de família e outros estudos*.

¹³⁰ Em *O fio da meada* Paulo Arantes afirma que estes ensaios faziam parte de um projeto nutrido por Candido de fazer uma obra nos moldes de *Mimesis* de Erich Auerbach.

na obra de Antonio Candido. Estudar os movimentos do ensaísmo schwarziano mostrou-se, assim, uma forma de conhecer os movimentos realizados pela crítica dialética no Brasil.

O desenvolvimento da crítica dialética no Brasil pode ser entendido a partir da introdução e adaptação das idéias marxistas nos estudos sobre o país. Desta forma, o movimento crítico que possibilita o desenvolvimento da crítica dialética brasileira tem início nas primeiras décadas do século XX, mas configura-se apenas nas últimas décadas desse século. Retomando a crítica de Roberto Schwarz, sobre o pioneirismo do ensaio de Antonio Candido, note-se que a idéia pode parecer insuspeita, mas não despropositada, uma vez que: 1) em política, o que pode ser considerado o primeiro passo na introdução do marxismo no país, a fundação do Partido Comunista do Brasil – o PCB – em 1922, se deu muito menos sob a influência do marxismo enquanto crítica geral ao capitalismo, e muito mais sob a influência da Revolução Russa de 1917; 2) em crítica literária, a pretensão de conciliar marxismo e análise literária talvez encontre seu esforço inicial e, infelizmente insuficiente, em 1959, no livro *Machado de Assis*, de Astrojildo Pereira (o jovem que beijou a mão de Machado de Assis em seu leito de morte e que nove anos depois fundaria, com Otávio Brandão – que também exerceu a crítica literária –, o mencionado PCB); 3) em teoria, o primeiro livro a incorporar qualitativamente aspectos fundamentais da teoria marxista à interpretação do país foi *Formação do Brasil contemporâneo*, de Caio Prado Jr., em 1942; 4) por fim, editorialmente, o primeiro volume de *O capital* só foi traduzido no Brasil em 1967 (exatos cem anos depois da sua primeira publicação).

Mas a “dialética de forma literária e processo social” enquanto o básico da crítica marxista em literatura, a que Schwarz alude em "Pressupostos ...", só seria possível entre nós com a reformulação do marxismo partidário, ou melhor, com a expropriação da interpretação partidária do marxismo – como feita pelo PCB –, por parte dos intelectuais universitários paulistanos; expropriação essa que teve como momento fundamental o chamado Seminário Marx – grupo formado em 1958 por estudantes e professores da antiga Faculdade de Filosofia da USP para estudar *O capital*, e do qual Roberto Schwarz participou. Isto porque a teoria marxista que advém de ensaios de Candido, bem como dos de Schwarz, pressupõe e problematizam um marxismo universitário e heterodoxo.

Assim, na segunda metade do século, a dialética pode ser pensada a partir do *Método Crítico* de Sílvio Romero, onde Candido utilizará a palavra com diferentes acepções, e caracterizará um procedimento que quer incorporá-la como método crítico. Contudo, o discípulo só consegue travar verdadeiro diálogo com o mestre na medida em que particulariza o

conhecimento recebido deste; em outras palavras, quando é capaz de apropriar-se do conhecimento de maneira crítica, a ponto de imprimir uma marca particular àquilo que levava apenas a marca do primeiro.

Sendo discípulo de Antonio Candido desde jovem, em seus trabalhos Roberto Schwarz sempre apresentou diferenças fundamentais em relação aos trabalhos do mestre. Há no procedimento crítico de Schwarz uma engenhosa associação da perspectiva estético-histórico-sociológica de Candido, da perspectiva materialista da cultura como desenvolvida pela Escola de Frankfurt, especialmente por Walter Benjamin e Theodor W. Adorno, e da original noção de forma criada por Georg Lukács¹³¹. O resultado é nitidamente diferente e, a um só tempo, notavelmente continuador de um modo de ver os objetos literários e a literatura. A importância que ambos dão à forma literária enquanto “conteúdo social sedimentado” (Adorno) e ao “valor de conhecimento da arte moderna” (Adorno via Schwarz) é o que parece conjugar as semelhanças entre suas críticas.

Um dos momentos privilegiados de observação desse procedimento pode ser encontrado em “Pressupostos...”, pois ali três momentos não estanques podem ser percebidos: a) a explicação dos procedimentos utilizados por Candido; b) o destaque para o caráter original desses procedimentos e a sua nomeação como dialéticos; c) a tentativa explícita, com mediações sutis, de mostrar a origem marxista dos procedimentos dialéticos do autor. Com efeito, o ensaio de Schwarz descreve e analisa com maestria o processo do ensaio de Candido, e assim realiza em menor grau algo que este realizara em relação ao romance de Manuel Antônio de Almeida, senão, faz ver melhor o que a forma guardava. Trata-se portanto de uma daquelas leituras ensaísticas que se ligam tão organicamente ao seu objeto que será difícil, quando não empobrecedor, separá-los. Mas há também em seu esforço explicativo uma leitura densa que direciona o movimento e o resultado do ensaio de Candido para certa postura crítica. Schwarz vê no ensaio de Candido uma peça única e inaugural na crítica literária brasileira, um acontecimento crítico que possibilitou a renovação da teoria social contemporânea – expressa no

¹³¹ Em seu Memorial para a obtenção do título de professor titular (ao qual devemos o acesso a Milton Ohata), Roberto Schwarz também cita, como inspiração de sua obra, a combinação de análise de textos e explanação histórica como desenvolvida por Erich Auerbach. Talvez o primeiro crítico a explorar esse aspecto tenha sido o sociólogo Leopoldo Waizbort. Em sua tese de livre-docência, defendida em 2003, e posteriormente publicada sob o título *A passagem do dois ao três*, fez um estudo sistemático sobre a influência de Auerbach na obra *Ao vencedor as batatas*. De maneira breve esse estudo também está indicado no artigo de Waizbort publicado no livro *Um crítico na periferia do capitalismo*, “Quem herda não furta”; cuja primeira exposição se deu no contexto do seminário em homenagem à Schwarz mencionado em nota à página 33 desta dissertação. Infelizmente não pudemos considerar essa relação em nosso trabalho.

termo mediador entre a realidade e o romance “dialética de ordem e desordem” – através da análise eminentemente, mas não exclusivamente, estética. Dizendo sumariamente, Schwarz compôs uma excelente aula de ensaísmo, teoria estética e análise literária que nos remeteria a “O ensaio como forma” e “Lírica e sociedade”, de Adorno. Assim, tendo mostrado o alcance inusitado do ato crítico de Candido, e sendo coerente com o movimento dialético do qual defendeu o alto potencial, Schwarz considera em seu ensaio o limite do ensaio daquele. Este estaria “na simpatia do autor pelo universo que estuda”, o que teria frustrado “um dos movimentos da exposição dialética, que é de nomear a forma em termos da história extraliterária e falar da história nos termos que a forma literária propiciou”. Schwarz considera ainda que, em contraposição à idéia presente no ensaio de Candido de que a malandragem se oporia ao espírito do capitalismo, talvez “só no plano dos traços culturais malandragem e capitalismo se opõem”¹³².

Antonio Candido observa na *Formação...* que a literatura já foi entre nós um meio pelo qual os autores supriam a ausência de outras áreas do conhecimento as quais ainda não havíamos constituído, tais como jornalismo, história, ciências sociais, etc.; a crítica literária, que também não havia, parece ainda não ter sido capaz de contribuir decisiva e sistematicamente para que a literatura, sobretudo a contemporânea, tenha importância enquanto produtora de realidades e conhecimentos tão válidos socialmente quanto os produzidos pelas ciências humanas, ainda que deles se diferencie; o que, como mencionamos, acreditamos que aconteça nas obras de Candido e Schwarz.

¹³² Para apreciar uma interpretação antagônica, uma crítica ao ensaio de Schwarz, e uma disputa teórica em torno do legado de Antonio Candido ver o mais recente livro de José Miguel Wisnik, *Veneno remédio. O futebol e o Brasil*, pp. 404-429.

Vale dizer que a estratégia do crítico no livro mencionado é brilhante, e renderia um belo debate se contraposta às interpretações schwarzianas da cultura brasileira; pois, com efeito, Wisnik dá sequência a um projeto de interpretação erudita da cultura popular brasileira, visando justamente extinguir as distinções entre a origem da interpretação e a origem do objeto. Curiosamente, além da literatura o crítico tem se dedicado às manifestações que Schwarz vê como as mais caras ao coração do brasileiro, ou seja as mais populares da cultura brasileira, a música e o futebol.

Infelizmente, em *Veneno remédio* Wisnik não leva o debate a consequências mais produtivas, limitando-se a inverter “as idéias fora do lugar” - ao formular o “lugar fora das idéias”, que corresponderia ao “vetor inconsciente por meio do qual o substrato histórico e atávico escravidão se reinventou de forma elíptica, artística e lúdica” (p.405) -, e defender sumariamente o ensaio “Dialética da malandragem” das críticas feitas por Schwarz no final de “Pressupostos...”.

O alvo de Wisnik é uma crítica catastrófica uspiana que só veria de maneira negativa a condição periférica do país. Os membros citados dessa escola são Roberto Schwarz e Paulo Arantes, que estariam equivocados então na leitura que fazem da obra de Antonio Candido.

O Projeto Mestre

Não é pequena a estranheza que suscita a pouco comentada "Nota, 1978" presente na publicação brasileira de "Cultura e política, 1964-69". A passagem mais marcante é aquela em que Schwarz diz "para que substituir os equívocos daquela época pelas opiniões de hoje, que podem não estar menos equivocadas?". Como entendê-la? Na primeira publicação brasileira de seu primeiro ensaio clássico o crítico retifica em nota introdutória o sentido geral do ensaio, ou melhor, apenas aponta o erro de seu sentido geral, se abstendo de retificá-lo, uma vez que os juízos que poderiam fazê-lo também poderiam levá-lo a novos erros. Em que pese a argumentação retórica, que se evidencia no período final da nota - "O leitor verá que o tempo passou e não passou" -, ainda assim é uma posição estranha num crítico tão rigoroso como Schwarz. Talvez a explicação dessa estranheza revele algo menos estranho: se não estamos enganados, aquela justificativa de abstenção de retificação, baseada na possibilidade de ratificação de novos erros, diz respeito ao alcance do ensaio irmão de "Cultura e política, 1964-69", ou seja, "As idéias fora do lugar". Neste ensaio, publicado apenas dois anos depois daquele, há uma mudança radical de eixo, ou melhor, uma ampliação vertiginosa que nos leva da análise da cultura brasileira nos primeiros anos da ditadura militar, no primeiro ensaio, à uma análise da sociedade brasileira que se inicia na colonização e desemboca nos procedimentos ficcionais de Machado de Assis, no segundo. Lembre-se ainda que o ensaio mais novo foi publicado no Brasil cinco anos antes do mais antigo, e que um ano antes da referida nota de 1978 Schwarz havia publicado *Ao vencedor as batatas*. Assim, o que parece ter levado o crítico a dispensar o esforço de uma retificação é que seu próprio caminho crítico já havia sido retificado desde a formulação do favor como a "mediação quase universal" da sociedade brasileira presente em "As idéias..."; afinal, não foi a investigação das representações do favor na prosa machadiana que levou o crítico à volubilidade como mediadora universal do maior narrador da prosa brasileira? Se estivermos corretos, a irmandade entre os ensaios é mais fraca do se pensa; e o caráter clássico dos dois textos deve ter sinal distintos. A força não tão incorreta de "Cultura e política, 1964-69" - afinal suas formulações continuam norteando ou exigindo críticas de interpretações contemporâneas da cultura brasileira - deve ser diferente da força indiscutível do tão criticado e disseminado "As idéias fora do lugar". E estaríamos justamente no ponto em que o excelente crítico decide por uma excelência determinante para a execução do que chamaremos de *projeto mestre*.

A despeito da obra de Schwarz ter sido capaz de revelar inúmeros pontos insuspeitos nas obras literárias – não raras vezes alterando radicalmente interpretações consagradas –, ela parece ter reforçado mais a importância da crítica que da literatura (nesta época em que já se lê livros sobre que livros *deveriam* ser lidos). Impossível não mencionar aqui as ausências inegáveis na obra schwarziana: como explicar numa obra crítica de inspiração marxista a ausência de uma crítica à obra de Graciliano Ramos e Dionélcio Machado, ou Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto, entre tantos outros? O caráter quase que exclusivamente universitário daquela inspiração parece ter sido o principal fator do alto potencial de sua crítica, mas também seu limite diante de um projeto de esquerda para a crítica literária brasileira. A não ser que vejamos o *projeto mestre*, ou seja, toda a parte da obra de Schwarz dedicada ao estudo de Machado de Assis, como o passo necessário para a construção daquele projeto. Até o momento a obra do crítico, depois do ápice do *projeto mestre*, ou seja, o livro *Um mestre na periferia do capitalismo*, não tem caminhado no sentido de ampliar o número de obras fundamentais da literatura brasileira sob uma ótica materialista, mas sim no sentido de ratificar e atualizar os juízos dos ensaios clássicos sobre cultura, estabelecer uma leitura definitiva da obra de Antonio Candido, e efetuar uma crítica – muito menos elaborada que aquela dedicada a Machado – a obras contemporâneas admiradas pelo crítico.

Considerações sobre as análises

A análise dos textos de Roberto Schwarz dedicados às outras artes que não a literatura nos permite fazer algumas reflexões finais sobre seu ensaísmo no que diz respeito às suas diferenças internas de acordo com o objeto abordado.

Os dezesseis textos que analisamos diretamente compõem um quadro no qual cinco artes são analisadas pelo crítico ao longo de 41 anos. Considerando o caráter do único texto sobre Artes plásticas, vemos que se trata de uma exceção que confirma a regra: as Artes plásticas não têm relevância textual na obra do crítico. O mesmo ocorrendo com a dança, à qual não há nenhuma menção, assim como com as novas mídias, ou ainda quanto ao vídeo.

Das quatro artes restantes - arquitetura, cinema, teatro e música – apenas a primeira não está ligada diretamente à palavra. Nossa explicação para essa exceção – que neste caso não confirma, antes problematiza, a regra - é a de destacar a importância que a arquitetura

teve para a modernização do país, assim como a importância que a modernização brasileira tem para as análises do crítico. Destacamos ainda a proximidade do crítico com arquitetos de esquerda brasileiros, bem como a radicalidade que os textos de um deles, Sérgio Ferro, deve ter servido de inspiração ao crítico. Chamamos ainda a atenção para o fato de que todos os textos dedicados à arquitetura tiveram circunstâncias, digamos, externas; mostrando que a arquitetura, embora interesse muito ao crítico – o que fica explicitado em seu empolgado comentário presente no “Posfácio” ao livro de Pedro Fiori Arantes –, comparece circunstancialmente em sua obra. Nota-se ainda que há uma progressão temática e qualitativa nos textos. Com efeito, de uma simples referência – em “Cultura e política...” e “As idéias...” –, ela passa a tema de uma resenha mais ampla – em “O progresso antigamente” –, depois a objeto de duas arguições acadêmicas – em “Sobre o prisma da arquitetura” e “Posfácio” –, para finalmente servir de base a uma reflexão mais profunda e ensaística sobre o papel dos intelectuais de esquerda no país redemocratizado – em “Saudação a Sérgio Ferro”. Diríamos então que esse conjunto de seis textos, escritos ao longo de 35 anos, foram capazes de produzir uma reflexão inspirada sobre o processo de modernização do país, na qual se percebe a base crítica das análises literárias de Schwarz; além de produzirem um ensaio que a um só tempo atualiza temas presentes em seus ensaios clássicos, e seu interesse pela arquitetura.

Por falar em artes da palavra, caberia uma observação sobre as análises que abordam a música: o primeiro dos textos – “Nota sobre vanguarda e conformismo” – estaria na mesma situação que a arquitetura, uma vez que são considerados compositores eruditos. No entanto, a escolha e objeto do crítico não é propriamente a música erudita – afinal contestada pelos próprios músicos – mas sim o papel dos músicos de vanguarda no mercado cultural; o que faz com que a análise fique mais próxima do outro ensaio no qual a música é tratada – “Cultura e política...”, e aqui já se trata da canção e, portanto, da palavra. A desigualdade de nível entre a qualidade dos textos – ainda que ambos apresentem deficiências quanto à análise musical, o primeiro é apenas um comentário, enquanto o segundo se revela uma crítica inspirada e altamente produtiva – e, por outro lado, a proximidade temporal, 1967 e 1970 respectivamente, faz pensar que o crítico teve uma dedicação localizada e pouco dedicada à música. Mais à frente voltaremos ao tema.

Mas se descartamos as Artes plásticas, e consideramos antes a arquitetura e a música, foi para podermos separar as artes que a nosso ver constituem o núcleo mais forte da crítica às artes não literárias feita por Schwarz: o cinema e o teatro. É na análise dessas artes que

o crítico revela momentos de acuidade similar àquele que encontramos nos seus melhores ensaios sobre literatura e cultura.

Os três textos dedicados ao cinema – "8 1/2 de Fellini", "O cinema e *Os fuzis*" e "O fio da meada" – a nosso ver constituem o grupo temático mais coeso entre aqueles que analisamos. Escritos num espaço de tempo de vinte anos – 1965, 1967 e 1985 respectivamente –, formam uma análise aguda e particular da forma fílmica, da especificidade de seus aspectos modernos e massificadores, assim como de sua importância para a construção de uma arte popular. É, aliás, considerando os textos analisados, o mais perto que o crítico chega dos aspectos populares da cultura brasileira. Aspectos estes que estão em negativo na análise de 8 1/2, e em positivo nas outras duas; o que gera uma diferença considerável entre aquela e essas; curiosamente, com vantagem, do ponto de vista ensaístico, para aquela. Como se a simpatia do crítico não rendesse o melhor ensaio. O que nos faz lembrar da objeção do próprio Schwarz à suposta simpatia de Antonio Candido pelo objeto analisado em "Dialética da malandragem". É sobretudo nesse conjunto de textos sobre cinema que vemos o esboço de outro caminho crítico que a obra de Schwarz poderia ter tomado. Nesse esboço, o universo popular, sua representação artística, e a dimensão política contemporânea dessa representação, são matéria do ensaio schwarziano. Aspectos que seguem em seu ensaísmo recente, mas que recebeu a inflexão do *projeto mestre*, e se apresentam de maneira diversa. Note-se como naqueles ensaios sobre cinema o crítico apenas tangencia os temas postos pela obra machadiana – sobretudo em "8 1/2 de Fellini", que aliás se configura como antecipador dos aspectos que o crítico destacaria na análise machadiana –, sem que com isso aja prejuízo da acuidade crítica, o que revela a consistência de temas posteriormente reduzidos pelo crítico.

Por outro lado, se os textos dedicados ao cinema constituem o conjunto mais coeso diante da exceção das Artes plásticas, do caráter circunstancial e duradouro da arquitetura, e das deficiências críticas em relação aos localizados textos sobre música, são os textos sobre teatro que representarão o conjunto mais complexo. Afinal, os cinco textos dedicados ao teatro – "*Emília Galotti* e o nascimento do realismo", "Cultura e política...", "*A santa Joana dos matadouros*", "Sobre o prisma do teatro" e "Altos e baixos da atualidade de Brecht" –, escritos entre 1965 e 1999, representam momentos circunstanciais, clássicos, erráticos, de estudo, e extraordinários dessa arte, antiga paixão do crítico e autor. Se os momentos são variados, a base das análises sofre apenas uma alteração: do realismo artístico do primeiro ensaio, ao teatro épico de Brecht – afinal também um realismo. Essa complexidade a

que aludimos foi capaz de criar um ensaio ímpar entre os analisados: "Altos e baixos...". Nele reconhecemos as mesmas características de seu melhor ensaísmo dedicado à literatura; com a vantagem, a nosso ver, de fazer com que a matéria artística - o teatro de Brecht – enfrente as condições ideológicas, materiais portanto, da realidade contemporânea.

Gostaríamos ainda de chamar a atenção para a presença de "Cultura e política, 1964-69" em diversos momentos do trabalho. Isso não poderia deixar de acontecer uma vez que se trata do ensaio no qual Schwarz menciona o maior número de artes num único texto; o que, aliás, faz com que ele seja único em sua obra, e se distancie, também nesse aspecto, de seu ensaio irmão "As idéias fora do lugar". O desequilíbrio entre as análises de teatro e de música, assim como entre as menções ao cinema, literatura e arquitetura - naquele momento em que todas as artes se queriam novas, Cinema novo, Música nova, Arquitetura nova - já foi apontado e discutido. Mas talvez ainda valha a pena apontar o desinteresse do crítico pela história da música brasileira, para que possamos traçar uma relação entre seus textos sobre música e os textos sobre cinema, que, nesse aspecto, estão muito próximos, e mais distantes daqueles sobre arquitetura, teatro e literatura, nos quais o crítico demonstra um interesse pela história do desenvolvimento destas artes no Brasil. A música e o cinema, enquanto artes mais populares, parecem contar menos ao crítico para sua visão de cultura. No entanto, também será preciso mencionar as diferenças já estudadas entre as análises dedicadas a cada arte. Assim, enquanto a música recebe um tratamento, por assim dizer, adorniano, a cinema tem mais sorte por ter em Benjamin o guia do crítico. Então, talvez possamos reconhecer aí uma diferença de tratamento do crítico quanto às artes: seu interesse maior seria pelas artes menos massificadas – arquitetura, literatura e teatro –; enquanto que nas outras – cinema e música – lhe interessaria, sobretudo, criticar exatamente seu caráter massificador.

Quando nos vimos diante da realidade temporalmente inevitável de que seriam frustrados alguns desenvolvimentos que outrora pretendíamos realizar neste trabalho, avistamos um horizonte, medimos nossas forças, e partimos. O que possibilitou que o avistássemos o não foram senão a orientação de caminantes mais experientes e com experiências diversas – e foram realmente muitos e muitas, já que todo professor é um orientador quando está diante de estudantes –, e, casualmente – mas nem tanto assim, como acabamos de lembrar – uma idéia norteadora apresentada por um professor na defesa de dissertação de um colega, que pedimos licença para parafrasear: uma dissertação de mestrado deve servir de base a pesquisadores futuros que possam ir mais longe no estudo do mesmo objeto; permitindo aos que a sucederão

encontrar um terreno melhor do que o autor daquela encontrara e, com dedicação, superá-los; até que uma superação de superações possa produzir um conhecimento novo e original, a que chamaremos de tese. Malgrado o que não pudemos, esperamos que a primeira dissertação sobre este autor imprescindível ao estudo crítico da literatura e cultura brasileiras realizado nesta universidade possa ter realizado, em alguma medida, tal idéia. Ou, em verso, "À sombra do mundo errado murmuraste um protesto tímido / Mas virão outros." .

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003. Coleção Espírito Crítico. Trad. de Jorge de Almeida.

_____. Theodor W. “O Ensaio como forma”. Em COHN, Gabriel. (org.), FERNANDES, Florestan. (coord). *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática, 1986. Coleção Grandes cientistas sociais.

_____. *Teoria Estética*. São Paulo, Martins fontes, 1970.

AGUIAR, Flávio (Org.). *Antonio Candido: pensamento e militância*. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/ USP; Fundação Perseu Abramo, 1999.

AGUIAR, Flávio. e VASCONCELOS, Sandra, *Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001.

AGUILAR, Gonzalo. “Ángel Rama y Antonio Candido: salidas del modernismo” Em *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Série Críticas/Instituto Internacional de Literatura Ibero-Americana, 2001.

_____. “Construir el pasado (algunos problemas de la historia de la literatura a partir del debate entre Antonio Candido y Haroldo de Campos)”. Em *Filología*, año XXX, 1–2, 1997.

ALAMBERT, Francisco. “Lugar da Dialética, Dialética do Lugar – três notas sobre filiações, fidelidades e afinidades na formação de Roberto Schwarz”. Em Loureiro, Maria Isabel e Musse, Ricardo. (orgs.). *Capítulos do Marxismo Ocidental*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1998.

ALENCAR, José de. *Senhora*. São Paulo, Klick, 1997.

ALMEIDA, Manuel Antonio de. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Klick, 1997. Coleção ler é aprender. nº13.

ALVIM, Francisco. *Poemas [1968 – 2000]*. Rio de Janeiro, CosacNaify, 2004

_____. *Poesias Reunidas*. São Paulo, Duas Cidades, 1988.

ANDERSON, Perry. *Considerações sobre o marxismo ocidental, nas trilhas do materialismo histórico*. São Paulo, Boitempo, 2004.

ANDRADE, Mário. *Aspectos da literatura brasileira*. 4ª Ed. São Paulo, Martins MEC, 1972.

_____. *Poesias completas*. São Paulo, Circulo do livro, 1976.

ANDRADE, Oswald. SCHWARTZ, Jorge (org.). *Coleção Literatura Comentada*, Ed. Abril, 1980.

ANJOS, Cyro dos. *O amanuense Belmiro*. Belo Horizonte, Livraria Garnier, 2000. Cleção Autores modernos da literatura brasileira.

ANTELO, Raúl (ed.) *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Série Críticas/Instituto Internacional de Literatura Ibero-Americana, 2001.

_____. "Crítica híbrida e forma histórica". Em CASTRO, João Cezar de. (org.); ARAÚJO, Valdeci Lopes de. (colaboração) *Nenhum Brasil existe: pequena enciclopédia*. Rio de Janeiro: UniverCidade / Topbooks, 2003.

ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

_____. "Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo". In:

_____. *O Fio da Meada – Uma conversa sobre Filosofia e Vida Nacional*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

_____. *Sentimento da dialética: na experiência intelectual brasileira*. São Paulo: Paz e terra, 1992

_____. *Um Departamento Francês de Ultramar*. São Paulo: Paz e Terra, 1994.

ARGUEDAS, José María. "No soy um aculturado". Em *Breve antologia didáctica*. 5a ed. Lima: Editorial Horizonte, 1986.

ARRIGUCCI, Davi Jr. *O cacto e as ruínas*. São Paulo, 2ª Ed. Duas Cidades/Editora 34, 2000.

ASSIS, J.M. Machado de. *Crítica literária*. São Paulo: Mérito, 1962. Obras Completas de Machado de Assis. nº 29.

_____. *Crônicas escolhidas*. São Paulo: Ática, 1994.

_____. *Contos/Uma antologia*. São Paulo, Cia das letras, 1998

_____. *Iaiá Garcia*. 10ª reimpressão. São Paulo: Nova Aguilar, 2004. Obras Completas de Machado de Assis vol II..

_____. *Memória Póstumas de Brás Cubas*. 10ª reimpressão. São Paulo: Nova Aguilar, 2004. Obras Completas de Machado de Assis vol II..

_____. *Dom Casmurro*. 10ª reimpressão. São Paulo: Nova Aguilar, 2004. Obras Completas de Machado de Assis vol II..

_____. *Resurreição*. 10ª reimpressão. São Paulo: Nova Aguilar, 2004. Obras Completas de Machado de Assis vol II..

AUERBACH, Erich. *Mimesis : a representação da realidade na literatura ocidental*. 3a ed. São Paulo : Perspectiva, 1994.

ÁVILA, Affonso. *O modernismo*. 2ª Ed. São Paulo, Perspectiva, 2002. Coleção Stylus organizada por j. Guinsburg.

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: Klick. Coleção ler é aprender. nº16,1997.

BALZAC, Honoré de. *O pai Goriot*. São Paulo, L&M, 2008. Tradução de Celina Portocarrero e Ilana Heineberg.

BANDEIRA, Manoel. *Poesias reunidas. Estrela da vida inteira*. 4ª Ed. São Paulo, José Olympio, 1973

BARBOSA, Ana Mae. *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”. Em *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. Coleção os pensadores, vol. 48. Trad. de Otília B. Fiori Arantes.

_____. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1997

_____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986

_____. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. Coleção os pensadores, vol. 48. Trad. de Otília B. Fiori Arantes.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996

BERNARDET, Jean-Claude. *Aquele Rapaz*. São Paulo, Cia das Letras, 2003.

BOSI, Alfredo. “A escravidão entre dois liberalismos” e “Pós-fácio 2001”. Em *Dialética da colonização*. 4ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BOSI, Alfredo. “Os estudos literários na era dos extremos”. Em AGUIAR, Flávio (org.), *Antonio Candido: pensamento e militância*. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP /Fundação Perseu Abramo, 1999.

_____. *Céu, inferno – ensaios de crítica literária e ideológica*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

_____. *Dialética da colonização*. 4ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1989.

_____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

_____. Machado de Assis. *O enigma do olhar*. São Paulo : Ática, 2003

_____. *O ser e tempo da poesia*. 6ª ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

_____. Machado de Assis. São Paulo, Publifolha, 2002 .Coleção Folha Explica.

_____. “Uma Hipótese sobre a Situação de Machado de Assis na Literatura Brasileira”. Em *Machado de Assis: O enigma do olhar*. São Paulo, Martins Fontes, 2007.

- BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético. ensaios*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.
- _____. *A Santa Joana dos Matadouros*. São Paulo, CosacNaify, 2001.
- BUARQUE, Chico. *Estorvo*. São Paulo. Cia das Letras, 1991.
- CACASO, *Beijo na Boca e outros poemas*. Brasiliense, 1982
- CALDWELL, Helen. *O Otelô brasileiro de Machado de Assis*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2008.
- CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa. *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- CAMPOS, Haroldo de. “El sentido da la teoría literaria y de la literatura comparada en las culturas denominadas ‘periféricas’”. Em *Filología, año XXX*, 1–2, 1997.
- CANDIDO, Antonio. *Introdução ao método crítico de Sílvia Romero*. 3a ed. São Paulo: Edusp, 1988.
- _____. *Literatura e Sociedade*. 3ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1980.
- _____. *Formação da Literatura Brasileira*, 2 vols. 7ª ed. Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Limitada, 1993.
- _____. Dialética da malandragem. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, USP, nº 8, 1970.
- _____. *Textos de intervenção*. DANTAS, Vinicius. (sel., apres. e notas). 1a ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2002. Coleção Espírito Crítico.
- _____. *A educação pela noite e outros estudos*. São Paulo: Ática, 1987.
- _____. *Clima*. São Paulo, nº 1, maio de 1941.
- _____. *Recortes*. São Paulo: Companhia das letras, 1993.
- _____. *Brigada ligeira*. 2a ed. São Paulo: Unesp, 1992.
- _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- _____. *Teresinha etc.* 3ª edição. São Paulo: Duas Cidades, 2007.
- CARDOSO, Fernando Henrique. *Capitalismo e escravidão no Brasil meridional. O negro na sociedade escravocrata do Rio Grande do Sul*. 2ª Ed. Paz e Terra, 1977.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaio Reunidos. 1946 – 1971. vol. II*. São Paulo, Topbooks 2005.

CARVALHO FRANCO, M. S. de. “As idéias estão em seu lugar”. *Cadernos de Debate*, nº 1, 1976.

CASTRO Rocha, CEZAR João. “Dialética da marginalidade – caracterização da cultura brasileira contemporânea”. Em *Folha de São Paulo*, Caderno MAIS!, 29/02/2004.

CEVASCO, Maria Elisa e Ohata, Milton. (orgs.) *Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. São Paulo: Cia. das letras, 2007.

_____. “Estudos culturais no Brasil”. Em *Dez lições – sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003.

CHIAPPINI, Lígia. “Forma e história na crítica literária brasileira: a atualidade de Antonio Candido”. In: ANDRADE, Ana Luiza; BARROS, Maria Lucia Camargo; ANTELLO, Raúl (Orgs.) *Leituras do ciclo*. Florianópolis: Grifos, 1999.

CHKLOVKI, Viktor. *Teoria da literatura I*. Lisboa: Edições 70, 1987. Trad. de Isabel Pascoal. Coleção Signos, nº 15.

COELHO, Marcelo. “Os personagens de Schwarz”. *Folha de São Paulo*, “Caderno Mais!”, FSP, 22 jun. 2007.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Graal, 1996.

COUTINHO, Afrânio. e SOUZA, José Galante de. *Enciclopédia de literatura brasileira*. 2a ed. São Paulo: Rio de Janeiro: Global Editora: Fundação Biblioteca Nacional/DNL, 2001; 2 vols.

CUNHA, Eneida Leal. “Leituras da dependência cultural”. In: MIRANDA, Wander Melo e SOUZA, Eneida Maria de (Orgs.). *Navegar é preciso: escritos para Silviano Santiago*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

CURVELLO, Mario. “Roberto Schwarz. *Ao vencedor as batatas*” (verbete). Em *Machado de Assis*. BOSI, A; GARBUGLIO, J.C.; Facioli, V.; CURVELLO, M. (orgs.). São Paulo: Ática, 1982.

DANTAS, Vinicius. *Bibliografia de Antonio Candido*. 1a ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2002. Coleção Espírito Crítico.

D'INCAO, Maria Angela. SCARABÔTOLO; Eloísa Faria (orgs.), *Dentro do texto, dentro da vida: ensaios sobre Antonio Candido*. São Paulo: Instituto Moreira Salles; Companhia das Letras, 1992.

DEBORD, Guy. “A separação consumada”. Em *A sociedade do espetáculo*. 4a reimpressão. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004. Trad. de Estela dos santos Abreu.

DOSTOIEVSKI, Fiódor. *Crime e castigo*. São Paulo, Publifolha, 1993. Tradução de Luiz Cláudio de Castro.

EAGLETON, Terry. *¿Qué es la literatura? Una introducción a la teoría literaria*. 1ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1988. Trad. de José Esteban Calderón.

_____. *Marx e a liberdade*. São Paulo: Unesp, 1999. Coleção grandes pensadores. Trad. de Marcos B. de Oliveira.

_____. *Marxismo e crítica literária*. Porto: Afrontamento, 1978. Trad. de Antonio Souza Ribeiro.

_____. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

“Entrevista com Roberto Schwarz por Eva I. Corredor”. *Literatura e Sociedade* nº 6 2001–2002. Edição Comemorativa 10 anos do departamento, 40 anos da área Teoria Literária.

FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: A pirâmide e o trapézio*. Porto Alegre: Globo Editora, 2001.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 10a ed. São Paulo: Edusp, 2002.

FARIA, Regina Lúcia de. “A crítica dialética de Roberto Schwarz”. Em CASTRO, João Cezar de. (org.); ARAÚJO, Valdeci Lopes de. (colaboração) *Nenhum Brasil existe: pequena enciclopédia*. Rio de Janeiro: UniverCidade / Topbooks, 2003.

FAVARETO, Celso. *Tropicália alegoria alegria*. 3ª edição, Cotia, Ateliê Editorial, 2000.

“Filme reacende debate de arte e política”, *Folha de S.Paulo*, 23 jun. 2000.

FISCHER, Luis Augusto. *Literatura brasileira*. São Paulo, Abril, 2003.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. São Paulo, Publifolha, 1998. Tradução Sérgio Duarte.

FRANCO, Jean. “Uma história dos brasileiros no seu desejo de ter uma literatura: reflexiones tardias sobre Formação da literatura brasileira”. Em ANTELLO, Raúl (ed.), *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Série Críticas/Instituto Internacional de Literatura Ibero-Americana, 2001.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho, *Homens livres na ordem escravocrata*. 4ª Ed. Editora UNESP, 1997.

FERREIRS, Glória. (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro, 2006, FUNARTE. Coleção “Pensamento Crítico”.

GIANNOTI, J. A. “Socialismo ou Barbárie”. *Folha de São Paulo*, “Caderno Mais!”, FSP, 25 març.2001.

_____. *Certa herança marxista*. São Paulo, Cia das letras, 2000.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1986.

GOLDMAN, Lucien. *Sociologia do romance*. São Paulo: Paz e Terra, 1967.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996. Coleção leitura.

_____. *Três mulheres de três Pppês*. São Paulo, Paz e Terra, 1988

HABERMAS, Jürgen. *O discurso Filosófico da modernidade. Doze lições*. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

HYPOLITE, Jean. *Gênese e estrutura da fenomenologia do espírito de Hegel*. São Paulo, Discurso Editorial, 1999.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos. O breve séc. XX. 1914 – 1991*. São Paulo, Cia das letras, 1994.

HOLLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1971.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. (org.). *26 poetas hoje, antologia*. 4ª Ed. Aeroplano, 2001.

IAZZETTA, Fernando. "Além da vanguarda musical". Em GUINSBURG, J. e BARBOSA, Ana Mae, *O pós modernismo*. Perspectiva, 2005.

JAMESON, Frederic. *Marxismo e forma*. São Paulo : Hucitec, 1985

KONDER, Leandro. *Os Marxistas e a Arte. Breve estudo histórico-crítico de alguns tendências da estética marxista*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. São Paulo, Cia das letras, 2001. Tradução Modesto Carone.

_____. *O processo*. São Paulo, Cia das letras, 2001. Tradução Modesto Carone.

_____. *As artes da palavra. Elementos para uma poética marxista*. São Paulo, Boitempo, 2005.

KURZ, Robert. *O colapso da modernização*. 5a ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999. Trad. de Karen Elisabeth Barbosa.

LAFER, Celso. *Esboço de figura: homenagem a Antonio Candido*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes. vols. 1 e 2*. Civilização brasileira, 2002.

_____. "Da existência precária: o sistema intelectual no Brasil". Em ALVES, Francisco, *Dispersa Demanda*. Rio de Janeiro, 1981.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*, Cia das Letras, 1997.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. 1ª ed. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2000. Coleção Espírito Crítico. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo.

_____. *Introdução a uma estética marxista*. 2ª Ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970.

"Machado de Assis: Um debate. Conversa com Roberto Schwarz". In: Novos Estudos Cebrap, nº 29 (março de 1991); pp. 59 – 84.

_____. Entrevista à Luiz Henrique Lopes dos Santos e Mariluce Moura. Revista Fapesp, 2000.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*,. 2ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

MARTINS, Wilson. *A crítica literária no Brasil*. 2a ed. São Paulo: Francisco Alves, 2003.

MARX, Karl e ENGELS, Fredrich. *A ideologia alemã*. São Paulo: Editora Hicitec, 1993.

_____. *Sobre literatura e arte*. 2a ed. São Paulo: Global, 1980.

MARX, Karl. "A mercadoria" Em *O capital*. 3a ed. São Paulo: Nova Cultural, 1998. Coleção Os economistas. Trad. de Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. 1º capítulo.

_____. "Manifesto do partido comunista". Em *Estudos Avançados*. São Paulo: IEA, vol. 12, nº 34, set./dez. de 1998. Trad. de Marcus Vinicius Mazzari.

MATOS, Olgária C.F. *Os arcanos do inteiramente outro. A escola de Frankfurt, a melancolia da revolução*. 2ª Ed, São Paulo, Editora Brasiliense, 1995.

MENDES, Gilberto. Em ÁVILA, Afonso (org.) *O modernismo*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

MERQUIOR, José Guilherme. *O marxismo ocidental*. Nova Fronteira, 1986.

MICELI, Sergio. "Contra o retrocesso". Em *Jornal de resenhas*, 11/set./1999.

_____. "O chão e as nuvens". Em *Novos Estudos – CEBRAP*, nº 70 (agosto de 2005).

MORAES, João Quartim (org.). *História do marxismo no Brasil. vol. III – Os influxos teóricos*. São Paulo, Editora da Unicamp, 1995.

_____. *História do marxismo no Brasil. vol. III – Os influxos teóricos*. São Paulo, Editora da Unicamp, 1995.

MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença: A política dos estudos culturais latino-americanos*. Belo Horizonte: UFMG, 2001. > especialmente a Introdução, 1º e 5º capítulos.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1977.

MOTTA, Leda Tenório da. *Sobre a crítica literária brasileira no último meio século*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

MOURA, Flávio Rosa de. “Diálogos crítico: disputas no campo literário brasileiro (1984–2004)”. Tese de mestrado defendida em 2005 junto ao Departamento de Sociologia da FFLCH–USP.

MUSSE, Ricardo; LOUREIRO, Isabel (Orgs.). *Capítulos do Marxismo Ocidental*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1998.

NATALI, Marcos Piason. *Além da literatura*. Em *Literatura e sociedade* nº 9, 2006.

NAVES, Rodrigo. *O vento e o moinho. Ensaio sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo, Cia das letras, 2007.

NEPOMUCENO, André Matias. *Retrato em movimento: crítica cultural e dialética no Brasil: uma abordagem da obra de Roberto Schwarz*. UNB, Tese de doutoramento, set. 2006.

NUNES, B. “Crítica literária no Brasil, ontem e hoje”. In: MARTINS, M. H. (Org.), *Rumos da Crítica*. São Paulo : Editora SENAC São Paulo : Itáu Cultural, 2000.

OLIVEIRA, Francisco de. Em *Crítica à razão dualista / O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

OTSUKA, Edu Teruki. “Espírito rigoroso: para uma reinterpretação das *Memória de um sargento de milícias*”. *Revista do Instituto de Estudo Brasileiros* nº 44 fev. 2007.

PEDROSA, Celia. *Antonio Candido: a palavra empenhada*. São Paulo: Edusp, 1994.

PEREIRA, Astrojildo. *Machado de Assis*, Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis – Ensaio crítico e biográfico*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Libreria José Olympio, 1955.

PIZARRO, Ana. *Hacia para una historia de la literatura latinoamericana*. México: Colegio de México, 1987.

PLEKHANOV, Gerorg. *Arte e vida social*. 2ª Ed. São Paulo, Brasiliense, 1969.

POLAR, Antonio Cornejo. *O condor voa – literatura e cultura latino-americanas*. Belo Horizonte: UFMG, 2000. Trad. de Ilka Valle de Carvalho.

POMPÉIA, Raul. O Ateneu. São Paulo, Klick, 1997.

PRADO, Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1957.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 2ª Ed, 2ª reimpressão, São Paulo, Perspectiva, 2003. Coleção Debates, dirigida por J. Guinsburg.

PRADO Jr., Bento. "Retoques a uma sereia desmistificada". Em FSP – 31/10/2004.

- _____. "A sereia desmistificada". Em *Alguns ensaios*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 2a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo, Editora UNESP, 1993.
- _____. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro, Editora Record, 2000.
- RICUPERO, Bernardo. "Da formação à forma. Ainda as idéias fora do lugar", *Lua Nova*, São Paulo, 73: 59–69, 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ln/n73/n73a03.pdf>.
- ROCHA, João Cezar de Castro. *Dialética da Marginalidade – caracterização da cultura brasileira contemporânea*.
- ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 19ª Ed. São Paulo, Nova Fronteira, 2001.
- ROUANET, Sergio Paulo. "Contribuição, salvo engano, para uma dialética da volubilidade". Em *Mal-estar na modernidade: ensaios*. São Paulo: Cia. das letras, 1993.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos Trópicos: Ensaio sobre dependência cultural*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.
- _____. "Apesar de dependente, universal." Em *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- _____. "Para além da história social". Em *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro, 2002.
- SCHWARZ, Roberto.** *A sereia e o desconfiado*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- _____. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 5ª ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.
- _____. *O pai de família e outros estudos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- _____. *Que horas são?* 2ª ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.
- _____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. 4ª ed. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2000.
- _____. *Duas meninas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.
- _____. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- _____. (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. (org.). São Paulo: Brasiliense, 1983
- _____. "Machado de Assis: um debate". Em *Novos Estudos – CEBRAP*, nº 29, mar./1991).
- _____. "Pressupostos, salvo engano, de Dialética da malandragem". In: LAFER, Celso. *Esboço de figura: homenagem a Antonio Candido*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

_____. "Originalidade da Crítica de Antonio Candido". In: *Novos Estudos – CEBRAP*, nº 32 (março de 1992).

_____. *Cultura e Política*. CEVASCO, Maria Elisa. e BUFFOLO, Kátia. (eds.). São Paulo: Paz e Terra, 2001. Coleção Leitura.

_____. [Misplaced Ideas](#)

_____. e CANDIDO, Antônio. *A homenagem na Unicamp*. São Paulo: Unicamp, 1989.

_____. "Elefante Complexo", *Folha de S.Paulo*, "Especial" 10 jan. 2001,

_____. "O neto corrige o avô", *Folha de S.Paulo*, "Mais!" 04 març.2001,

_____. "O país do elefante", *Folha de S.Paulo*, "Mais!" 10 març. 2002

_____. "Prefácio com perguntas", *Folha de S.Paulo* 16 març. 2003

_____. "A viravolta machadiana", *Novos Estudos CEBRAP* nº69, 2004),

_____. "Saudação a Sérgio Ferro" *Folha de S.Paulo*, "Mais!" 15 mai. 2005

_____. "Leituras em competição" *Novos Estudos CEBRAP* nº 75.

_____. "Às voltas com Bento Prado Jr." *Folha de S.Paulo*, 28 jan. 2007)

_____. "Posfácio" Em ARANTES, Pedro. *Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*. São Paulo, Editora 34, 2002.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem numa série de cartas*. 3ª ed. Iluminuras, 1995.

SOUZA, Eneida Maria. *Crítica cult*. Belo Horizonte, UFMG, 2002.

SÜSSEKIND, Flora. "Ou não – notas sobre a crítica de Davi Arrigucci e Roberto Schwarz". Em *Papéis colados*. 2ª ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

_____. *Literatura e vida literária. Polêmicas, diários e relatos*. 2ª ed. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2004.

TELLES, Renata. *Roberto Schwarz vai ao cinema: imagem, tempo e política*. Tese de doutoramento, UFSC, março 2005.

TELLES, Renata. "Latino–americanismo e orientalismo: Roberto Schwarz, Silviano Santiago e Edward Said. Em *Terra Roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*, vol. 4, 2004.

Teoria e Prática nº 01 e 02.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música*. São Paulo, 2005.

TROTSKI, Leon. *Literatura e revolução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

_____. *A revolução de outubro*. São Paulo, Boitempo, 2007.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo, Cia das Letras, 1997.

XAVIER, Ismail. *O Cinema brasileiro moderno*. São Paulo, Paz e Terra, 2001. Coleção leitura.

WAIZBORT, Leopoldo. *A passagem do três ao um. Crítica literária, filosofia e filologia*. São Paulo, CosacNaif, 2007.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. CosacNaify, 2002. Tradução de Betina Bischof.

WISNIK, José Miguel. *Veneno Remédio. O futebol e o Brasil*. São Paulo, Cia da letras, 2008.

_____. “Te—manduco—não—manduca: a música popular de São Paulo”. *Literatura e Sociedade* nº , 2005

ANEXOS – Uma cartografia da obra crítica de Roberto Schwarz

Estes anexos são parte do trabalho de levantamento para pesquisa da obra de Roberto Schwarz. Ao expormos essas listas esquemáticas, resultado de carpintaria da pesquisa, pretendemos sobretudo contribuir para o trabalho de outros pesquisadores da obra do crítico. Trata-se de apresentar algumas formas de divisão ou mero levantamento da obra schwarziana a fim de elas possam se intercambiar e sugerir novas linhas de pesquisa.

Nos Índices gerais (Anexos 1, 2 e 4) dividimos de três maneiras toda a obra teórica reunida em livro, acrescida de seus textos não recolhidos (Textos avulsos) publicados a partir de 1999 (ano de publicação de seu livro mais recente). Já no Anexo 3 consideramos apenas os textos que pudessem integrar os gêneros que reconhecemos em sua obra.

Não foram considerados seus livros de poesia, nem sua peça teatral; consideramos, no entanto, seus textos ficcionais publicados em seus livros teóricos.

Os textos publicados no jornal *Folha de São Paulo* serão identificados por FSP, com a indicação da data, e quando possível do caderno, entre parêntesis. Da mesma maneira o jornal *O Estado de São Paulo* será citado como OESP. Não mencionaremos os autores dos livros citados, nem as indicações bibliográficas de cada obra de Schwarz, para isso deve-se consultar a Bibliografia.

Outras explicações necessárias serão encontradas no cabeçalho de cada anexo.

Anexo 1 – Índice geral de textos por livro e textos avulsos

Neste anexo dividimos os 99 textos que correspondem a sua obra reunida em livro, mais os textos avulsos publicados a partir de 1999. Eles estão organizados primeiramente pela ordem de publicação de seus livros autorais, depois pela data de publicação de seus textos avulsos, e depois ainda pelo livro que organizou. Mencionamos também as duas antologias de seus textos e o único livro sobre sua obra.

Na segunda linha, abaixo do título do texto, está indicado o ano e o local, ou locais conhecidos, da primeira publicação e das seguintes, seguidos pelo número de páginas. Quando houver indicação de ano seguido de “inédito”, trata-se da indicação de ano feita pelo próprio autor no livro em questão.

Na terceira linha mencionamos o tema (de acordo com os temas presentes no Anexo 2), o(s) autor(es) estudados e a(s) obra(s) estudados no respectivo texto. Deixamos de citar a(s) obra(s) analisada(s) em cada texto apenas quando seu número ultrapassou dois, ou ainda quando seu nome já consta no título do texto. Quanto aos temas, quando julgamos necessário mencionamos mais de um tema para o mesmo texto.

Livros autorais

A sereia e o desconfiado – ensaios críticos

1ª edição 1965; 2ª ed. 1981 (dados retirados da 2ª edição); 15 textos; 192 págs.

Livro dedicado a Anatol Rosenfeld e "à memória de meu pai Johann Schwarz".

Ensaaios reunidos de 1959 a 1965.

Os ensaios sobre literatura estrangeira, excetuando o que trata de Kafka que é o único inédito, foram escritos para o mestrado na Universidade de Yale. Os estudos sobre literatura brasileira foram publicados no *Suplemento Literário* de *O Estado de São Paulo*.

- 1 **O psicologismo na poética de Mário de Andrade**
1961, OESP, 24 págs.
Literatura brasileira – Poesia – Mário de Andrade
- 2 **O Ateneu**
1961, OESP, 11 págs.
Literatura brasileira – Prosa – Raul Pompéia
- 3 **A estrutura de Chanaan**
1961, OESP, 5 págs.
Literatura brasileira – Prosa – Graça Aranha
- 4 **O Grande Sertão: a fala**
1960, OESP, 5 págs.
Literatura brasileira – Prosa – Guimarães Rosa
- 5 **Grande Sertão e Dr. Fausto**
1960, OESP, 9 págs.
Literatura brasileira – Prosa – Guimarães Rosa
Literatura estrangeira – Prosa – Tomas Mann
- 6 **Perto do coração selvagem**
1959, OESP, 5 págs.
Literatura brasileira – Prosa – Clarisse Lispector
- 7 **Uma barata é uma barata é uma barata**

- 1961, inédito, 12 págs.
Literatura estrangeira – Prosa – Franz Kafka – *A metamorfose*
- 8 **Para a fisionomia de *Os demônios***
1961, 8 págs.
Literatura estrangeira – Prosa – Fiódor Dostoiévski
- 9 **O mano capeta do liberalismo (*O sósia*)**
1961, 16 págs.
Literatura estrangeira – Prosa – Fiódor Dostoiévski
- 10 **Existencialismo e romance histórico (Malraux)**
1962, 12 págs.
Literatura estrangeira – Prosa – Malraux – *A condição humana*
- 11 ***Emília Galotti* e o nascimento do realismo**
1962, 23 págs.
Teatro – Gotthold Lessing
- 12 ***A letra escarlata* e o puritanismo**
1963, 17 págs.
Literatura estrangeira – Nathaniel Hawthorne
- 13 ***Retrato de uma Senhora* (o método de Henry James)**
1963, 15 págs.
Literatura estrangeira – Henry James
- 14 **Dinheiro, memória e beleza (*O pai Goriot*)**
1963, 21 págs.
Literatura estrangeira – Prosa – Honoré de Balzac
- 15 **8 ½ de Fellini– o menino perdido e a indústria**
1964, *Civilização Brasileira*, nº 1, março de 1965, 16 págs.
Cinema – Frederico Fellini

Ao vencedor as batatas – Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro

1ª edição 1977; 5ª ed. 2000 (dados retirados da 5ª edição); 6 textos; 223 págs.

Seu segundo livro já é todo dedicado à análise da obra de Machado de Assis. Trata-se de sua resposta teórica ao Seminário de Marx dos anos 50.

Dedicado a Dona Kate.

Todos os textos são de publicação inédita, com exceção de “As idéias fora do lugar”. Chamamos atenção para o espaço de 12 anos entre o primeiro livro e este. Os números romanos indicam a divisão interna do livro.

I.

- 16 **As idéias fora do lugar**
1973, *Novos Estudos CEBRAP* nº 3, 21 págs.
Cultura brasileira – Teoria e crítica literárias

II.

- 17 **A importação do romance e suas contradições em Alencar**
47 págs.
Literatura brasileira – Prosa – José de Alencar

III.

O paternalismo e sua racionalização nos primeiros romances de Machado de Assis

149 págs.

Literatura brasileira – Prosa – Machado de Assis

18 **Generalidades**

12 págs.

Literatura brasileira – Prosa – Machado de Assis

19 ***A mão e a luva***

22 págs.

Literatura brasileira – Prosa – Machado de Assis

20 ***Helena***

34 págs.

Literatura brasileira – Prosa – Machado de Assis

21 ***Iaiá Garcia***

81 págs.

Literatura brasileira – Prosa – Machado de Assis

O pai de família e outros estudos

1ª ed. 1978; 2ª ed. 1992; 3ª ed. 2008 (dados retirados da 2ª edição); 15 textos; 116 págs.

Livro dedicado a Antonio Candido: "ao meu mestre—ão Acê".

O autor chama os textos deste livro de estudos, ao passo que havia chamado os textos de *A sereia e o desconfiado* de ensaios. Assim como em seu primeiro livro, neste há 15 textos, outrora ensaios, agora estudos, mas o período de produção deles é bem maior, de 1964 à 1978; o ano de início correspondendo ao ano em que recolheu o último texto para o primeiro livro.

Aqui o autor data os ensaios no final de cada texto, essa data é a que consta na primeira datação da listagem, os locais de publicação e respectivas datas foram retiradas da última edição do livro.

22 ***Sobre O amanuense Belmiro***

1964, *Civilização Brasileira*, nº 7 (1966), 10 págs.

Literatura brasileira – Prosa – Cyro dos Anjos

23 ***Tribulação de um pai de família***

1966, OESP (12/13/1966), 6 págs.

Literatura estrangeira – Prosa – Franz Kafka

24 ***O cinema e Os fuzis***

1967, *Civilização Brasileira*, nº 9/10, set. /nov. de 1976, 7 págs.

Cinema brasileiro – Ruy Guerra

25 ***Sobre o raciocínio político de Oliveiros S. Ferreira***

1967, *Teoria e prática*, nº 1 (sob o título “O raciocínio político de Oliveiros S. Ferreira”), 8 págs.

Pensamento brasileiro / Marxismo – Oliveiros S. Ferreira

26 ***Nota sobre vanguarda e conformismo***

1967, *Teoria e prática*, nº 2 (1968), 6 págs.

Música

27 ***Didatismo e literatura***

1968, *Teoria e prática*, nº 3 (sob o pseudônimo de Bertha Dunkel), 12 págs.

Pensamento brasileiro / Marxismo

28 ***Cultura e Política, 1964 - 69***

1970, *Les Temps Modernes*, nº 288, 32 págs.

- 29 **19 princípios de crítica literária**
1970, *Almanaque*, nº 2 (1976), 2 págs.
Teoria e crítica literárias
- 30 ***Termos de comparação de Zumira R. Tavares***
1974, prefácio ao livro homônimo, 2 págs.
Literatura brasileira – Prosa
- 31 **Utopia**
1974, 10 págs.
Ficção (Gênero)
- 32 **Anatol Rosenfeld, um intelectual estrangeiro**
1972, *Debate e crítica*, nº 3 (1974), 2 págs.
Pensamento Brasileiro / Marxismo
- 33 **As casas de Cristina Barbosa**
1975, convite para exposição da artista, 3 págs.
Artes plásticas
- 34 **Cuidado com as ideologias alienígenas**
1976, Movimento, nº 56 (entrevista concedida a Gilberto E. Vasconcelos e Leo Wolfgang Maar), 8 págs.
Cultura brasileira
- 35 **Revisão e autoria**
1977, inédito, 3 págs.
Tradução
- 36 **Sobre as *Três mulheres de três Pppês***
1978, inédito, 21 págs.
Literatura brasileira – Prosa – Paulo Emílio Sales Gomes
- Que horas são?***
1ª edição 1987; 2ª ed. 2006 (dados retirados da 2ª edição); 15 textos; 168 págs.
Dedicado a Marilene e Moderto Carone.
- 37 **A carroça, o bonde, e o poeta modernista**
1983, inédito (desenvolvimento de uma exposição feita no *Centre d'étude des mouvements sociaux* no quadro de um seminário sobre a intelligentsia na América Latina, 1983), 18 págs.
Literatura brasileira – Poesia – Oswald de Andrade
- 38 **Nacional por subtração**
1986, FSP (07/06/1986); Aula oferecida no curso “Tradição/contradição” na FUNARTE), 20 págs.
Cultura brasileira – Teoria e crítica literárias
- 39 **A imaginação como elemento político**
1986, *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*, 7 págs.
Pensamento Brasileiro / Marxismo – Paulo Emílio Sales Gomes
- 40 **Marco histórico**
1985, FSP (“Folhetim” 31/03/1985), 10 págs.
Literatura brasileira – Poesia – Haroldo de Campos
- 41 **O nome do Bispo: um romance paulista**
1985, posfácio ao romance, 4 págs.
Literatura brasileira – Prosa – Zulmira Ribeiro Tavares

- 42 **O fio da meada**
1985, FSP (26/01/1985), 7 págs.
Cinema – Eduardo Coutinho – *Cabra marcado pra morrer*
- 43 **Primeiros tempos de Anatol Rosenfeld no Brasil**
1984, OESP (caderno “Cultura” dedicado à Anatol Rosenfeld), 4 págs.
Pensamento brasileiro / Marxismo – Anatol Rosenfeld
- 44 **Política e Cultura**
1982, revista *Retrato do Brasil* (apresentado como subsídio para a plataforma cultural do PT em 1982, grupo formado por Roberto Schwarz, Lélia Abramo, Denise Del Vecchio, Maria Esmeralda, Bete Mendes, Antonio Candido e Maurício Segall), 3 págs.
Cultura brasileira
- 45 **A Santa Joana dos Matadouros**
1982, *Novos Estudos CEBRAP*, nº 4, 19 págs.
Teatro – Tradução – Bertolt Brecht
- 46 **O progresso antigamente**
1981, FSP (“Folhetim” 12/04/1981), 7 págs.
Arquitetura
- 47 **Complexo, moderno, nacional e negativo**
1981, *Novos Estudos CEBRAP*, nº 1; apresentado no “Lucheton Seminar” do *The Institute for advanced study of Princeton*, 1980), 2 págs.
Literatura brasileira – Prosa – Machado de Assis
- 48 **Existe uma estética do terceiro mundo?**
1980, revista *Leia Livros*, 2 págs.
Cultura brasileira
- 49 **Pressupostos, salvo engano de ‘Dialética da malandragem’**
1979, *Esboço de figura*, 24 págs.
Teoria e crítica literárias – Antonio Candido
- 50 **Crise e literatura**
1981, periódico *Movimento UNE*; comunicado à SBPC - *Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência*, em 1979), 7 págs.
Cultura brasileira – Teoria e crítica brasileiras
- 51 **Duas notas sobre Machado de Assis**
1979, parte de prefácio à edição de *Quincas Borba* da Biblioteca Ayacucho, 14págs.
Literatura brasileira – Prosa – Machado de Assis

Um mestre na periferia do capitalismo. Machado de Assis

1ª edição 1990; 4ª ed. 2000 (dados retirados da 4ª edição); 11 textos; 235 págs.
Dedicado a Gr.

Todos os textos são inéditos para esse livro, com exceção de “A sorte dos pobres”. Todos os textos se enquadram no tema Literatura brasileira – Prosa – Machado de Assis – *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (razão pela qual não mencionamos o tema em cada texto), mas certamente também poderia se expandir para Cultura brasileira, Teoria e crítica literárias.

- 52 **Prefácio**
5 págs.

I. Uma desfaçatez de classe

- 53 **Observações iniciais**
12 págs.
- 54 **Um princípio formal**
6 págs.
- 55 **A matriz prática**
13 págs.
- 56 **Implicações da prosa**
14 págs.
- 57 **Feição social do narrador e da intriga**
21 págs.
- 58 **A sorte dos pobres**
1987, *Novos Estudos CEBRAP*, nº 17 (sob o título “O sentido da crueldade em Machado de Assis”), 30 págs.
- 60 **Ricos entre si**
36 págs.
- 61 **O papel da idéias**
19 págs.
- 62 **Questões de forma**
47 págs.
- 63 **II. Acumulação literária e nação periférica**
25 págs.

Duas meninas

1ª edição 1997; 2 textos; 136 págs.
Dedicado à Gilda de Mello e Souza.

- 64 **A poesia envenenada de Dom Casmurro**
1991, *Novos Estudos CEBRAP*, nº29 (parte do texto); e na íntegra em: *América latina: palavra, literatura e cultura. Vol. II* (desenvolvimento de aula dada para titulação na Unicamp), 33 págs.
Literatura brasileira – Prosa – Machado de Assis
- 65 **Outra Capitu**
inédito, 102 págs.
Literatura brasileira – Prosa – Machado de Assis – Helena Morley – *Minha vida de menina*

Seqüências brasileiras

1ª edição 1999; 23 textos; 230 págs.
Sem dedicatória. O números romanos indicam a divisão interna do livro.

I.

- 64 **Saudação *honoris causa***

1989, plaquete: *Antonio Candido & Roberto Schwarz: a homenagem na Unicamp*; proferido na cerimônia de concessão do título de doutor *honoris causa* a Antonio Candido, em 1987), 8 págs.
Teoria e crítica literárias – Antonio Candido

- 66 **Sobre a Formação da literatura brasileira**
1992, *Dentro do texto, dentro da vida*; comentário à exposição de Paulo Arantes na “III Jornada de Ciências Sociais da UNESP”, em 1990); 6 págs.
Teoria e crítica literárias – Antonio Candido
- 67 **Adequação nacional e originalidade crítica**
1992, *Novos Estudos CEBRAP*, nº 32; trabalho apresentado no colóquio “La critica literária em Latino América”, em Berlim, 1991), 22 págs.
Teoria e crítica literárias – Antonio Candido – “De cortiço a cortiço”
- 68 **Os sete fôlegos de um livro**
1999, *Antonio Candido: pensamento e militância*; apresentado no seminário homônimo realizado na USP em 1998), 13 págs.
Teoria e crítica literárias – Antonio Candido – *Formação da Literatura brasileira*

II.

- 69 **Discutindo com Alfredo Bosi**
1993, *Novos Estudos CEBRAP*, nº 36, 25 págs.
Teoria e crítica literárias – Alfredo Bosi – *Dialética da colonização*
- 70 **Um Seminário de Marx**
1995, FSP (“Mais!” 08/10/1995); desenvolvimento da comunicação ao Colóquio “O marxismo ocidental no Brasil”, realizado na UNESP-Marília, em 1994), 20 págs.
Pensamento brasileiro / Marxismo
- 71 **A contribuição de John Gledson**
1991, *Novos Estudos CEBRAP*, nº 31, 7 págs.
Teoria e crítica literárias – John Gledson – *Machado da Assis: ficção e história – Machado da Assis: impostura e realismo*
- 72 **Altos e baixos da atualidade de Brecht**
1999, inédito; desenvolvimento de comentário à leitura pública de *A santa Joana dos matadouros*, realizada pela Cia do Latão, em 1997), 36 págs.
Teatro – Bertolt Brecht

III.

- 73 **A nota específica**
1998, periódico *Le Monde des livres* (número especial sobre o Brasil, jornal *Le Monde*), 4 págs.
Teoria e crítica literárias – Literatura brasileira – Prosa – Machado de Assis
- 74 **Fim de século**
1994, *Las Culturas de fin de siglo em América Latina*; desenvolvimento de comunicação ao colóquio homônimo, realizado no mesmo ano em Yale, com exceção da parte final), 8 págs.
- 75 **Cidade de Deus**
1997, FSP (“Mais!” 07/09/1997), 9 págs.
Literatura brasileira – Prosa – Paulo Lins
- 76 **Nunca fomos tão engajados**
1994, FSP (“Mais!” 26/06/1994), 6 págs.
Cultura brasileira – Pensamento brasileiro / Marxismo
- 77 **Um romance de Chico Buarque**
1991, revista *Veja* (07/08/1991), sob o título “Sopro Novo”, 4 págs.

- 78 **O livro audacioso de Robert Kurz**
1992, FSP (“Mais!” 17/05/1992); publicado também como prefácio à tradução brasileira do livro *O colapso da modernização*, no mesmo ano; e ainda em Novos Estudos *CEBRAP*, nº 37, em 1993, 7 págs.
Pensamento Brasileiro / Marxismo – Robert Kurz – *O colapso da modernização*
- 79 **Aquele rapaz**
1992, FSP (“Mais!” 06/09/1992), 10 págs.
Literatura brasileira – Prosa – Claude Bernadet
- 80 **Pelo prisma da arquitetura**
1994, FSP (“Mais!” 26/06/1994); desenvolvimento da arguição à tese de livre docência de Otilia Arantes, defendida em 1992), 6 págs.
Arquitetura
- 81 **Orelha para Francisco Alvim**
1988, orelha para o livro *Poesias reunidas*, 1 pág.
Literatura brasileira – Poesia – Chico Alvim – *Poesias reunidas*
- 82 **Um departamento francês de ultramar**
1994, *Novos Estudos CEBRAP*, nº 39, 5 págs.
Pensamento brasileiro / Marxismo – Paulo Arantes
- 83 **Pensamento em Cacaso**
1988, Novos Estudos *CEBRAP*, nº 22 (apresentação a um estudo de Cacaso sobre Chico Alvim), 3 págs.
Literatura brasileira – Poesia – Cacaso
- 84 **Pelo prisma do teatro**
1996, prefácio ao livro *A hora do teatro épico no Brasil*; primeiramente arguição à tese de Iná Camargo Costa, em 1993, 5 págs.
Teatro
- 85 **Um mestre na periferia do capitalismo (entrevista)**
1990, FSP (“Letras” 11/08/1990, entrevista concedida a Augusto Massi), 7 págs.
Literatura brasileira – Prosa – Machado de Assis
- 86 **Conversa sobre Duas meninas**
1998, revista *Praga* (exposição ao grupo da revista), 12 págs
Literatura brasileira – Prosa – Machado de Assis
- 87 **Contra o retrocesso**
1994, Novos Estudos *CEBRAP*, nº 39, 7 págs.
Ficção (Gênero)

Organização

Os pobres na literatura brasileira

1ª ed. 1983.

Desenvolvimento da edição nº2 da *Novos Estudos CEBRAP*, abril de 1982. A edição, de tema homônimo, foi ampliada para a construção do livro. Roberto Schwarz consta como organizador dos 15 ensaios que compõe o livro, bem como desta edição da revista. Entre os ensaios do livro há um ensaio de autoria de Schwarz, que já havia sido publicado nesta edição da revista, além da “Apresentação”, também assinada por ele.

O ensaio “A velha pobre e o retratista” é um dos primeiros textos nos quais Schwarz inscreve a volubilidade como chave interpretativa dos romances de Machado de Assis.

- 88 **Apresentação**
1983, 12 págs.
Literatura brasileira – Prosa
- 89 **A velha pobre e o retratista**
1982, 5 págs.
Literatura brasileira – Prosa – Machado de Assis

Textos avulsos

Trata-se dos textos publicados por Schwarz depois de 1999.

Para a contagem de páginas dos textos publicados em jornal foram considerados 1.700 caracteres por página.

- 90 **Elefante complexo**
2001, FSP (“Especial” 10/02/2001), 13 págs.
Literatura brasileira – Poesia – Chico Alvim – *O elefante*
- 91 **O neto corrige o avô**
2001, FSP (“Mais!” 04/03/2001), 17 págs.
Pensamento brasileiro / Marxismo – José Arthur Gianotti – *Certa herança marxista*
- 92 **O país do elefante**
2002, FSP (“Mais!” 10/03/2002), 35 págs.
Literatura brasileira – Poesia – Chico Alvim – *O elefante*
- 93 **Prefácio com perguntas**
2003, FSP (16/03/2003); também publicado no mesmo ano como prefácio a *Crítica à razão dualista / O ornitorrinco*, 14 págs.
Pensamento brasileiro / Marxismo – Francisco de Oliveira – *Crítica à razão dualista / O ornitorrinco*
- 94 **A viravolta machadiana**
2004, *Novos Estudos CEBRAP*, nº 69, 13 págs.
Literatura brasileira – Prosa – Machado de Assis
- 95 **Saudação a Sérgio Ferro**
2005, FSP (“Mais!” 15/05/2005), 8 pág.
Arquitetura – Pensamento brasileiro / Marxismo – Sérgio Ferro
- 96 **Leituras em competição**
2006, *Novos Estudos CEBRAP*, nº 75.
Literatura brasileira – Prosa – Machado de Assis
- 97 **Às voltas com Bento Prado Jr.**
2007, FSP (28/01/2007), 4 págs.
Pensamento brasileiro / Marxismo
- 98 **Posfácio**
2006, posfácio ao livro *Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*, 8 págs.
Arquitetura
- 99 **Brincalhão, mas não ingênuo**
2009, FSP (“Ilustrada”, 30/03/2009)

Antologias

Misplaced ideas

1992, 183 págs.

Cultura e política

2001, 6 textos, 187 págs. (formato pequeno)

Sobre o Autor

Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz

2007, 35 textos e autores, 402 págs.

Anexo 2 – Índice geral temático

Ensaaios reunidos por temas que procuramos distinguir em sua obra crítica. Os dois textos de ficção incluídos em sua obra crítica não foram considerados. E diferentemente do anexo 1 aqui cada texto corresponde a apenas um tema, ainda que pudesse se adequar a mais que um.

Note-se a expressividade do conjunto de textos dedicado à obra de Machado de Assis. Assim como o conjunto extremamente localizado do tema Literatura estrangeira, todo ele integrante de único livro.

Temas

1. Arquitetura
2. Artes plásticas
3. Cinema
4. Cultura
5. Literatura brasileira – Poesia
6. Literatura brasileira – Prosa
7. Literatura brasileira – Prosa – Machado de Assis
8. Literatura estrangeira
9. Música
10. Pensamento brasileiro / Marxismo
11. Teatro
12. Teoria e crítica literárias
13. Tradução

Arquitetura

1. **O progresso antigamente** – *Que horas são*
2. **Pelo prisma da arquitetura** – *Seqüências brasileiras*
3. **Posfácio** – Texto avulso
4. **Saudação a Sérgio Ferro** – Texto avulso

Artes plásticas

1. **As casas de Cristina Barbosa** – *O pai de família e outros estudos*

Cinema

1. **8 1/2 de Fellini. O menino perdido e a indústria** – *A sereia e o desconfiado*
2. **O cinema e Os fuzis** – *O pai de família e outros estudos*
3. **O fio da meada** – *Que horas são?*

Cultura brasileira

1. **As idéias fora do lugar** – *Ao vencedor as batatas*
2. **Crise e literatura** – *Que horas são?*
3. **Cuidado com as ideologias alienígenas** – *O pai de família e outros estudos*
4. **Cultura e política, 1964-69** – *O pai de família e outros estudos*

5. **Existe uma estética do Terceiro Mundo?** – *Que horas são?*
6. **Nacional por subtração** – *Que horas são?*
7. **Nunca fomos tão engajados** – *Seqüências brasileiras*
8. **Política e cultura** – *Que horas são?*

Literatura brasileira – Poesia

1. **A carroça, o bonde e o poeta modernista** – *Que horas são?*
2. **Elefante complexo** – Texto avulso
3. **Marco histórico** – *Que horas são?*
4. **O país do elefante** – Texto avulso
5. **O psicologismo na poética de Mário de Andrade** – *A sereia e o desconfiado*
6. **Orelha para Francisco Alvim** – *Seqüências brasileiras*
7. **Pensando em Cacaso** – *Seqüências brasileiras*

Literatura brasileira – Prosa

1. **A estrutura de Chanaan** – *A sereia e o desconfiado*
2. **A importação do romance e suas contradições em Alencar** – *Ao vencedor as batatas*
3. **Aquele rapaz** – *Seqüências brasileiras*
4. **Apresentação** – *Os pobres na literatura brasileira*
5. **Brincalhão, mas não ingênuo** – Texto avulso
6. **Cidade de Deus** – *Seqüências brasileiras*
7. **Grande-Sertão e Dr. Faustus** – *A sereia e o desconfiado*
8. **Grande-Sertão: a fala** – *A sereia e o desconfiado*
9. **O Ateneu** – *A sereia e o desconfiado*
10. **O nome do bispo: um romance paulista** – *Que horas são?*
11. **Outra Capitu** – *Duas meninas*
12. **Perto do coração selvagem** – *A sereia e o desconfiado*
13. **Sobre as Três mulheres de Três Pppês** – *O pai de família e outros estudos*
14. **Sobre O amanuense Belmiro** – *O pai de família e outros estudos*
15. **Termos de comparação, de Zulmira R. Tavares** – *O pai de família e outros estudos*
16. **Um romance de Chico Buarque** – *Seqüências brasileiras*

Literatura brasileira – Prosa – Machado de Assis

1. **A mão e a luva** – *Ao vencedor as batatas*
2. **A matriz prática** – *Um mestre na periferia do capitalismo*
3. **A poesia envenenada de Dom Casmurro** – *Duas meninas*
4. **A sorte dos pobres** – *Um mestre na periferia do capitalismo*
5. **A velha pobre e o retratista** – *Os pobres na literatura brasileira*
6. **A viravolta machadiana** – Texto avulso
7. **Acumulação literária e nação periférica** – *Um mestre na periferia do capitalismo*
8. **Complexo, moderno, nacional, e negativo** – *Que horas são?*
9. **Conversa sobre Duas meninas** – *Seqüências brasileiras*
10. **Duas notas sobre Machado de Assis** – *Que horas são?*
11. **Feição social do narrador e da intriga** – *Um mestre na periferia do capitalismo*
12. **Generalidades** – *Ao vencedor as batatas*
13. **Helena** – *Ao vencedor as batatas*
14. **Iaiá Garcia** – *Ao vencedor as batatas*
15. **Implicações da prosa** – *Um mestre na periferia do capitalismo.*
16. **Leituras em competição** – Texto avulso
17. **O papel da idéias** – *Um mestre na periferia do capitalismo*
18. **O paternalismo e a sua racionalização nos primeiros romances de Machado de Assis** – *Ao vencedor as batatas*
19. **Observações iniciais** – *Um mestre na periferia do capitalismo*

20. **Prefácio** – *Um mestre na periferia do capitalismo*
21. **Questões de forma** – *Um mestre na periferia do capitalismo*
22. **Ricos entre si** – *Um mestre na periferia do capitalismo*
23. **Um mestre na periferia do capitalismo (entrevista)** – *Seqüências brasileiras*
24. **Um princípio formal** – *Um mestre na periferia do capitalismo*

Literatura estrangeira

1. **A letra esacarlata e o puritanismo** – *A sereia e o desconfiado*
2. **Dinheiro, memória, beleza (O pai Goriot)** – *A sereia e o desconfiado*
3. **Existencialismo e romance histórico (Malraux)** – *A sereia e o desconfiado*
4. **Grande-Sertão e Dr. Faustus** – *A sereia e o desconfiado*
5. **O mano capeta do liberalismo (O sócia)** – *A sereia e o desconfiado*
6. **Para a fisionomia de Os demônios** – *A sereia e o desconfiado*
7. **Retrato de uma senhora (o método de Henry James)** – *A sereia e o desconfiado*
8. **Tribulação de um pai de família** – *A sereia e o desconfiado*
9. **Uma barata é uma barata é uma barata** – *A sereia e o desconfiado*

Música

1. **Nota sobre vanguarda e conformismo** – *O pai de família e outros estudos*

Pensamento brasileiro / Marxismo / Política

1. **Didatismo e literatura** – *O pai de família e outros estudos*
2. **Fim de século** – *Seqüências brasileiras*
3. **O livro audacioso de Robert Kurz** – *Seqüências brasileiras*
4. **O neto corrige o avô** – Texto avulso
5. **Prefácio com perguntas** – Texto avulso
6. **Sobre o raciocínio político de Oliveiros S. Ferreira** – *O pai de família e outros estudos*
7. **Um departamento francês de ultramar** – *Seqüências brasileiras*
8. **Um seminário de Marx** – *Seqüências brasileiras*
9. **A imaginação como elemento político** – *Que horas são?*
10. **Às voltas com Bento Prado Jr.** – Texto avulso
11. **Primeiros tempos de Anatol Rosenfeld no Brasil** – *Que horas são?*
12. **Anatol Rosenfeld, um intelectual estrangeiro** – *O pai de família e outros estudos*

Teatro

1. **A Santa Joana dos Matadouros** – *Que horas são?*
2. **Altos e baixos da atualidade de Brecht** – *Seqüências brasileiras*
3. **Emília Galotti e o nascimento do realismo** – *A sereia e o desconfiado*
4. **Pelo prisma do teatro** – *Seqüências brasileiras*

Teoria e crítica literárias

1. **19 princípios de crítica literária** – *O pai de família e outros estudos*
2. **A contribuição de John Gledson** – *Seqüências brasileiras*
3. **A nota específica** – *Seqüências brasileiras*
4. **Adequação nacional e originalidade crítica** – *Seqüências brasileiras*
5. **Discutindo com Alfredo Bosi** – *Seqüências brasileiras*
6. **Os sete fôlegos de um livro** – *Seqüências brasileiras*
7. **Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da malandragem’** – *Que horas são?*

8. **Saudação *honoris causa*** – *Seqüências brasileiras*
9. **Sobre a *Formação da literatura brasileira*** – *Seqüências brasileiras*

Tradução

1. *A Santa Joana dos Matadores* – *Que horas são?*
2. **Revisão e autoria** – *O pai de família e outros estudos*

Anexo 3 – Índice parcial por gênero

É o anexo menos rigoroso e extensivo do conjunto de anexos. Apresenta apenas 36 textos, pouco mais de um terço do total, divididos em gêneros que podemos encontrar na obra do crítico. Trata-se apenas de sugerir outras possibilidades de divisão da obra, em contraste com as anteriores.

Como no Anexo 2, cada texto corresponde a apenas um gênero; o que evidentemente é restritivo. Esperamos que o leitor note as possibilidades de compor linhas transversais entre os textos. Procuramos identificar o caráter preponderante do texto para abrigá-lo sob um dos gêneros.

Gêneros

1. Argüição
2. Entrevista
3. Ficção
4. Homenagem
5. Intervenção oral / Evento
6. Memória
7. Polêmica
8. Resenha / Prefácio

Argüição

1. **Pelo prisma da arquitetura** – *Seqüências brasileiras*
2. **Pelo prisma do teatro** – *Seqüências brasileiras*
3. **Posfácio** – Texto avulso

Entrevista

1. **Cuidado com as ideologias alienígenas** – *O pai de família e outros estudos*
2. **Um mestre na periferia do capitalismo (entrevista)** – *Seqüências brasileiras*
3. **Conversa sobre duas meninas** – *Seqüências brasileiras*

Ficção

4. **Contra o retrocesso** – *Seqüências brasileiras*.
5. **Utopia** – *O pai de família e outros estudos*.

Homenagem

1. **Saudação a Sérgio Ferro** – Texto avulso
2. **Saudação *honoris causa*** – *Seqüências brasileiras*

Intervenção oral / Evento

1. **A carroça, o bonde, e o poeta modernista** – *Que horas são?*
2. **Adequação nacional e originalidade crítica** – *Seqüências brasileira*
3. **Complexo, moderno, nacional e negativo** – *Que horas são?*
4. **Conversa sobre *Duas Meninas*** — *Seqüências brasileiras*
5. **Crise e literatura** – *Que horas são?*

6. **Fim de século** – *Seqüências brasileiras*
7. **Os sete fôlegos de um livro** – *Seqüências brasileiras*
8. **Um Seminário de Marx** – *Seqüências brasileiras*
9. **Altos e baixos da atualidade de Brecht** – *Seqüências brasileiras*
10. **Sobre a Formação da Literatura brasileira** – *Seqüências brasileiras*

Memória

1. **Anatol Rosenfeld, um intelectual estrangeiro** – *O pai de família e outros estudos*
2. **Primeiros tempos de Anatol Rosenfeld no Brasil** – *Que horas são?*

Polêmica

1. **19 princípios de crítica literária** – *O pai de família e outros estudos*
2. **Discutindo com Alfredo Bosi** – *Seqüências brasileiras*
3. **Notas sobre vanguarda e conformismo** – *O pai de família e outros estudos*
4. **O neto corrige o avô** – Texto avulso
5. **Revisão e autoria** – *O pai de família e outros estudos*
6. **Sobre o raciocínio político de Oliveiros S. Ferreira** – *O pai de família e outros estudos*

Resenha / Prefácio

1. **Duas notas sobre Machado de Assis** – *Que horas são?*
2. **O livro audacioso de Robert Kurz** – *Seqüências brasileiras*
3. **O nome do Bispo: um romance paulista** – *Que horas são?*
4. **O progresso antigamente** – *Que horas são?*
5. **Orelha para Francisco Alvim** – *Seqüências brasileiras*
6. **Prefácio** – *Um mestre na periferia do capitalismo*
7. **Prefácio com perguntas** – Texto avulso

Anexo 4 – Índice geral alfabético

Diferentemente dos anexos anteriores, não há nenhuma proposição a partir da divisão apresentada. Trata-se simplesmente de elencar em ordem alfabética os textos considerados.

1. **A carroça, o bonde, e o poeta modernista** – *Que horas são?*
2. **A contribuição de John Gledson** – *Seqüências brasileiras*
3. **A estrutura de Chanaan** – *A sereia e o desconfiado*
4. **A imaginação como elemento político** – *Que horas são?*
5. **A importação do romance e suas contradições em Alencar** – *Ao vencedor batatas*
6. **A letra escarlata e o puritanismo** – *A sereia e o desconfiado*
7. **A mão e a luva** – *Ao vencedor as batatas*
8. **A matriz prática** – *Um mestre na periferia do capitalismo*
9. **A nota específica** – *Seqüências brasileiras*
10. **A poesia envenenada de Dom Casmurro** – *Duas meninas*
11. **A santa Joana dos matadouros** – *Que horas são?*
12. **A sorte dos pobres** – *Um mestre na periferia do capitalismo*
13. **A velha pobre e o retratista** – *Os pobres na literatura brasileira*
14. **A viravolta machadiana** – Texto avulso
15. **Acumulação literária e nação periférica** – *Um mestre na periferia do capitalismo*
16. **Adequação nacional e originalidade crítica** – *Seqüências brasileiras*
17. **Altos e baixos da atualidade de Brecht** – *Seqüências brasileiras*
18. **Anatol Rosenfeld, um intelectual estrangeiro** – *O pai de família e outros estudos*
19. **Apresentação** – *Os pobres na literatura brasileira*
20. **Aquele rapaz** – *Seqüências brasileiras*
21. **As casas de Cristina Barbosa** – *O pai de família e outros estudos*
22. **As idéias fora do lugar** – *Ao vencedor as batatas*
23. **Às voltas com Bento Prado Jr.** – Texto avulso
24. **Brincalhão, mas não ingênuo** – Texto avulso
25. **Cidade de Deus** – *Seqüências brasileiras*
26. **Complexo, moderno, nacional e negativo** – *Que horas são?*
27. **Contra o retrocesso** – *Seqüências brasileiras*
28. **Conversa sobre Duas meninas** – *Seqüências brasileiras*
29. **Crise e literatura** – *Que horas são?*
30. **Cuidado com as ideologias alienígenas** – *O pai de família e outros estudos*
31. **Cultura e política, 1964-69** – *O pai de família e outros estudos*
32. **19 princípios de crítica literária** – *O pai de família e outros estudos*
33. **Didatismo e literatura** – *O pai de família e outros estudos*
34. **Dinheiro, memória e beleza (O pai Goriot)** – *A sereia e o desconfiado*

35. **Discutindo com Alfredo Bosi** – *Seqüências brasileiras*
36. **Duas notas sobre Machado de Assis** – *Que horas são?*
37. **Elefante complexo** – Texto avulso
38. **Emília Galotti e o nascimento do realismo** – *A sereia e o desconfiado*
39. **Existe uma estética do terceiro mundo?** – *Que horas são?*
40. **Existencialismo e romance histórico (Malraux)** – *A sereia e o desconfiado*
41. **Feição social do narrador e da intriga** – *Um mestre na periferia do capitalismo*
42. **Fim de século** – *Seqüências brasileiras*
43. **Generalidades** – *Ao vencedor as batatas*
44. **Grande-Sertão e Dr. Faustus** – *A sereia e o desconfiado*
45. **Helena** – *Ao vencedor as batatas*
46. **Iaiá Garcia** – *Ao vencedor as batatas*
47. **Implicações da prosa** – *Um mestre na periferia do capitalismo*
48. **Leituras em competição** – Texto avulso
49. **Marco histórico** – *Que horas são?*
50. **Nacional por subtração** – *Que horas são?*
51. **Nota sobre vanguarda e conformismo** – *O pai de família e outros estudos*
52. **Nunca fomos tão engajados** – *Seqüências brasileiras*
53. **O Ateneu** – *A sereia e o desconfiado*
54. **8 ½ de Fellini – o menino perdido e a indústria** – *A sereia e o desconfiado*
55. **O cinema e os fuzis** – *O pai de família e outros estudos*
56. **O fio da meada** – *Que horas são?*
57. **O Grande Sertão: a fala** – *A sereia e o desconfiado*
58. **O livro audacioso de Robert Kurz** – *Seqüências brasileiras*
59. **O mano capeta do liberalismo (O sócia)** – *A sereia e o desconfiado*
60. **O neto corrige o avô** – Texto avulso
61. **O nome do bispo: um romance paulista** – *Que horas são?*
62. **O país do elefante** – Texto avulso
63. **O papel da idéias** – *Um mestre na periferia do capitalismo*
64. **O progresso antigamente** – *Que horas são?*
65. **O psicologismo na poética de Mário de Andrade** – *A sereia e o desconfiado*
66. **Observações iniciais** – *Um mestre na periferia do capitalismo*
67. **Orelha para Francisco Alvim** – *Seqüências brasileiras*
68. **Os sete fôlegos de um livro** – *Seqüências brasileiras*
69. **Outra Capitu** – *Duas meninas*
70. **Para a fisionomia de Os demônios** – *A sereia e o desconfiado*
71. **Pelo prisma da arquitetura** – *Seqüências brasileiras*
72. **Pelo prisma do teatro** – *Seqüências brasileiras*
73. **Pensamento em Cacaso** – *Seqüências brasileiras*
74. **Perto do coração selvagem** – *A sereia e o desconfiado*

75. **Política e Cultura** – *Que horas são?*
76. **Posfácio** – Texto avulso
77. **Prefácio** – *Um mestre na periferia do capitalismo*
78. **Prefácio com perguntas** – Texto avulso
79. **Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da malandragem’** – *Que horas são?*
80. **Primeiros tempos de Anatol Rosenfeld no Brasil** – *Que horas são?*
81. **Questões de forma** – *Um mestre na periferia do capitalismo*
82. **Retrato de uma senhora (O método de Henry James)** – *A sereia e o desconfiado*
83. **Revisão e autoria** – *O pai de família e outros estudos*
84. **Ricos entre si** – *Um mestre na periferia do capitalismo*
85. **Saudação honoris Causa** – *Seqüências brasileiras*
86. **Saudação a Sérgio Ferro** – Texto avulso
87. **Sobre O amanuense Belmiro** – *O pai de família e outros estudos*
88. **Sobre a Formação da literatura brasileira** – *Seqüências brasileiras*
89. **Sobre as Três mulheres de três Pppês** – *O pai de família e outros estudos*
90. **Sobre o raciocínio político de Oliveiros S. Ferreira** – *O pai de família e outros estudos*
91. **Termos de comparação de Zumira R. Tavares** – *O pai de família e outros estudos*
92. **Tribulação de um pai de família** – *O pai de família e outros estudos*
93. **Um departamento francês no ultramar** – *Seqüências brasileiras*
94. **Um mestre na periferia do capitalismo (entrevista)** – *Seqüências brasileiras*
95. **Um princípio formal** – *Um mestre na periferia do capitalismo*
96. **Um romance de Chico Buarque** – *Seqüências brasileiras*
97. **Um Seminário de Marx** – *Seqüências brasileiras*
98. **Uma barata é uma barata é uma barata** – *A sereia e o desconfiado*
99. **Utopia** – *O pai de família e outros estudos*

Anexo 5 – Totais

Livros: 10 (7 inéditos [sendo 3 livros "temáticos": 1977, Alencar e Machado; 1990, Machado; 1997, Machado; 4 livros de ensaios diversos [1965, 1978, 1987, 1999]; 2 antologias [1992 e 2001] 1 organização [1983])

Textos: 99 (89 recolhidos; 10 avulsos (entre 1999 e 2009))

Período: 44 anos (1965 [1º livro] – 2009 [último texto avulso]); 1º texto publicado: 1958
(provavelmente)

Páginas: 1485 (aproximadamente)