

## LER E VER: UM CRÍTICO LITERÁRIO VAI AO CINEMA

Renata Telles<sup>1</sup>

### RESUMO

Ao longo de sua carreira de crítico literário, Roberto Schwarz escreve três ensaios sobre cinema, dedicados a *8 ½* de Fellini, *Os Fuzis*, de Ruy Guerra, e *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho, que se concentram nos usos e efeitos da técnica cinematográfica, na relação entre arte e política e na convivência dos contrários. Partindo dessas mesmas questões, o presente trabalho busca demonstrar que a possibilidade de uma arte política, o que Schwarz mais deseja, reside na imagem que se deixa ver e na palavra que se deixa ler, ao contrário da substituição proposta pelo crítico. Palavras-chave: Crítica Literária; Cinema; Teoria Literária; Política.

### ABSTRACT

Throughout his career as a literary critic, Roberto Schwarz writes three essays about cinema, dedicated to the movies *8 ½* by Fellini, *Os Fuzis* by Ruy Guerra and *Cabra marcado para morrer* by Eduardo Coutinho, focusing on the use and effects of the cinematographic techniques, on the relation between art and politics and the cohabitation of the opposite. Centered on these same issues, this paper intends to demonstrate that the possibility of a political art, what Roberto Schwarz most desires, lies on the image that lets us see and in the words that lets us read, and not on the replacement of these terms proposed by the critic.

Keywords: Literary Criticism; Cinema; Literary Theory; Politics.

Ao longo de quatro décadas de crítica, Roberto Schwarz escreve três ensaios sobre cinema: “*8 ½* de Fellini: o menino perdido e a indústria” (1965), “O cinema e *Os Fuzis*” (1966) e “*Cabra marcado* e o fio da meada” (1985). Assim como a maioria de seus ensaios sobre cultura, política ou literatura, os três partem dos periódicos para os livros. No número de estréia da *Revista Civilização Brasileira* aparece a primeira crítica, sobre o filme de Fellini, incluída em seguida no seu livro inaugural de ensaios, *A sereia e o desconfiado*. Na mesma revista, um ano depois, o crítico publica o seu segundo ensaio, sobre o filme de Ruy Guerra, que reaparece na década seguinte em *O pai de família e outros estudos*, seu segundo livro de ensaios. Vinte anos depois, a crítica sobre o filme de Eduardo Coutinho é publicada na *Folha de São Paulo* e, dois anos depois, em *Que horas são?*, seu terceiro livro de ensaios. São também três as questões que se repetem ao longo desses vinte anos: os usos e efeitos da técnica cinematográfica, a concepção de tempo e história, a relação entre arte e política, ou, entre intelectual e povo.

### Poemas não compõem um romance

Reunido com Nelson Pereira dos Santos e Alex Vianny, para uma conversa destinada a abrir a seção de cinema da *Revista Civilização Brasileira*, Glauber Rocha conta que os jovens do cinema novo declaravam quem gostava de Fellini “um boçal” (SANTOS; VIANNY; ROCHA, 1965). Glauber passa a gostar de Fellini depois de ouvir de Buñel que *8 ½* “es uma película fantástico”, e anos depois relembra que “a revolução cultural de 68 questiona a Fantazia de Fellini: não reflete a luta de classes, visão de mundo decadentista, seu tema não é a sociedade mas Ele, um Indivíduo que mobiliza capitais para iludir as massas com suas mágicas cinematográficas” (ROCHA, 1985, p.200).

---

<sup>1</sup> Doutora em Letras pela Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC. Professora da UAB/SUL/UFSC.

A primeira crítica de cinema de Roberto Schwarz, publicada nas páginas seguintes ao debate de Glauber e Nelson Pereira, também constata que o tema do filme, a obsessão de Guido, é ultrapassado e que “estaria certo dizer, como disseram os críticos de esquerda, que ele não interessa”. (SCHWARZ, 1981, p.192) Entretanto, o então jovem crítico enxerga uma outra possibilidade para explicar o seu interesse, também de esquerda, ao deslocar a discussão para a profissão do personagem central, encontrando aí o “contexto indispensável de 8 ½: em contato com a indústria do cinema os problemas tradicionais do artista e do intelectual tomam feição nova e piorada” (SCHWARZ, 1981, p. 189). Entre Fellini e a esquerda, na contramão das discussões sobre 8 ½, transformando o que poderia ser defeito em tema, provocando um deslocamento do psicológico para o social, separando o diretor do personagem, Roberto Schwarz desencadeia uma operação de salvamento do filme:

Acusa-se 8 ½ de ampliar desmesuradamente uma angústia pequena. Mostramos, já, que esta ampliação é tema do filme, e não seu defeito. O engano vem da identificação de Guido e Fellini, autorizada pelos colunistas de mexerico, pelo próprio diretor, talvez, mas não pelo filme. Se Fellini é Guido, os conflitos deste campeiam idênticos no peito daquele, que seria bobo de suas próprias limitações, um pequeno-burguês nostálgico e fantasioso incapaz de fazer coisa que preste. 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 (SCHWARZ, 1981, p. 190-191).

A defesa de 8 ½ desencadeada por Roberto Schwarz passa por uma argumentação baseada em inversões. A acusação de individualismo burguês ultrapassado, imputada ao filme de Fellini pela crítica de esquerda, é procedente, desde que dirigida a outro réu; o personagem cineasta. O defeito visto pela esquerda, o interesse privado em recriar imagens da infância, se transforma no tema central dessa mesma esquerda, a posse privada dos meios de produção. Fellini não é Guido. Não comete, portanto, o crime. Pelo contrário, ele é a testemunha ocular que filma o crime de Guido e expõe o significado social do próprio cinema. A diferenciação entre Guido e Fellini permite que se ressalte a distância entre as potencialidades coletivas e revolucionárias abertas pelo cinema e o uso privado que as trai, ao construir uma mitologia pessoal. Resquício burguês, lembra ainda Schwarz, que não é exclusividade do cinema e pode ser encontrado até mesmo na arte mais elitista, nos poemas mais herméticos. Visto dessa maneira, Fellini faz um uso revolucionário da técnica para problematizar justamente o uso fascista de Guido, marcando na tela a dicotomia estabelecida por Benjamin.

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 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 (SCHWARZ, 1981, p.200).

Quando parte da distinção entre os usos da técnica e enaltece a potencialidade do coletivo no cinema, Roberto Schwarz despreza aquilo que chama de “postura visual”. A técnica cinematográfica produz imagens que reverberam por repetição e variação, imagens

isoladas, sem enredo, nas quais os contraditórios convivem, imagens que retiram do espectador o poder de decisão, de opção, deixando-lhe apenas o direito de associar e constatar. Leitor atento de *O Capital* e do ensaio sobre a reprodutibilidade, o crítico vê no cinema o descompasso entre meios de produção e forças produtivas, entre infraestrutura e superestrutura, entre as possibilidades da nova técnica e a arte tradicional burguesa. Diante da diferença de ritmo, o crítico, ao contrário do espectador de cinema, faz opções inequívocas: aposta na promessa de uma política do coletivo e do direito do trabalhador à própria imagem; rejeita a persistência da arte tradicional que não acompanha o passo das mudanças sociais; denuncia o uso individual das imagens, nega a percepção visual. Ao fazer essa opção, o interesse na potência do cinema acaba por recusar aquilo que é próprio do cinema, a imagem artificial. A preocupação com as mudanças sociais, que devem ser acompanhadas pelas transformações culturais, termina por excluir as formas de percepção características e fundadoras do coletivo moderno, as multidões e a massa. Ao denunciar a sensibilidade anestesiada pela reverberação das imagens, a alienação de um sujeito condenado a constatar e associar imagens isoladas, que não compõem um enredo, Roberto Schwarz vai ao cinema mas não quer ver montagem e justaposição, fragmentação e choque, convívio dos contrários.

Entre o psicológico e o social, entre sensível e inteligível, biografia individual e significado coletivo, deformação e real, entre imagem e enredo, poema e romance, o crítico toma decisões morais que excluem a convivência dos contrários. Se a imagem isolada representa o instante, a irresponsabilidade e a busca da redenção, se essa imagem se coloca do lado da incoerência, da irrealidade e do fragmento, a opção é o enredo que representa a consequência, a responsabilidade e a busca de revolução, é a trama que se coloca do lado da coerência, dos conflitos reais e do romance.

No momento em que estuda Benjamin e Adorno, antes das primeiras traduções brasileiras, Schwarz também lê Lukács, freqüentador assíduo da *Revista Civilização Brasileira*. O teórico do realismo literário acompanha o crítico ao cinema, para juntos encontrarem em Guido o dilema do artista contemporâneo. O personagem cineasta representa a aliança com o capital industrial que o projeta como mercadoria de grande valor individual e lhe dá a liberdade de filmar imagens subjetivas, sem enredo e sem significado social, imagens tão irreais que, mesmo contraditórias, não se negam. O antídoto à irresponsável recriação de imagens de imagens subjetivas e isoladas é a revelação de responsável de um enredo objetivo, no entendimento de Schwarz. O antídoto à irresponsabilidade da descrição, que desintegra a composição em partes autônomas, sem ligação, função ou significação, é a responsabilidade da narração que integra as partes da composição num autêntico encadeamento, diria Lukács.

Para além da especificidade cinematográfica, o que se desenha aqui é um entendimento da arte. O então jovem crítico literário vai ao cinema como lê romance e poesia. Graduado em ciências sociais e com as malas prontas para o mestrado em teoria literária em Yale, Roberto Schwarz reitera o combate à postura visual no cinema e à sensibilidade sensitiva no romance, ao atacar a “segurança do visível” na poesia concreta, acusada de regressiva e anti-humana, em oposição à “oscilação do inteligível”, durante a discussão com Augusto de Campos em 1961, num congresso na Faculdade de Assis. No retorno de Yale, Schwarz publica, em 1964, seu primeiro ensaio sobre *O Amanuense Belmiro*, no *Suplemento Literário*, no qual denuncia a “sensibilidade sensitiva”, que, da mesma forma que a postura visual, produz uma acomodação em que nada leva a nada. Se a imagem irresponsável não revela, a prosa populista não reflete o real, apenas compensa. Belmiro, assim como Guido, não produz uma “transformação radical”, vive na coincidência do presente e da infância, num “arranjo exterior das imagens, que não leva em conta a ordenação objetiva da vida.” (SCHWARZ, 1992a). A poesia concreta, assim como o filme de Guido e a prosa de Belmiro, é feita de partes que não compõem um todo, que não revelam o engano do mundo, não protestam, apenas “ilustram a alienação”.

## Uns são para ver, e outros para compreender

O cinema, produto da máquina, do laboratório e do financiamento, torna visível, estética e politicamente, a anacronia da compaixão. Ao assistir *Os Fuzis* e publicar seu segundo ensaio sobre cinema, na mesma *Revista Civilização Brasileira* em 1966, Roberto Schwarz parte do pressuposto da potência de aniquilamento da identificação passional, para buscar “sentimentos à altura do cinema, do estágio técnico de que ele é sinal”.

A prova de força dessa técnica é a produção de proximidade e, ao mesmo tempo, a garantia de distância: assim como pode nos levar a outros lugares e nos colocar diante do “outro que nos apavora”, como o leão ou o retirante do nordeste, o cinema nos garante a distância real, a “intimidade sem risco”. O milagre técnico da indústria demonstra assim o “poder de nossa civilização” que protege seu membro espectador do confronto vivo, única maneira de tornar o cinema suportável: o outro que nos apavora é feito de luz. O resultado se abre em duas direções opostas: tanto pode dar a “noção justa do nosso poder” e mostrar que o “destino do outro é nossa responsabilidade”, como pode apagar essa evidência e estabelecer um “contínuo psicológico onde não há contínuo real”. A ilusão de proximidade desmascarada pode levar à compreensão da distância real e da tarefa política; a proximidade mistificada pode barrar essa mesma compreensão e cancelar a natureza política.

Na identidade perde-se a relação, desaparece o nexa entre o Nordeste e a poltrona em que estou. Conduzido pela imagem sinto sede, odeio a injustiça, mas evaporou-se o principal; saio do cinema arrasado, mas não saio responsável, vi sofrimento, mas não sou culpado; não saio como beneficiário, que sou, de uma constelação de forças, de um empreendimento de exploração (SCHWARZ, 1992b, p.28).

Especificados os sentimentos à altura do cinema, Roberto Schwarz classifica o filme de Ruy Guerra como uma obra prima que “filma a miséria como aberração, e dessa distância tira sua força”. A estrutura dúplice impossibilita a identificação compassiva. *Os Fuzis* é composto de dois filmes, “duas fitas incompatíveis: um documentário da seca e da pobreza, e um filme de enredo”. Uma “ruptura de estilos” que poderia ser defeito. Mas, da mesma forma que em  $8 \frac{1}{2}$  o que poderia ser defeito se transforma em tema, em *Os Fuzis* a estrutura artística em que coabitam os incompatíveis, revela-se tema e forma, fixando uma “realidade histórica”: a coexistência contraditória de miséria e civilização. A ausência de nexa revela-se nexa.

Para dar forma a essa insuportável diferença, Ruy Guerra lança mão de duas maneiras de filmar que, por sua vez, produzem dois tipos de imagem. O documentário mostra miséria de “fora e de frente”, como aberração na qual “o filme só vê anacronia e inadequação”. Desse olhar distante e frio resulta uma imagem que “aparece muito”, que tem apenas o “peso da presença”, uma imagem imóvel que mostra a “ausência de explosão”: uma imagem para ser vista. O enredo mostra a civilização de dentro, como aquilo com o qual nos identificamos. Desse olhar resulta uma imagem de outra natureza, uma imagem da mobilidade, que mostra psicologia e senso: uma imagem para ser compreendida. Ao expor dessa forma os opostos, o filme força a “identificação antipática” com as imagens da civilização em que há “destinos individuais e compreensíveis”, imagens que mostram a diferença e a distância entre os dois mundos para fazer aparecer a possibilidade de transformação, de preenchimento da distância, e assim provocar uma recepção responsável.

A eficácia visual de *Os Fuzis* não vem da proximidade do distante, da vizinhança com o retirante, do contato com a miséria; vem da ruptura formal que, ao alternar documentário e enredo, mostra na convivência entre civilização e miséria, a distância e a diferença reais e passíveis de transformação. A conjugação do peso da presença da imagem imóvel e inerte, dos que não têm nada dentro da face, com a mobilidade da imagem de

ação, dos que têm propósito individual, explica a distância a ser transposta, orientando a percepção responsável. Dessa forma, a conjugação das imagens díspares resultantes de duas maneiras de filmar termina por contar uma fábula de transformação do dois em um.

Uns são para ler, outros para ver. Se a compreensão da realidade social e política é alcançada através do contraste entre as imagens do artifício (o ator que representa um personagem) com as imagens do real documentado (a população local que faz a figuração), a diminuição da atitude visual já exposta na análise de *8 ½* retorna invertida em *Os Fuzis*. Enquanto no filme de Guido a ausência do trabalhador à própria imagem e a busca da semelhança pelos atores, obrigados a copiar uma imagem subjetiva e desordenada que recria uma memória individual e burguesa, são rejeitadas, ao assistir o filme de Ruy Guerra, Roberto Schwarz faz o movimento contrário. A imagem da população local, que infelizmente não é o operariado de Benjamin e Brecht, revela o vazio, o nada nunca preenchido, que deve ser apagado. A imagem do ator, que tem a capacidade de representar um personagem fictício criado pelo diretor e pelo roteirista, revela psicologia, senso e preenchimento.

Mas, do mesmo modo que a diferença entre as duas imagens e as duas maneiras de filmar de Guido e de Fellini dão visibilidade à distância entre a potência coletiva da técnica e a realidade do uso individual, o choque das duas imagens de Ruy Guerra, o da massa amorfa e anacrônica que está ali apenas para ser vista com a do indivíduo, deve levar à compreensão do hiato entre a potência de transformação e a inércia, e, conseqüentemente, à responsabilidade de substituir uma imagem pela outra, interrompendo o contínuo inacabamento da convivência dos contrários, para narrar uma história com começo, meio e fim. Na inadequação expressiva entre cenário e ação, forma e conteúdo, atualidade e anacronia, enredo e documentário, coletivo e individual, Roberto Schwarz encontra a estrutura formal da narrativa de uma transformação. A potência coletiva da técnica suplanta o uso individual e burguês, as duas imagens de *8 ½*, e a miserável massa amorfa se transforma em civilizados indivíduos com propósito, as duas imagens de *Os Fuzis*. O crítico que privilegia o enredo do conflito que dá visibilidade à resolução, vai ao cinema em busca de ação e não de imagens, inertes e isoladas.

### **Mas nem sempre a vida imita a arte**

Quando volta ao cinema vinte anos depois para assistir *Cabra marcado para morrer*, Roberto Schwarz, agora um crítico literário de renome, autor de *Ao vencedor as batatas*, se emociona com a “vitória da fidelidade política”, com a lealdade a um projeto interrompido, retomado e concluído, que converte “o tempo decorrido em matéria de reflexão”. O que atrai o crítico não é só a finalização, que caracterizaria “um dramalhão”, mas principalmente as mudanças sofridas entre o ponto de partida e o ponto de chegada: é por causa das transformações “que as imagens pedem para ser vistas muitas vezes, inesgotáveis como a própria realidade”. (SCHWARZ, 1987, p.72)

Assim como *8 ½* e *Os Fuzis*, *Cabra marcado para morrer* também é composto de dois filmes. No primeiro, rodado entre 62 e 64, o crítico encontra, na “estupenda dignidade dos camponeses”, o direito do trabalhador à própria imagem, na aliança com os estudantes, a realização da potência coletiva da técnica cinematográfica, e, no documentário, a ficção da transformação.

A relação entre assunto, atores, situação local e gente de cinema não é evidentemente de ordem mercantil, e aponta pra formas culturais novas. 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? O filme não é um documentário, pois tem atores, mas o seu assunto é a tal ponto o destino deles, que não se pode

tampouco dizer que seja ficção. Para um público intelectual, por outro lado, a ficção é que tem interesse documentário: deixa entrever, na seriedade e inteligência dos atores, cujo mundo entretanto é outro, a hipótese de uma arte com fundamento social diverso do nosso (SCHWARZ, 1987, p.73).

O segundo, rodado entre 1981 e 1984, não conta mais com o apoio dos movimentos estudantis e camponeses. Vinte anos depois, o filme é uma realização individual, que retoma o projeto inicial e mostra as transformações dos camponeses, do diretor e do cinema.

Agora trata-se da obstinação e solidariedade de um indivíduo, armado de uma câmara, que em condições de degelo político ajuda outra pessoa a voltar à existência legal, o que além do mais lhe permite completar o antigo filme. O que está em jogo é o resgate de existências e projetos individuais, ou melhor, não tão individuais assim, já que o resgate se opera dentro da órbita do cinema, o que introduz um novo aspecto de poder, de grande significado. Onde em 62 havia a redefinição do cinema e, por extensão, da produção cultural no quadro do realinhamento das alianças de classe no país, está a potência social da filmagem (“O senhor é da Globo?”), entrando pela vida particular das pessoas – nesse caso para o bem (SCHWARZ, 1987, p.75).

A intervenção do cineasta na vida das pessoas, quando é para o bem, é comparada à intervenção do bom médico, aquele que não tem pena, mas cura. Comparação que “vale para o cinema de esquerda que tem interesse em saber e revelar o que é real”. Qual seria então a diferença entre o documentário de Ruy Guerra e o de Eduardo Coutinho, já que ambos filmam a miséria sem compaixão ou demagogia, num momento de radicalização política e redefinição do cinema? Se o primeiro filma de fora e de frente um objeto inerte, o segundo filma de dentro e de perto um sujeito que sofre a ação do tempo. Ao invadir a vida das pessoas com uma câmara na mão na década de 80, o filme de Eduardo Coutinho não explora emoções alheias porque “impõe com força a visão” de que as desgraças de uma família representam a de outros “trabalhadores igualmente esclarecidos e corajosos”. As mudanças ocorridas entre o ponto de partida e o ponto chegada estão marcadas não só na vida das pessoas e no poder da imagem, mas na estrutura interna do filme.

No primeiro plano está a mulher extraordinária, que apesar de tudo tem a felicidade de reatar as duas pontas da vida, e está também o cineasta, que alcança completar o seu projeto. Isto é o que o filme *conta*, o seu elemento de interesse narrativo. A visita aos filhos e aos outros membros da equipe inicial, que emigraram, é o que o filme *mostra*, o seu elemento de constatação, contrabalançando com o fim feliz do primeiro plano. Estão jogados e desperdiçados pelo Brasil, sem saberem uns dos outros, sem trabalho que preste, dando a medida do desmembramento e do retrocesso humano que a evolução do capitalismo significou para os trabalhadores da região (SCHWARZ, 1987, p. 76).

Roberto Schwarz também é fiel ao projeto inicial. Dois filmes, dois planos. Contar ou mostrar, narrar ou constatar? Da mesma forma que nas análises anteriores, Roberto Schwarz volta a encontrar a dicotomia básica no filme de Eduardo Coutinho. O privilégio de contar e de narrar é reservado ao que se realiza, seja a camponesa militante que retorna à existência legal, seja o soldado com o fuzil que representa a civilização técnica. A restrição

de mostrar e de constatar é a única alternativa diante do irrealizado, sejam os filhos da camponesa no Rio de Janeiro e em São Paulo, sejam os famintos no sertão. Objetivo ou subjetivo, coletivo ou individual? Roberto Schwarz continua preocupado com a alternativa, vinte anos depois. Fellini parte dos atores para revelar, na singularidade de seu personagem, generalidades de alcance universal. Enquanto o propósito individual de Guido é buscar nos atores semelhanças capazes de recriar suas imagens a partir da cópia, o propósito coletivo de Ruy Guerra é revelar o real, na distância entre imagens nas quais os atores representam personagens conscientes e imagens nas quais a massa informe apenas ilustra seu vazio. Eduardo Coutinho parece vencer o desafio: o projeto individual é o resgate de um projeto coletivo de conceder o direito à imagem e à palavra a indivíduos singulares que, na sua história de transformação, revelam um problema coletivo e uma possibilidade real, enunciada como uma ficção, um artifício, um “como se”, que tem interesse documentário.

É como se no momento mesmo em que a parte melhor e mais aceitável da burguesia brasileira assume o comando no 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 (SCHWARZ, 1987, p. 77).

Se a arte deve sempre imitar a vida revelando sua estrutura descompassada, se nem sempre a vida imita a arte realizando o “como se” da ficção, a diferença entre *os Fuzis* e *Cabra marcado para morrer* parece não estar na forma que imita a vida, mas na vida imitada, nos miseráveis filmados: os pobres enfocados por Ruy Guerra, inertes, silenciosos e vazios, não são os mesmos escolhidos por Eduardo Coutinho, modificados, articulados e conscientes. Se o crítico de cinema sempre parte em busca da compreensão da vida na leitura da arte, com o olhar fixado na revelação da realidade, nem sempre ele consegue ver a imagem do cinema.

Roberto Schwarz vê o filme sobre um diretor e uma equipe, cuja presença e intervenção são a matéria filmada, mas, interessado na mensagem, não enxerga o meio que faz questão de se expor. Não vê que, para além do significado coletivo de uma expressão individual, é o estímulo visual, e não a narrativa, que, ao justapor fragmentos de imagens dos anos 80 e 60, documentos, entrevistas, fotografias, recortes de jornais, produz uma nova significação. Não percebe que, para além do resgate de uma história interrompida, é a imagem que ativa a memória possibilitando, através da constatação, da associação e da convivência dos opostos, a visibilidade da diferença. Não repara que, para além da mercantilização do cinema e do poder da TV, não só as pessoas e as condições históricas mudam. O que muda é a idéia do filme, a maneira de narrar uma história: de um filme sobre um acontecimento real esquecido pela história oficial para um filme que é uma colagem de elementos já existentes em outro contexto.

### **Saber e revelar o real**

Roberto Schwarz descobre o Brasil no final da década de 50, quando entra na Universidade de São Paulo. Fascinado com o país, o jovem leitor da teoria marxista e dos ensaios de interpretação nacional define cedo a questão central à qual mantém fidelidade na sua longa carreira de crítico: o desajuste como característica nacional inserida na reprodução moderna do atraso. Roberto Schwarz entra no país junto com o cinema novo. Emocionado com as imagens do descompasso, estabelece um critério de valor ao qual é eternamente leal: a apreensão do processo social, matéria pré-formada, na forma artística que se organiza de modo revelador. Quando começa a frequentar o cinema, o crítico já pensa em Machado de Assis como o mestre desvelador da singularidade da periferia do

capitalismo. O leitor atualizado, o crítico arguto e o analista minucioso detectam com clareza a presença dos opostos no cinema. O espectador que compreende, o olhar eu lê e a percepção responsável exigem a solução do impasse.

O crítico de cinema busca nos filmes a imagem do real revelada na forma. Conseqüentemente, os três filmes são valorizados pela estrutura dúplice (dois filmes, dois tipos de imagem, duas maneiras de filmar, dois estilos, dois tipos de atores, dois momentos...), que revela o descompasso do mundo (a convivência do anacrônico e do moderno). Ao mesmo tempo, a exaltação de um cinema que tem interesse em saber e revelar o desajuste que marca a sociedade rejeita, em função de sua duplicidade, a imagem. A co-existência tensa dos opostos é o problema: ela deve ser ultrapassada revolucionariamente no real e denunciada como contra-revolucionária na imagem. Quando tem todos os pontos – imagem, real, simultaneidade dos opostos, política – para pensar o cinema, Roberto Schwarz fecha os olhos.

O que pode contrariar a tradição e dar o salto revolucionário, segundo Benjamin (1997), é justamente a imagem isolada, desolada do enredo, que apenas deixa ver mas não narra. A imagem dialética se refreia. Enquanto o enredo se desenrola, ela fica em suspensão. A imagem dialética é imobilização no momento de tensão máxima, que não é pré-formada nem deve ser ultrapassada, ela é construída e deve ser buscada. A imagem assim construída, montada, trabalhada, se subtrai da narração para se expor apenas como imagem. O olhar excludente que o crítico dirige ao cinema, na exigência de mobilidade capaz de superar a tensão, não consegue perceber que a convivência dos contrários, que ele deseja ver ultrapassada através da revelação, caracteriza não só o desajuste singular da sociedade brasileira e a definição da imagem dialética de Benjamin, mas a indecidibilidade que está no centro do cinema e que faz com que o excluído sempre retorne.

Ao rejeitar a imagem isolada que resiste ao enredo, ou o poema que não faz romance, e privilegiar a imagem que, encadeada a outra, faz enredo, o crítico literário assume a comparação corrente entre cinema e prosa narrativa e descarta, junto com o cinema, a poesia moderna, aquela definida por Valéry como a hesitação entre som e sentido, como também os poemas concretos, em que a montagem não é semântica, em que as peças não compõem significação, a poesia que prefere o visível ao inteligível.

A única coisa que se pode fazer em poesia e não em prosa são os *enjambements* e as cesuras. O poeta pode opor um limite sonoro, métrico, a um limite sintático. Não é somente uma pausa, é uma não coincidência, uma disjunção entre som e sentido. É por isso que Valéry pôde dar uma vez essa definição tão bela do poema: “O poema, uma hesitação prolongada entre o som e o sentido.” É por isso também que Hördelin pode dizer que a cesura, ao interromper o ritmo e o desenrolar das palavras e das representações, faz aparecer a palavra e a representação como tais. Deter uma palavra é subtraí-la ao fluxo do sentido para exibi-la enquanto tal. Poderia se dizer a mesma coisa da parada tal como Debord a pratica, enquanto constitutiva de uma condição transcendental da montagem. Poderia se retomar a definição de Valéry e dizer do cinema, pelo menos de um certo cinema, que ele é uma hesitação prolongada entre a imagem e o sentido. Não se trata de uma parada no sentido de uma pausa, cronológica, é uma potência de parada que trabalha a imagem ela mesma, que a subtrai ao poder narrativo para expô-la enquanto tal (AGAMBEN, 1998, p. 72).

Ao descartar a imagem que resiste ao enredo, a não-coincidência que faz aparecer a imagem enquanto imagem, subtraída da narração, Roberto Schwarz exclui também a condição de uma meta-reflexão, na qual se pode ver a imagem construída e a construção da

imagem. A imagem trabalhada, cortada e montada, interroga a concepção de linguagem que Bento Prado Jr. (2000) já diagnosticara em 1969, ao resenhar o primeiro livro de ensaios de Roberto e discordar da leitura de *8 ½*: uma concepção “hegeliana e expressionista” de uma crítica que “ignora o projeto próprio da literatura”, ou, no caso, do próprio cinema. O olhar fixo na estrutura formal e na mensagem que ela revela segue uma concepção tradicional de linguagem na qual a expressão se realiza quando o meio se apaga, quando é justamente na diferença entre a imagem que se deixa ver e a imagem que se apaga para fazer entender, que se encontra a política do cinema.

O crítico ultrapassa a especificidade do cinema e fixa uma idéia de arte (lembramos do *Amanuense Belmiro* e da discussão com Augusto de Campos) objetiva, inteligível e não fragmentária, que se insere no regime estético com o qual a fábula do cinema acreditava romper. Roberto Schwarz sabe que a máquina é passiva e que se presta a qualquer coisa, mas ao definir o uso correto e revolucionário da técnica, denunciando a subjetividade, a percepção sensível e a fragmentação, exclui não apenas o resultado de um uso incorreto e anti-revolucionário, mas as características que definem a técnica cinematográfica (corte, seleção, montagem, choque coletivo) e uma outra maneira de entender a arte. Schwarz sabe, e faz questão de insistir, que o cinema não existe sem a indústria, mas ao eleger, como estrutura exemplar de um cinema de esquerda interessado no real, a coexistência dos contrários, através da justaposição de imagens que revela o disparate e narra o enredo de uma transformação possível, o crítico abre um abismo entre um cinema político e um cinema industrial, entre arte e mercado.

Na busca de um cinema político, Schwarz ataca a irresponsabilidade das imagens ilusórias, imagens isoladas, feitas para serem vistas, que apenas mostram e não narram, e, ao mesmo tempo, acaba participando da ilusão cinematográfica ao superestimar a eficácia e a profundidade das impressões resultantes das imagens da mobilidade, feitas para serem lidas, imagens que revelam o real. Esquece o detalhe para o qual Eduardo Coutinho está atento: “O filme não resolveu a vida de Elisabete com os filhos, um dos personagens morreu e a memória dele podia ter se perdido como a de tantos outros. Esse trecho é essencial: evitar de todas as maneiras resolver a sociedade nos filmes. O cinema não vai resolver o social” (COUTINHO Apud LINS, 2004, p. 55).

Se o potencial político do cinema residisse na revelação do real, esse potencial político seria nulo: como alertara Benjamin nos anos 30, a captação imediata da realidade no mundo da técnica é uma quimera; como confirmara Schwarz na década de 60, a imagem justa é inacessível à reprodução. A imagem, e aí está seu vínculo com a memória e a história, também nos ensinou Agamben, é justamente a zona de indiferença na qual convivem o real e o artificial, o documentário e a ficção, o passado e o presente: aquilo que pode transformar o real em possível e o possível em real. Se a reportagem, que supostamente deveria ser a imagem do real, nos dá o fato sem a sua possibilidade e afirma que isso é o real, o olhar atento e documentário, ao contrário, trabalha a imagem, corta, repete e monta, decompõe e recompõe, de forma não mimética elementos miméticos, para perguntar “como isso foi possível?” e afirmar “tudo é possível!”. Se o cinema tem algum poder de resistência é justamente o de resistir ao real: nem revelação, nem recriação, mas descrição daquilo que existe. A crítica que disserta sobre o certo e o errado como critério o poder de revelação da obra, que tem interesse documentário na ficção, que busca a verdade por trás da ilusão, deixa escapar a vacina contra a ilusão da verdade: a imagem enquanto zona de indecidibilidade entre o falso e o verdadeiro.

Em cada um dos três filmes analisados, o crítico vê dois e a partir dessa estrutura cindida estabelece uma nítida hierarquia entre enredo e inércia, entre contar e mostrar. Na valorização do filme de enredo, fica claro que a oposição central não é a que se estabelece entre ficção e documentário, mas a que se estabelece entre ação e inércia, entre a transformação e o impasse. A ficção é lida como documentário, pois o valor do filme reside na revelação de uma situação transformável.

Entre os dois filmes de Ruy Guerra, entre os dois planos de Eduardo Coutinho, entre Guido e Fellini, a diferença está no conteúdo, na história narrada, no objeto filmado, e

não na forma, sempre dissimétrica, ou, no gênero, documentário ou ficção. Tanto a imagem de ação, quanto a imagem da imobilidade, dos atores e da população local, são forjadas e construídas na combinação do olhar do artista que decide e do olhar da máquina que registra, o que faz de Fellini, como diria Glauber (1985), “um documentarista de sonhos.” A diferença que Roberto Schwarz vê entre o vazio e o pleno, o inerte e o ativo, é a diferença entre miséria e civilização, não entre imagens.

Ao eleger o social como o lugar da responsabilidade e da transformação, o crítico acaba abrindo espaço para a psicologia que gostaria de expulsar: a arte que revela a convivência dos opostos alcança sua finalidade política quando torna o familiar estranho, quando revela o desajuste rotineiro como horror, quando o choque atinge a consciência do espectador e desencadeia o sentimento de responsabilidade pela mudança. A imagem altera o seu alcance diante da consciência e do senso presente nas faces dos representantes da civilização, perdido diante do vazio da miséria.

Se a fábula do cinema acreditava romper com o regime representativo clássico, se Roberto Schwarz acreditava romper com o regime estético moderno, a natureza indecível do cinema sempre reinstala o excluído, seja o fragmento ou o enredo, a arte ou o mercado, o social ou o psicológico, o inteligível ou o sensorial, o coletivo ou o individual. Diante desse círculo sem saída, Jacques Rancière (2001) retorna à imagem isolada, subtraída do enredo, para encontrar aí a política do cinema. O trabalho da arte e da política consiste na interrupção da função de comunicação. Consiste em cortar a transmissão da mensagem, obstruir a incessante substituição entre as palavras e as imagens. De tal maneira que a política, que Roberto Schwarz tanto persegue, residiria na interrupção daquilo ele não cessa de fazer, a substituição entre as palavras que fazem ver e as imagens que fazem entender, para deixar ver as imagens e não ler o filme.

## REFERÊNCIAS

- AGANBEM, G. *Le cinéma de Guy Debord*. In: *Image et mémoire*. Paris: Éditions Hoëbeke, 1998.
- BENJAMIN, W. *Paris, capitale du XIX siècle: le livre des passages*. Trad. Jean Lacoste. Paris: Les Éditions du Cerf, 1997.
- CAMPOS, A. e SCHWARZ, R. Debate. In: *Anais do Segundo Congresso de Crítica e História Literária (24-30 de julho de 1961)*. Assis: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1963.
- LINS, C. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- PRADO Jr., B. *A sereia desmistificada*. In: *Alguns ensaios: filosofia, literatura e psicanálise*. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- RANCIÈRE, J. *La fable cinématographique*. Paris: Éditions du Seuil, 2001.
- ROCHA, G. *Glauber Fellini*. In: *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985.
- SANTOS, N.P. dos, ROCHA, G. e VIANY, A. *Cinema novo: origens, ambições e perspectivas*. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n.1, 1965.
- SCHWARZ, R. *8 ½ de Fellini: o menino perdido e a indústria*. In: *A sereia e o desconfiado: ensaios críticos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Sobre o Amanuense Belmiro*. In: *O pai de família e outros estudos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992a.
- \_\_\_\_\_. *O cinema e Os Fuzis*. In: *O pai de família e outros estudos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992a.
- \_\_\_\_\_. *O fio da meada*. In: *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.