

ROBERTO SCHWARZ: SOBRE CINEMA E SOCIEDADE

Roberto Schwarz: On Cinema and Society

ALEXANDRE FERNANDEZ VAZ*

alexfvaz@uol.com.br

Data de recepção: 04 de julho de 2023

Data de aceitação: 21 de novembro de 2023

RESUMO

O texto se dedica à crítica cinematográfica de Roberto Schwarz, especialmente àquela que se refere a filmes brasileiros. Considera ainda a presença do cinema como recurso analítico em sua obra. *Os fuzis*, de Ruy Guerra, e *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho, são as duas peças principais analisadas por Schwarz, coincidindo com o início e o fim da ditadura civil-militar brasileira. A interpretação de Schwarz observa a dialética interna de cada obra e sua força expressiva da forma social. Além disso, é considerada a presença do Cinema Novo em seus comentários e análises. As conclusões apontam para a força do cinema como corolário da técnica que supõe, então, construções estéticas e afetos políticos à sua altura. Apontam também para os problemas que isso carrega.

Palavras-chave: cinema brasileiro, crítica dialética, Roberto Schwarz, teoria crítica.

ABSTRACT

This paper aims to elucidate Roberto Schwarz's cinematic criticism, especially that refers to Brazilian films. It also considers the presence of cinema as an analytical approach in his Oeuvre. *Os fuzis*, by Ruy Guerra, and *Cabra marcado para morrer*, by Eduardo Coutinho, are the two main pieces analyzed by Schwarz, coinciding with the beginning and end of the Brazilian civil-military dictatorship. Schwarz's interpretation observes the internal dialectic of each film and their expressive force as social form. In addition, it considers the presence of Cinema Novo in his comments and analysis. The conclusions point to the strength of cinema as a corollary of the technique that supposes equivalent aesthetic constructions and political affections. They also point to the problems this carries.

* Universidade Federal de Santa Catarina (Brasil)

Keywords: brazilian Cinema, dialectical criticism, Roberto Schwarz, critical theory.

I

Em texto em homenagem a Roberto Schwarz, a Zulmira Ribeiro Tavares (2007), sobre cujo trabalho ele mesmo escrevera (Schwarz, 1987a), começa lembrando das primeiras vezes em que ouvira falar daquele que se tornaria o grande crítico literário e, de certa maneira, o mais representativo dos intelectuais brasileiros a desenvolver uma teoria crítica da sociedade. A notícia teria chegado à poeta e romancista entre o final dos anos 1950 e o início da década seguinte, quando o sociólogo formado pela Universidade de São Paulo, e que cursara o mestrado nos Estados Unidos da América, já não era apenas jovem interessado em literatura e na tradição dialética, mas alguém que se ocupava de pensar sobre o Brasil nas bifurcações históricas que se apresentavam.

Tratava-se, no entanto, de um país que, segundo suas próprias palavras cheias de ironia, escritas anos depois (Schwarz, 2008a), estava encontrando seu destino. O Brasil entrava, em 1964, na noite escura da ditadura civil-militar, mas o clima, como sintetizaria em seu *Cultura e política, 1964-1968* (Schwarz, 2008b) ainda era de relativa liberdade de expressão. Ele ainda não se exilara, o que aconteceria apenas em 1969 – momento no qual, segundo narra Zulmira, ele não mais seria visto nas cercanias do Cine Majestic, na área central da capital paulista –, logo depois que a brutalidade do regime se acentuou, uma vez legalizadas as ilegalidades pelos generais, com a instituição do Ato Institucional n. 5, de 13 de dezembro de 1968.

A primeira informação sobre Schwarz que chegou à escritora não foi, no entanto, sobre um texto de crítica literária ou mesmo, como aconteceria tantas vezes em anos posteriores, de comentário ou análise à quente sobre a situação cultural e política brasileira. Mas, sim, de um artigo publicado no caderno de cultura do jornal *O Estado de São Paulo*, o *Suplemento Literário*, com o qual o crítico vinha colaborando depois de um convite de Antonio Candido, sobre cinema. Mais especificamente, a respeito de um filme dos mais conhecidos e importantes de Federico Fellini, *Oito e meio* (Schwarz, 1981). O longa-metragem é de 1963, o que aproxima a experiência cinéfila ao início do período de exceção.

O artigo de *Feuilleton* é de uma densidade da qual nos desacostumamos na grande imprensa, e trafega na contramão da fortuna crítica de *Oito e meio*. O olhar surpreendente, cheio de ideias e enraizado na relação entre vida social e forma estética aparece no escrito que completa 60 anos, bem como no restante da crítica bissexta, mas nada desimportante, que Schwarz dedica ao cinema. Da primeira vez em que o tema ganha centralidade, para falar do que expressa o filme de Fellini, até chegar à última, sobre o documentário *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho (Schwarz, 1987b) é do capitalismo em seu desenvolvimento que se trata, processo no qual o Brasil ocupava e ocupa, do jeito que é possível, o lugar que lhe foi designado. Da periferia para o centro e em seu retorno, a crítica também encontrou um dos mais importantes filmes do Cinema Novo, *Os fuzis* (1964), de Ruy Guerra, considerado por Schwarz (2008c) uma obra-prima.

É à crítica cinematográfica de Roberto Schwarz que este texto se dedica. Começa com um comentário sobre o lugar que o cinema ocupa em sua reflexão mais geral sobre a cultura brasileira e seus impasses, principalmente a dos anos 1960 e 1970, para em seguida observar as investidas que ele realiza sobre obras citadas do parágrafo anterior, em especial, as duas realizadas no Brasil. Nesse movimento, são também consideradas as menções feitas a críticos contumazes e estudiosos do cinema nacional e internacional, como Gilda de Mello e Souza, a quem Schwarz devota grande admiração.

Os fuzis e *Cabra marcado para morrer* podem ser vistos, sem prejuízo para suas particularidades, que são muitas, como abertura e fim de um ciclo, que é o da ditadura mais recente vivida no país. Isso não se deve à coincidência das datas de lançamento das duas obras, 1964 e 1984, que é, no entanto, notável, mas ao conteúdo formal de cada uma delas, além das temáticas que lhes servem de suporte: militares de baixa patente, com seus fuzis destravados e à beira do descontrole frente à massa de famintos; documentário sobre uma ficção que deveria retratar o conflito pela terra e a morte de uma liderança camponesa, mas que, flagrado pelo golpe de 1964, restou inacabado.

Entre um filme e outro aconteceu muita coisa no Brasil, momentos que, especialmente quando se radicaram no encontro entre cultura e política, Schwarz foi mestre em interpretar. O que ele escreveu sobre cinema, ou quando essa forma artística foi veículo mais imediato para a análise sobre outro tema, são reflexões sobre a sociedade brasileira em seu movimento de protagonismo periférico, por assim dizer, na ordem capitalista.

II

Não são incomuns as menções ao cinema na obra de Roberto Schwarz. De maneira geral, é na forma de ligeiras e pertinentes menções que ele aparece em sua ensaística ou nos comentários mais breves. Sem ser um tema tópico privilegiado em seu trabalho, os filmes surgem em muitos momentos em que se debruça sobre os anos 1960, quando o Cinema Novo é evocado como um dos pilares da cultura de esquerda que, ao lado do Tropicalismo de Caetano Veloso e Gilberto Gil, do Teatro de Augusto Boal e de José Celso Martinez Correa, da Pedagogia Libertadora de Paulo Freire, será apenas em parte cessado nos primeiros anos da ditadura instalada em 1964. Em suas palavras,

“O símbolo desta salada está nas grandes festas de então, registradas por Glauber Rocha em *Terra em transe*, onde fraternizavam as mulheres do grande capital, o samba, o grande capital ele mesmo, a diplomacia dos países socialistas, os militares progressistas, católicos e padres de esquerda, intelectuais do Partido, poetas torrenciais, patriotas em geral, uns em traje de rigor, outros em *blue jeans*”. (Schwarz, 2008b: 76).

O paradoxo da existência de um movimento cultural crítico na forma e nas ideias – hegemônico pelo menos até certo ponto, já que o país é formado por massas de excluídos que nada acompanham do assunto – no seio de uma sociedade reacionária que clamou pelo golpe justamente para que os impulsos de esquerda dos anos anteriores não se materializassem na sociedade – e, sobretudo, que não rompessem com a ordem vigente –, é tema do conhecido ensaio *Cultura e política, 1964-1969* (Schwarz, 2008b).

O texto foi redigido nos primeiros tempos do exílio ao qual Schwarz se viu obrigado, dada a extensão da perseguição que se abatia sobre todo oponente do regime militar, em especial, depois de sindicalistas, membros dos partidos políticos proscritos e integrantes e simpatizantes da luta armada, os críticos de esquerda. Schwarz se encaixava na última, mas também na penúltima das categorias. Sua primeira publicação foi em 1970, em versão francesa, na revista *Les Temps modernes*. A importante publicação foi fundada por Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir e Maurice Merleau-Ponty em 1944, e se manteve ativa até 2018, ano da morte de seu último editor, Claude Lanzmann, ele mesmo escritor e grande cineasta, realizador, entre outros, do documentário *Shoah* (1985).

No Brasil, o governo de exceção diminuía ainda mais o espaço democrático desde dezembro de 1968, quando outorgara o Ato Institucional número 5, emenda que alterava grande parte da Carta Constitucional, suspendendo as garantias individuais. Os militares acompanhavam com atenção os movimentos dos exilados no exterior, o que incluía o que escreviam os intelectuais. Nesse contexto, o ensaio foi traduzido ao português a mando do aparato policial brasileiro, especificamente do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), em cujo arquivo foi encontrado pelo pesquisador Marcelo Lotufo. O tradutor não omitiu as dificuldades da empreitada. Acompanhava a versão brasileira um documento que o classificava como exemplo de “Técnica para agitar os meios estudantis através de teatro, cinema, literatura, rádio e TV”, e que termina com uma advertência: “Ora, ninguém acreditará que o autor Roberto Schwarz possa ser catalogado como insensato, isto até ler sua prosa que, de insensata tem pouca coisa. Pelo contrário”¹.

Como já sugerido, as anotações sobre o Cinema Novo têm o papel de encontrar sentido no movimento que Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra e Joaquim Pedro de Andrade, entre outros realizadores, compuseram no interior de um impulso estético correspondente ao desenvolvimentismo então em voga, com vistas também à sua superação, e compartilhado por outras formas artísticas. Fazendo eco com iniciativas que simultaneamente se colocavam, como a *Nouvelle Vague* na França e o *Neues Kino*, na Alemanha, o cinemanovismo colocou ao mundo a proposta, muito zelosa de si mesma, de uma estética do terceiro mundo que era, na opinião de Schwarz (1987c, 128), “mística” e “herdeira retrógrada do nacionalismo”. Afinal, diz ele,

“Em estética como em política o terceiro mundo é parte orgânica da cena contemporânea. Sua presença é a prova viva do caráter iníquo que tomou a organização mundial da produção e da vida. E o próprio encanto que o atraso possa ter para quem não sofre dele é outra forma de insatisfação que tomou o progresso, formas entretanto a que o terceiro mundo aspira e para as quais não se veem alternativas. Enfim, um quadro difícilimo, que não se compreenderá nem resolverá com mitos”. (Schwarz, 1987c: 128).

É no quadro dessa dificuldade apontada por Schwarz, talvez, que em *Cultura e política*, 1964-1969, a presença do Cinema Novo, especialmente de Glauber Rocha, seja menor do que, por exemplo, os comentários sobre o notável trabalho -do educador Paulo Freire. Glauber já era então um diretor conhecido em várias partes do

¹ O texto da censura pode ser encontrado em Schwarz (2019).

mundo, depois do sucesso de *Terra em Transe*, de 1967, e de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, de 1969, que sob o título internacional de *Antonio das Mortes*, influenciou cineastas no nível de Martín Scorsese². Fora ele também um dos principais arquitetos e anunciadores da ideia de uma estética terceiro-mundista, como mostram, entre outros, seus *Roteiros do Terceyro Mundo* (Rocha, 1985).

Terra em Transe, no entanto, e embora não tenha sido matéria de análise específica por parte de Schwarz, aparece como obra paradigmática – e não apenas exemplar – da experiência histórica dos anos 1960. Em seu comentário memorialístico sobre o Seminário Marx, desenvolvido por professores e alunos adiantados da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo desde o fim da década de cinquenta, Schwarz (1999) encontra na figura de Paulo Martins, o intelectual e poeta que vive as contradições (que não são só suas, mas da experiência histórica) entre a revolução e a conciliação de classes, entre o populismo e a resignação, um modelo expressivo do que se vivia:

“Tratava-se de um empenho formador, coletivo, patriótico sem patriotada, convergente com o ânimo progressista do país, de que entretanto se distinguia por não viver em contato com o mundo dos negócios nem com as vantagens do oficialismo. Daí uma certa atmosfera provinciana, séria, simpaticamente pequeno-burguesa, bem mais adiantada aliás que o clima de corte que marcava a inteligência encostada no desenvolvimentismo governamental (ver *Terra em transe*, de Glauber Rocha). Por outro lado, vinha também daí a consequência nas ideias, já que estas corriam num mundo à parte, que pouco sofria o confronto das correlações de força reais, pelas quais tínhamos franca antipatia”. (89).

O recurso a *Terra em Transe* retorna ao Schwarz comentar a crítica da Professora Gilda de Mello e Souza e o livro de memórias do Tropicalismo, *Verdade Tropical*, escrito pelo compositor e cantor Caetano Veloso (1997). No primeiro caso, Schwarz (2012a) destaca a potência do pensamento e da análise desprovincianizada de Dona Gilda – forma como ele e boa parte dos contemporâneos e sucedâneos se refere à grande intelectual –, ao colocar “em grandes linhas mundiais o filme recém-saído de um rapazinho” (190) – Glauber contava com 28 anos por ocasião do lançamento da obra. O movimento de Mello e Souza é o da compreensão do trabalho do cineasta brasileiro, mirando-o como parte de um movimento estético cujas

² Vale conferir dois depoimentos de Scorsese:

<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ulr90u63439.shtml>;

<https://www.youtube.com/watch?v=qHoqvvdQqkg>

raízes estão na Europa quinhentista, encontrando, no entanto, a América Latina contemporânea, da qual o Brasil é parte irrenunciável.

No longo ensaio que dedica a Caetano, uma década e meia depois do lançamento do livro, em meio a francos elogios à força da escrita e à capacidade analítica, Schwarz (2012b) problematiza a relação entre Tropicalismo e pensamento de esquerda, tão criticado pelo autor do livro, mas sem o devido reconhecimento de que fora ele o solo no qual o movimento estético se vira gerar e no interior do qual se pronunciara. Decisiva para Caetano teria sido, como se lê em *Verdade Tropical*, a já citada cena em que Paulo Martins refere-se de forma violenta e desgovernada ao povo. Onde o autor vê a decretação do fim das esperanças revolucionárias e a abertura para novas tarefas e desafios, Schwarz identifica a cisão dialética entre a figura complexa do intelectual na política e os anseios de emancipação popular³.

“As consequências estéticas tiradas por Caetano, que fizeram dele uma figura incontornável, custaram a aparecer. Conforme explica ele mesmo, o catalisador foi uma passagem crucial de Terra em transe, o grande filme de Glauber Rocha que lida com o confronto de 64 e com o papel dos intelectuais na ocasião. O protagonista, Paulo Martins, é um poeta e jornalista originário da oligarquia, agora convertido à revolução social e aliado ao Partido Comunista e ao populismo de esquerda. Exasperado pela duplicidade dos líderes populistas, e também pela passividade pré-política da massa popular, que não é capaz de confrontar os dirigentes que a enganam, Paulo Martins tem uma recaída na truculência oligárquica (verdade que com propósito brechtiano, de distanciamento e provocação). Tapando com a mão a boca de um líder sindical, que o trata de doutor, ele se dirige diretamente ao público: ‘Estão vendo quem é o povo? Um analfabeto, um imbecil, um despolitizado!’. Meio sádico, meio autoflagelador, o episódio sublinha entre outras coisas a dubiedade do intelectual que se engaja na causa popular ao mesmo tempo que mantém as avaliações conservadoras – raramente explicitadas como aqui – a respeito do povo. Ditada pela evidência de que não haveria revolução, a desqualificação dos trabalhadores é um desabafo histórico, que no passo seguinte leva à aventura da luta armada sem apoio social. Do ponto de vista da esquerda, a cena – uma invenção artística de primeira força – era um compêndio de sacrilégios, fazendo uma espécie de chacota dolorosa das certezas

³ A crítica de Schwarz, malgrado os elogios em profusão que dedica a Caetano, gerou uma réplica dura por parte deste (entrevista dele a Paulo Werneck, 15/04/2012), frente à qual a tréplica, embora discordante, foi bastante apaziguadora (entrevista de Schwarz a Flávio Moura, 22/04/2012).

ideológicas do período. Os trabalhadores estavam longe de ser revolucionários, a sua relação com os dirigentes pautava-se pelo paternalismo, os políticos populistas se acertavam com o campo adversário, a distância entre as teses marxistas e a realidade social era desanimadora, e os intelectuais confundiam as razões da revolução política e as urgências da realização pessoal. Nem por isso se atenuavam as feições grotescas das camadas dirigentes e da dominação de classe, que continuavam em pé, esplendidamente acentuadas. A revolução não se tornara supérflua, muito pelo contrário: encontrava-se num beco histórico e não dera o necessário passo à frente. A nota geral era de desespero (Schwarz, 2012b: 76-77). Se no ensaio de 1970 (Schwarz, 2008b), *Terra em Transe* não encontra o destaque que talvez merecesse, 32 anos depois, à guisa da crítica contundente ao Tropicalismo em sua dimensão propriamente política, o filme alcança protagonismo na reflexão e no texto de Schwarz, posição que é, ao mesmo tempo que exata, inequívoca.

Ao elogiar o Movimento de Cultura Popular (MCP), de Pernambuco, Schwarz adverte, mesmo ponderando-as em seu reformismo humanista, para a força das ideias e práticas de Paulo Freire, que logo após o golpe de 1964 passaria a ser considerado um dos mais perigosos dos inimigos pelo regime militar. Que nos últimos dez anos, no interior da sociedade e da disputa política no Brasil, forças de extrema-direita tenha escolhido o educador pernambucano para inimigo do povo, não deixa de esclarecer a força, talvez mais simbólica que real, que o movimento pela alfabetização crítica alcançou. Schwarz (2008b) não deixa dúvidas:

“A começar pelo método Paulo Freire, de alfabetização de adultos, que foi desenvolvido nesta oportunidade. Este método, muito bem-sucedido na prática, não concebe a leitura como uma técnica indiferente, mas como força no jogo da dominação social. Em consequência, procura acoplar o acesso do camponês à palavra escrita com a consciência de sua situação política. Os professores, que eram estudantes, iam às comunidades rurais, e a partir da experiência viva dos moradores alinhavam assuntos e palavras-chave – “palavras geradoras” na terminologia de Paulo Freire – que serviriam simultaneamente para discussão e alfabetização. Em lugar de aprender humilhado, aos trinta anos de idade, que o vovô vê a uva, o trabalhador rural entrava, de um mesmo passo, no mundo das letras e no dos sindicatos, da constituição, da reforma agrária, em suma, dos seus interesses históricos. Nem o professor, nesta situação, é um profissional burguês que ensina simplesmente o que aprendeu, nem a leitura é um procedi-

mento que qualifique simplesmente para uma nova profissão, nem as palavras e muito menos os alunos são simplesmente o que são. Cada um destes elementos é transformado no interior do método, em que de fato pulsa um momento da revolução contemporânea: a noção de que a miséria e seu cimento, o analfabetismo, não são acidentes ou resíduo, mas parte integrada no movimento rotineiro da dominação do capital. Assim, a conquista política da escrita rompia os quadros destinados ao estudo, à transmissão do saber e à consolidação da ordem vigente”. (80-81).

Poucos anos antes de *Cultura e política, 1964-1969*, Schwarz publicou um tão breve quanto instigante artigo sobre o Cinema Novo, mas sem dar atenção a Glauber Rocha que, aliás, comparece no texto para, junto com Nelson Pereira dos Santos, ser, sem que se lhe tire valor, criticado. Os então recentes trabalhos de ambos, respectivamente *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Vidas Secas*, haviam sido indicados pelo governo brasileiro para representar o país no Festival de Cannes de 1964. Para Schwarz (2008c), no entanto, a grande obra do momento não era uma, tampouco outra, mas *Os fuzis*, de Ruy Guerra. De certa forma, é nele que encontra um correspondente estético ao esforço educacional de Paulo Freire.

III

Na filmografia de Ruy Guerra, *Os Fuzis* sucede *Os cafajestes* (1962), sua estreia na direção de longa-metragem. Esse trabalho inaugural procura a expressão do vazio existencial e da perversidade masculina, e foi nele que se pôde ver o primeiro nu frontal (feminino, embora fosse desnecessário dizer) do cinema nacional, em cena antológica numa praia deserta – com enquadramento perfeito em longo travelling e mise-en-scène impecáveis – protagonizada por Norma Bengel e Jardel Filho. Cinco anos depois de realizar a obra comentada – e louvada – por Schwarz, o cineasta moçambicano de duradoura e engajada trajetória, lança *Tendres Chausseurs*, no qual a praia outa vez é cenário para angústia, desta vez, de uma família. Entre um e outro, *Os fuzis* se realiza longe do mar, no miserável, violento e excluído Sertão nordestino.

Em *Os fuzis*, um destacamento do Exército Brasileiro se desloca até uma cidade do interior nordestino. Seu papel é lá evitar que a população local, muito pobre, passiva e triste, ataque um armazém no qual abundam mantimentos que, no entanto, devem ser transportados para longe dali. O contraste entre os habitantes locais

- desprovidos de tudo e em posse de nada - e os de fora - técnicos perversos que manejam armas e palavras de forma violenta e pueril - não poderia ser maior. Entre eles há um elo, ainda que precário. Sem chegar a ser uma pessoa do local, o motorista de um caminhão é um ex-soldado que, embora fale a mesma língua que os militares - ou, por outra, que diga palavras, ao menos - não consegue se comunicar. Pelo povo fala, com voz rouca e determinada, um velho cego. Como um Tiréias mergulhado na pobreza - que menos do que prever o futuro, evoca-o por uma salvação - ele roga por um boi tornado santo, sem deixar de lembrá-lo que, na falta do milagre, é ele mesmo que se tornará a carne a ser partilhada. O clima de tensão que se agrava com os planos cinematográficos lentos e às vezes sem vozes, bem como pela montagem seca, cresce e tem que repercutir para algum dos polos. Como se pode esperar, deriva para o lado mais fraco do desequilíbrio estrutural.

É nessa tensão que se coloca a crítica de Schwarz e é nela que reina sua novidade, não apenas a relação a *Os fuzis*, mas no que diz respeito ao cinema e à arte em tempos difíceis, como aqueles então vividos no Brasil. Se ainda vale o que uma vez Walter Benjamin (2013) afirmou em um ensaio experimental, que seria o caso de, em oposição à estetização da política, politizar a arte, então o crítico tem razão. É a estrutura formal do filme que habilita o filme a estar à altura das exigências do tempo, elas mesmas emprenhadas do próprio cinema como arte industrial. O texto é então, sobre uma obra, mas também a respeito do potencial do cinema como arte revolucionária.

Publicado originalmente na Revista Civilização Brasileira, importante veículo de resistência intelectual à ditadura, em 1966, *O cinema e os fuzis* abre com um libelo ao cinema em sua potência formal, mas, antes disso, tecnológica: a tela nos aproxima do mundo, mas nos defende de seus perigos, afinal, o que nos ameaça é, finalmente, apenas luz que, uma vez apagada, cessa em sua força. Eis nosso domínio técnico sobre o que é mostrado, nosso senhorio sobre a natureza. Mas haveria algo mais, certa empatia que não afasta, mas aproxima, gerando identidade pela compaixão que o sofrimento na tela apresenta. Seria o que acontece quando nela vemos os excluídos, disparando nosso humanismo e nossa solidariedade. Seria o caso dos filmes de Glauber e Nelson, *Deus e O Diabo na Terra do Sol* e *Vidas Secas*, sobre o sofrimento do nordestino no Sertão, capazes de capturar nossa sensibilidade moral.

“Mesmo grandes fitas de intenção cortante, como *Deus e o diabo* e *Vidas secas*, têm falhas neste ponto - 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 sinal”. (Schwarz, 2008c: 30).

Mas isso é insuficiente e não está à altura das possibilidades do presente, do qual o próprio cinema é testemunha, diz Schwarz. O ponto nodal não estaria na simpatia com os flagelados, mas na identificação, mesmo que indesejada, com os soldados. São eles que têm voz e força, projeto e protagonismo, mesmo que tortuosos e mesquinhos. Do outro lado, o povo que deve ser contido para que o armazém não seja saqueado é silencioso e frágil, vive para o agora e quase nem chega a ser coadjuvante. O grande mérito do filme de Ruy Guerra estaria nesse contraste, que não é apenas temático, mas narrativo.

Schwarz argumenta que é como se houvesse dois filmes em um, correndo paralelos um ao outro: o primeiro de ficção, no qual há diálogos e complexidade entre o grupo de soldados, com um enredo a que obedecem como contingência histórica – são de baixa patente, pertencem aos extratos sociais dependentes na cidade, mas no Sertão têm as armas, o poder e a raiz urbana, o que lhes faz ter complexidade, angústia, sadismo, o que for; o segundo, ao contrário, seria como um documentário que mostra os miseráveis em sua apatia e sujeição, deslocados da história porque incapazes de com ela se relacionar.

“Desde o início, n'Os *fuzis*, miséria e civilização técnica estão consteladas. A primeira é lerda, cheia de despropósito, um agregado de gente indefesa, desqualificada pela mobilidade espiritual e real – os caminhões – da segunda. 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, da perspectiva da trama: aquém da transformação não há diferença que importe. A massa dos miseráveis fermenta, mas não explode”. (Schwarz, 2008c: 31).

Não gostamos das personagens do primeiro filme, mas eles nos representam na urbanidade que carregam, diz Schwarz (2008c), ao mesmo tempo em que nos solidarizamos com as do segundo, mas permanecemos alheios a elas, mesmo que solidários a seu sofrimento. Não é no juízo moral, mas no incômodo com a identificação com os soldados que se torna possível a politização e, com ela, a mobilização do espectador. Não será onde há fome, seca e sede, despolitização e atraso, que

algo acontecerá. É sob as condições materiais mais avançadas, à qual, como escrito acima, o cinema corresponde, que algo poderá ocorrer. É do conflito dos soldados com sua própria realidade, como mostra o filme, ao se concentrar nas escaramuças entre eles, das suas dúvidas, resignações e acertos, que o potencial de transformação se alimenta.

“Nestas figuras importa mesmo o que não passe de intenção; a má vontade dos soldados, por exemplo, faz ver soluções alternativas para o conflito final. Noutras palavras, onde há transformação de destinos conta tudo, e há enredo. – Abriu-se um campo de liberdade, em que nos sentimos em casa. A natureza da imagem se transformou. Há psicologia em cada rosto; há senso de justiça e injustiça, destinos individuais e compreensíveis. Os soldados são como nós. Mais, são os nossos emissários no local, e gostemos ou não, a sua prática é a realização de nossa política. É nela que estamos em jogo, muito mais que no sofrimento e na credence dos flagelados”. (Schwarz, 2008c: 32).

O conflito de classes está em suspensão, já que entre militares inseguros e povo calado a diferença é de quantidade, não de qualidade. A contradição vai, então, para o plano moral, diz Schwarz, e fica restrita aos cidadãos, não sendo franqueada aos habitantes do lugar, que seguem como que excluídos do enredo. O conflito moral se dá entre uns e outros soldados, interessados em mostrar algum poder sobre os que estão ali para escutar as explicações a respeito do funcionamento das armas, ou para ter seus corpos pilhados, seja na canalhice sexual, seja no tiro que mata, antes negligente que acidental. Com isso, Ruy Guerra mostraria o movimento do conflito, mas também sua insuficiência, ao fazê-lo permanecer no campo moral, sem evoluir para as vias de fato, a contradição de classes para a qual falta o polo opositor.

“Refratada no grupo dos soldados, a questão real, da propriedade, acaba por reduzir-se a um conflito psicológico. O embate das consciências, que tem movimento próprio, se esboça e acirra por várias vezes, e vai ao cabo no tiroteio final. Deflagrou-se uma dialética parcial, moral apenas, de medo, vergonha e fúria, restrita ao campo dos militares, ainda que devida à presença dos retirantes. Trata-se de uma dialética inócua, por sangrenta que seja a luta, pois não empolga a massa faminta, que seria o seu sujeito verdadeiro”. (Schwarz, 2008c: 35).

O boi sagrado que fora ameaçado pelo vidente, finalmente se transforma em carne para os desesperados, já descrentes de que ele teria serventia para atrair chuva ou alimento.

“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”. (Schwarz, 2008c: 36).

Não deixa de chamar a atenção que o filme que dá seguimento a *Os fuzis*, *A queda* (1978), comece com uma sequência em um matadouro, onde o boi já não tem qualquer sentido místico e é pura carne para ser destruída, desbastada em sangue para ser consumida. *A queda* do título não é metafórica, já que a seguir saberemos que um operário da construção despencou de um andaime para uma depressão no solo que é como a antecipação da cova que o espera. Tanto o trabalhador moribundo, quanto o amigo que o consola na hora final foram soldados no Sertão do Nordeste, e lá defenderam um armazém da fúria que poderia ter vindo, mas não veio, de um povo miserável. Não demora para que as imagens de *Os fuzis* se mesquem com o novo filme, e logo somos lembrados de quem são aquelas personagens que agora se instalam, no porão da sala íntima do capitalismo. Coloca-se então o conflito que Schwarz antevira, já não mais moral, mas de classe. A trilogia proposta por Ruy Guerra se completa neste 2023 com *A fúria*.

IV

Cabra marcado para morrer é de Eduardo Coutinho, o mais venerado documentarista brasileiro, lançado em 1985. Trata-se de um filme sobre outro filme, que começara vinte anos antes, mas que teve que ser abandonado com apenas alguns rolos de película rodados. O intuito era tratar ficcionalmente um episódio trágico, o assassinato de um líder camponês no Nordeste brasileiro, em situação de conflito pela terra. Eis uma marca da violenta história brasileira, a disputa pelo pedaço de chão como direito de quem nele trabalha, conferindo-lhe valor social, ou como riqueza acumulada por latifundiários e coronéis com seus exércitos paramilitares formados por jagunços, papel que, aliás, o cangaço desempenhou desde o final do século XIX até as primeiras décadas do seguinte. Chama a atenção o quanto o cinema brasileiro encantou-se com o cangaço, mistificado durante décadas como movimento de resistência ao arbítrio dos donos do Sertão nos estados da Bahia, Sergi-

pe, Alagoas, Pernambuco, Paraíba, Ceará e Rio Grande do Norte. De tal encantamento não escapou Glauber Rocha, ainda que, como poucos, tenha sabido expressar as contradições do movimento, tanto em *Deus e Diabo na Terra do Sol*, quanto em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*.

O longo percurso da violência que é conteúdo e forma da história do Brasil vitimou em 1962, na Paraíba, João Pedro Teixeira. Com não-atores, Coutinho começou a produzir o filme em que alguns fariam o papel de si mesmos, para traduzir em forma estética aquele crime. O golpe de 1964 ceifou o projeto que deveria intitular-se *Cabra marcado*, e algo dele permaneceu intacto em rolos de filme durante duas décadas, sendo recuperados pelo cineasta no início dos anos 1980. Ele então retorna ao Nordeste e vai em busca dos sobreviventes, companheiros e familiares do líder assassinado, encontrando-os em vidas que procuram a discrição que permitira a sobrevivência. Mostra-lhes as imagens de duas décadas antes e filma suas reações nas quais, como escreve Schwarz (1987b, 71), “de uma forma ou outra aparecem os efeitos da ditadura e a continuidade da vida popular”. É esse o filme que se faz sobre o filme malogrado.

“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”, diz Schwarz (1987b, 74), elogiando um recurso que mostra a arquitetura e os andaimes da obra, elas mesmas matéria cinematográfica. Vinte e cinco anos depois Coutinho repetiria o expediente ao filmar *Peões*, documentário sobre operários metalúrgicos que protagonizaram as greves do final dos anos 1970 na região do ABC, parte mais importante do cinturão operário que envolve a Grande São Paulo. Comandados por Luís Inácio da Silva, o Lula – ele ainda não incorporara o apelido ao nome próprio – os trabalhadores se opuseram de maneira incisiva aos patrões e ao regime de exceção, o que levou a ameaças, perseguição e encarceramento de seus líderes, e à demissão de um bom número de anônimos. No começo dos anos 2000, o cineasta mostra aos protagonistas não os restos do filme ficcional, como em *Cabra marcado para morrer*, mas imagens de televisão e fotografias, o que no fim, dá no mesmo. Em um e outro trabalho, deixa-se o próprio diretor aparecer nas telas em interação com os filmados, conferindo um quê a mais de singela crueza ao resultado.

Os dois filmes brasileiros que merecem textos específicos de Schwarz compõem, como assinalado na introdução deste texto, um ciclo completo, que é justamente o da ditadura. Os fuzis é de 1964, quando o golpe acontece – e foi por pouco, e por

sorte, segundo Ruy Guerra, que ele escapou da censura – enquanto *Cabra marcado para morrer* é de fins de 1984, poucos dias antes de o primeiro civil, depois de mais de duas décadas, ser eleito para a Presidência da República. A escolha não resultou, no entanto, das urnas, mas do voto de parlamentares que então compunham o Congresso Nacional. A história é conhecida: uma vez eleito Tancredo Neves, suas dificuldades de saúde (que o levariam à morte) o fazem ser substituído por José Sarney, que figurava como vice-presidente na chapa de conciliação composta para realizar o que se entendia ser a transição possível para a democracia.

O próprio Sarney, um apoiador do golpe em sua primeira hora e alguém que se manteve como guardião do sistema por décadas, foi assunto de um documentário realizado por Glauber Rocha. Dois anos depois do golpe instaurado no país, ele realizou *Maranhão 66 (posse do governador José Sarney)*, curta-metragem que, como um estudo-piloto para *Terra em Transe*, de um ano depois, coloca em contraste o mandonismo nacional e a exclusão absoluta dos pobres deste país. De forma semelhante ao que Schwarz destaca em *Os fuzis*, *Maranhão 66* contrasta até o absurdo do discurso de posse do novo governador, apresentado no centro da cidade de São Luís, capital do estado, mas também funcionando como off de cenas em que a miséria abunda e nas quais os miseráveis, com uma pequena exceção, não falam, são apenas mostrados. Finda a solenidade – na qual não faltaram o bispo, com suas vestes oficiais, os milionários e outros poderosos locais em trajes formais sob o calor inclemente do Nordeste brasileiro – a resposta do povo é alegórica, tendendo à indiferença frente ao que viu, e de imediato saindo em cortejo entre batuques que soam a carnaval. O mal-estar de quem da poltrona assiste tal espetáculo só aumenta.

“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”, escreve Schwarz (1987, 71) na abertura de seu libelo ao filme de Coutinho. A observação lembra de imediato aquela de tantos anos antes, que igualmente abre um texto que tem como assunto o cinema, mas o de Fellini em *Oito e meio*: “É fácil gostar de 8½, e mais difícil dizer por quê. Presa à psicologia de Guido e da criação artística, a discussão tende a perder-se em banalidades sobre a persistência infeliz mas feliz do menino no quarentão” (Schwarz, 1981, 189). Em um e em outro caso, a afirmação inicial vem acompanhada de explicação, no primeiro sobre o filme propriamente dito, no segundo sobre sua discussão. É que o crítico não esconde sua fascinação pelo documentário, expressão daquelas potências que os rearranjos

do capital e do conservadorismo brasileiro fizeram tudo o que podiam para que não chegassem ao ato.

Há sempre um duplo nas análises de Schwarz sobre os filmes que, entre 1963 e 1987, comenta e analisa. Em *Oito e meio* há o filme de Fellini e o de Guido; em *Os Fuzis*, a narrativa ficcional sobre os soldados no vilarejo e a igualmente de ficção, mas que parece documental, sobre os sertanejos; *Cabra marcado para morrer*, por sua vez, é o documento vivo de um filme que não pôde acontecer, uma vez desmanteladas as condições para que se realizasse o longa-metragem, duas décadas antes, sobre a morte do líder camponês. É no choque entre uma e outra parte de cada par dialético, que o crítico nos mostra algo sobre cada uma das obras e, mais que isso, sobre como elas expressam uma ordem social – ou mesmo os vestígios de sua superação.

“Neste ponto o cineasta se parece à sua atriz e figura principal, a militante camponesa que soube desaparecer, sobreviver à repressão, e reaparecer. A emoção aliás nasce deste paralelo: o filme interrompido, que se completa contra ventos e marés, de certa forma coincide com a mulher de fibra que, depois de comer o pão que o diabo amassou, reencontra a família, reassume o nome verdadeiro e reafirma a sua convicção. 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”. (Schwarz, 1987: 72).

A alquimia política entre o cinema engajado e a luta popular se completa, ainda que como narrativa, porque se trata da retomada do que era fruto da ação dos Centros Populares de Cultura (CPCs) da União Nacional dos Estudantes (UNE), iniciativa do movimento estudantil que em *Cultura e política, 1964-1968*, Schwarz (2008b) destacara como um dos pilares do populismo de esquerda dos anos 1960. Quando Coutinho, em 1981, dezenove anos depois do início daquele projeto, vai em busca das personagens dispersas e clandestinas, ele atualiza o encontro entre a vida intelectual e o cotidiano popular, mas agora, lembra o crítico, sozinho ou quase sozinho, e sem o apoio governamental.

A delicadeza das imagens, feitas sem compromisso com o sentimentalismo burguês, emprestaria ao todo uma força política, já que as imagens, ficcionais, documentam o espírito daquele tempo e, em seu interior, as contradições que lhe dão conteúdo e forma:

“Seu sentido tácito, salvo engano, seria mais ou menos o seguinte: a justiça e a simplicidade da reivindicação popular emprestavam relevância à vida estudantil e à cultura, que por sua vez garantiriam ressonância nacional, admiração e reconhecimento civilizado à luta dos pobres. A complementaridade destas aspirações é objetiva e produziu grandes momentos, que podem ser vistos na parte do filme realizada em 62: a estupenda dignidade dos camponeses, a singeleza trágica na apresentação dos conflitos de classe, o reconhecimento de tipos não-burgueses de beleza etc. São momentos aliás que mostram como é tola, esteticamente, a doutrina anti-engajada atual”. (Schwarz, 1987b: 73).

O resultado da ficção documentada agrada na medida em que pode expressar algo da experiência histórica de então, que passa a ser lida do presente exatamente porque lá atrás eram pessoas atuando ficcionalmente. Com isso anunciar-se-ia algo diverso do que se então vivia, mas possível nos termos de formas de beleza não hegemônicas - “o reconhecimento de tipos não-burgueses de beleza”, escreve Schwarz (1987b, 73) - aparecerem-se sugerem, assim como novas estruturas de sociabilidade:

“Tem sentido, no caso, falar em autor? 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. 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. Por fim, o filme mostra quanto os oprimidos podem dar aos intelectuais, e vice-versa (não esqueço as objeções que se podem fazer a esse ponto de vista)”. (Schwarz, 1987b: 73).

A família desbaratada de João Pedro vai se encontrando. A viúva retoma o nome próprio e apresenta-se na comunidade em que vive já sem a identidade falsa que ostentara durante tanto tempo, temerosa das perseguições que levaram ao assassinato do marido; a filha no distante Rio de Janeiro chora ao escutar o áudio da voz materna, reconhecendo-a e reconhecendo a própria história, cujo fio é retomado; o filho em Cuba, país amigo das lutas populares para o qual foi enviado como recurso de defesa, dá seu depoimento tímido e protocolar, já longe daquele passado (não deixa de chamar a atenção que as feições do moço sejam familiares, enquanto toda sua postura corporal em nada lembre um brasileiro). Mesmo com tudo isso - ou por causa disso tudo - o filme não seria, para Schwarz (1987b) apenas a respeito de tal família, mas daquela classe social em determinadas circuns-

tâncias, que são as do capitalismo periférico. É aqui que reside um duplo entre o que é *contado* e o que é *mostrado*, o que garante à narrativa a unidade fragmentada que expressa a forma social:

“A visita aos filhos de Elisabete forma o lado avesso do filme e a sua verdade histórica. 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 o fim feliz do primeiro plano” (Schwarz, 1987b: 76).

No encontro entre intelectuais e povo (observe-se que um dos narradores da fita é o poeta Ferreira Gullar) desponta a ausência da classe dominante, a quem o convite, por assim dizer, não foi feito – é ela, no entanto, um dos propulsores que dão assunto para o filme. Na discreta esperança de que as coisas passassem a ser o que não eram, mas sem ilusões ou alusões fantasiosas, Schwarz (1987b) arremata:

“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 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” (77).

V

Ao comentar a face poética de Roberto Schwarz, Zulmira Ribeiro Tavares (2007) não deixa de evocar, outra vez, o cinema. Na poesia e no ensaio estaria uma estética que não se desvia da materialidade do real, presente também no que se vê de melhor nas telas:

“Observa-se ainda em *Corações veteranos*, em particular no poema “Depois do telejornal”, certas escolhas que a meu ver iluminam aspectos de sua crítica literária, como: a fala colhida sem arranjo, (alguma desconfiança da rima), a datação histórica, o fragmento biográfico ou autobiográfico, registros que também têm parte, assim julgo, com sua análise do melhor cinema brasileiro, particularmente o documentário. Reconhecidos na configuração de sua poesia, manifestam-se em sua produção crítica com outro perfil por meio da complexa rede de articulações que a mobiliza, submetida como sempre à matéria do real”. (Tavares, 2007: 144).

Essa radicação é essencial para que a crítica ao filme de Ruy Guerra se chame *O cinema e Os fuzis* (Schwarz, 2008c). Não se trata, portanto, apenas da obra (que por si só justificaria o texto), mas de a analisar como expressão da arte que diz respeito às possibilidades técnicas e estéticas do presente, o cinema: industrial, coletivo, capaz de aproximar o muito distante, mas mantendo a segurança de que a imagem feita de luz não pode tornar-se ameaça real. A essa forma expressiva que é do cinema devem corresponder, seguindo a proposição de Walter Benjamin (2013), afetos e identificações com potencial transformador, o que passa longe do sentimentalismo ou da empatia sem consequências. O que vale para o filme de 1964 vale também para *Cabra marcado para morrer*, de vinte anos depois.

Tal posição fica clara já na primeira investida em relação ao cinema, a sobre o filme de Fellini. Ao contrário do que a fortuna crítica costuma dizer de *Oito e meio*, Schwarz (1981) defende que não se trata de uma simples, por mais primorosa que possa ser, dramatização de um diretor às voltas com as próprias obsessões infantis que ele tenta transportar para a tela. De fato, as dificuldades são grandes e não há ator ou cena que faça com que ele reconheça sua memória ou imaginação na construção do filme. Mas não é esse o núcleo expressivo do filme, senão o fato de que se trata de uma obra sobre si mesma, ou seja, é o cinema que organiza a narrativa e não é por acaso que se trate de um cineasta como personagem, e não de um escritor, por exemplo. Posição, aliás, não muito diferente daquela de Glauber Rocha

(2019), atuando como crítico e teórico do cinema, ofício que exerceu em paralelo ao de realizador:

“Aqui se estabelece a fronteira entre o cineasta e os demais artistas. O cinema continua sendo, para as hostes intelectuais plantadas na “coerência” da sociedade burguesa, uma forma de arte menor. E, se apertarmos o cinto, concluiremos que o cinema ainda não conseguiu a total independência de sua expressão, menos pelos cineastas e mais pelos produtores, estes num complexo processo, consequência dialética do público consumidor. (...) Fellini instruiu seus próprios problemas, mas, sem querer, atingiu o ponto fundamental do cinema contemporâneo, que é justamente a impotência do autor diante dos produtores, da imprensa e do público. Diante, particular e cruelmente, do mundo afetivo que gira em torno de si mesmo, exigindo do sucesso seiva para a sobrevivência”. (143-146).

Ao mesmo tempo em que Schwarz publicava seu texto sobre *Os fuzis*, observando o movimento mesmo da história, desde a periferia do capitalismo, amalgamada em arte, Theodor W. Adorno (1969) também levada a público, em primeira e reduzida versão, seu único ensaio inteiramente dedicado ao cinema, *Filmtransparente*, no hebdomadário *Die Zeit*. A título de defender o *Neues Kino* dos ataques recebidos logo após a Manifesto de Oberhausen, o filósofo oferece algumas linhas de interpretação para a matéria. Duas delas fazem encontrar o congênere movimento cinematográfico brasileiro, o Cinema Novo, assim como as análises que Schwarz desenvolve sobre ele, ainda que, talvez, em sinal um tanto trocado. Refiro-me à afirmação segundo a qual o cinema seria uma modalidade artística em que a insuficiência de domínio técnico integral poderia trazer algum tipo de vantagem à composição da obra, ao deixar escapar algo de libertador dos ardis reificadores da indústria cultural – sem que dela se possa sair –, e o elogio a Michelangelo Antonioni por subverter a dinâmica esperada de uma película de entretenimento, ao investir, em sua Trilogia da incomunicabilidade, em silêncio e lentidão. Adorno se refere diretamente a *La Notte*, no qual, aliás, é mencionado como assunto de um artigo que, havia pouco, fora publicado.

Essa simultaneidade do não simultâneo (Claussen, 2005) nos termos de uma sociedade globalmente integrada coloca Schwarz e Adorno, em planos e lugares distintos, é verdade, na mesma direção crítica e em dinâmica igualmente negativa. Cada um à sua maneira – o primeiro, da periferia, com os pares dialéticos que encontra em cada um dos filmes analisados; o segundo, do centro, observando a anti-

cinematográfica lentidão de Antonioni. Onde Schwarz vê potência política no domínio estético do cinema – a inspiração benjaminiana é explícita – Adorno também a vê, assim como nota a contradição dos limites que a própria indústria impõe à expressão. Um e outro, como convém à dialética refutam a chave do atraso ou da crítica conservadora que se oporia, por si, ao progresso técnico – e, portanto, ao estético.

Os textos de Schwarz sobre o cinema, especialmente o brasileiro, dizem algo de uma época, e não é casual que ele anote, anos depois de haver escrito o último deles⁴, que a produção cultural teve dificuldades em estar à altura das grandes questões do pós-ditadura. As coisas mudaram, a ditadura foi modernizadora, os fios retomados não bastam para a compreensão do novo tempo. Para ele, o trabalho que mais bem expressa esse novo estado de coisas – de degradação generalizada – seria o de Sérgio Bianchi, cujo sugestivo título, *Cronicamente inviável* (2001), diz muito. Quando os ricos lamentam não estar em Miami e os pobres só têm o consumo no melhor horizonte possível, as coisas não vão bem. Eis o Brasil em sua dinâmica, presente no cinema, interpretado por Roberto Schwarz. Como escreveu certa vez Adorno, *Fortsetzen*, é preciso continuar.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. (1969). “Filmtransparente”. In: *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 79-88.
- BENJAMIN, Walter. (2013). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Organização de Burkhardt Lindner. Stuttgart: Reclam, 117 p.
- CLAUSSEN, Detlev. (2005). “Globale Gleichzeitigkeit, gesellschaftliche Differenz.” In: D. Claussen, O. Negt y M. Werz (org.). *Hannoversche Schriften 6*. Frankfurt a Main: Neue Kritik.
- MOURA, Flávio. (2012). “Cortina de fumaça”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 22/04/2012. (<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/38446-cortina-de-fumaca.shtml>).
- ROCHA, Glauber. (1985)). *Roteiros do terceyro mundo*. Org. Orlando Senna. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme. 466 p.
- ROCHA, Glauber. (2019). “Oito e meio”. In: *Crítica esparsa*. Org. Matheus Araújo. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 143-146.

⁴ Entrevista a Marcos Strecker, 28/06/2008.

- SCHWARZ, Roberto. (1981). “8 1/5 de Fellini – O menino perdido e a indústria”. In: *A Sereia e o Desconfiado: ensaios críticos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 189-204.
- SCHWARZ, Roberto. (1987a). “O nome do bispo: um romance paulista”. In: *Que horas são? ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 67-70.
- SCHWARZ, Roberto. (1987b). “O fio da meada”. In: *Que horas são? ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 71-77.
- SCHWARZ, Roberto. (1987c). “Existe uma estética do terceiro mundo?” In: *Que horas são? ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 127-128.
- SCHWARZ, Roberto. (1999). “Um seminário de Marx”. In: *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 86-105.
- SCHWARZ, Roberto. (2008a). “Anatol Rosenfeld, um intelectual estrangeiro”. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 119-132.
- SCHWARZ, Roberto. (2008b). “Cultura e política, 1964-1968”. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 70-111.
- SCHWARZ, Roberto. (2008c). “O cinema e Os fuzis”. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 29-36.
- SCHWARZ, Roberto. (2012a). “Gilda de Mello e Souza”. In: *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das Letras, 184-202.
- SCHWARZ, Roberto. (2012b). “Verdade tropical: um percurso de nosso tempo”. In: *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das Letras, 52-110.
- SCHWARZ, Roberto. (2019). *Seja como for: entrevistas, retratos e documentos*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34.
- STRECKER, Marcos. (2008). “O grande leitor”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 28/06/2008. (<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/37126-caetano-veloso-e-os-elegantes-uspianos.shtml>).
- VELOSO, Caetano. (2007). *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras.
- WERNCECK, Paulo. (2012). “Caetano Veloso e os elegantes uspianos”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 15/04/2012. (<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/37126-caetano-veloso-e-os-elegantes-uspianos.shtml>).
- TAVARES, Zulmira Ribeiro. (2007). “Com Roberto Schwarz depois do telejornal”. In: M. E. Cevasco e M. Ohata. *Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. São Paulo: Companhia das Letras, 138-145.