

ROBERTO SCHWARZ VAI AO CINEMA

Renata Telles*

Cabra marcado para morrer pretende, em 1964, filmar a história de um líder camponês assassinado, João Pedro, tendo como atores a viúva do líder, Elizabete, e trabalhadores rurais que improvisavam os diálogos no cenário original. O projeto, interrompido pelo golpe militar, é retomado, a partir de 1981, não mais com a idéia inicial, mas com o objetivo de reencontrar essas pessoas. O resultado final, de 1984, contém os dois projetos, superpondo imagens, depoimentos, lugares, memórias e tempos.

Roberto Schwarz se emociona ao assistir o filme de Eduardo Coutinho, em 1985, e lhe dedica um belíssimo ensaio, “O fio da meada”¹. Uma emoção que não vem do simples reatamento do fio, o que transformaria o filme num “dramalhão”, mas de uma qualidade mais complexa: o passar de um tempo que muda as pessoas e dá visibilidade ao novo e ao antigo, em um “conjunto que traz embutido um hiato de vinte anos” e que transforma “o tempo decorrido em força artística e matéria de reflexão”.

O fio da meada que Schwarz encontra tem duas pontas: de um lado, a história de Elizabete e do cineasta, o elemento narrativo que reata e dá continuidade; de outro, a situação dos filhos de Elizabete, o elemento constatativo que mostra desmembramento e retrocesso, o hiato. Duas pontas que fazem o crítico relembrar a adequação do dito “o bom médico não é aquele que tem pena, mas o que cura”: “Isto nalguma medida vale para o cinema de esquerda, que tem interesse em saber e revelar o que é real, sobretudo em situações de confronto”.

Atento à complexidade da continuidade e do hiato, Roberto Schwarz detecta mudanças fundamentais entre as duas pontas do filme. A “complementaridade das aspirações” populares e

* Doutoranda em Teoria Literária UFSC/Cnpq.

¹ SCHWARZ, R. O fio da meada. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. (As citações subsequentes se referem a essa edição). O ensaio foi publicado originalmente na *Folha de São Paulo* em 1985.

estudantis em 1964 mostra como “é tola, esteticamente, a doutrina antiengajada atual”. A aparente ilusão e ingenuidade dessas perspectivas em 1984 mostra, por outro lado, “o avanço da mercantilização da produção cultural”. Se, no projeto inicial, “o que estava em jogo era o futuro do país”, na sua retomada o que está em jogo é o “resgate de projetos individuais”. Da mesma forma, se *Cabra marcado para morrer* permite intuir “o que Walter Benjamin denominava o direito do trabalhador à própria imagem”, a “beleza de significados coletivos” e a possibilidade de “redefinição do cinema e da produção cultural” em 1964, sua retomada, vinte anos depois, dá visibilidade à “potência social da imagem entrando pela vida das pessoas”.

No mesmo momento em que Eduardo Coutinho dá início ao filme sobre João Pedro, em 1964, Roberto Schwarz assiste a *8 ½ de Fellini*. O diretor completa seu projeto com *Cabra marcado para morrer*, o crítico reata o fio com “*8 ½ de Fellini: o menino perdido e a indústria*”.² Dessa vez, Roberto Schwarz está interessado no “contexto indispensável” do filme: a profissão de cineasta, a indústria cinematográfica, que “dá feição nova e piorada aos problemas tradicionais do artista e do intelectual”. Se não fosse essa a questão central, o filme se perderia “em banalidades sobre a persistência infeliz mas feliz do menino no quarentão”.

Schwarz encontra no personagem de Guido o contrário de Eduardo Coutinho: a concepção burguesa de arte que objetiva uma visão pessoal. Para salvar o filme de Fellini, bom, o crítico o separa do filme de Guido, ruim, distinguindo assim duas maneiras de filmar: Fellini parte de atores, não de personagens imaginários, mas o tema de seu filme é o procedimento inverso de Guido, que parte de suas obsessões e procura nos atores a semelhança.

² SCHWARZ, R. *8 ½ de Fellini: o menino perdido e a indústria. A sereia e o desconfiado: ensaios críticos*. (2 ed.) Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. (As citações subsequentes se referem a essa edição). O ensaio foi publicado pela primeira vez na *Revista Civilização Brasileira*, n.1, março de 1965.

Ao se deter na circulação de Guido pelo presente, pela memória e pela fantasia, Schwarz detecta a importância dos detalhes visuais no movimento que vai da vida adulta à infância, gerando imagens ambíguas que são a variação de contradições antigas, transformando a infância em nitidez e o passado em reflexo. “A unidade da pessoa está baseada, portanto, na permanência de impasses, na *fraqueza*.” Guido assume uma “postura estritamente visual”, procura o que viu no que vê, uma postura de “associação e constatação”, que “busca a repetição inofensiva, mas não a superação”. Centrado na imagem, o crítico identifica uma busca da “imagem feliz”, “construída para curativo pessoal”, que “não soluciona nada”. Imagens que “não se ligam diretamente ao enredo”, embora sejam seu “contexto essencial”. Obsessões visuais inválidas, enfim, porque Guido “não é simplesmente um homem, é um cineasta”.

Leitor de Benjamin, Schwarz encontra no personagem de Fellini o “exibicionismo que a sua profissão suscita”, o poder da câmera cinematográfica que “desperta orgulho nas pessoas de serem quem são”. Guido, no entanto, empreende a liberação que a técnica potencializa “como prova de talento pessoal e em favor de quem lhe é caro”, ao contrário de Eduardo Coutinho que concede ao trabalhador o direito à própria imagem.

O fio que leva Roberto Schwarz ao cinema é assim reatado pela continuidade do julgamento durante vinte anos e por inversão: desvaloriza Guido, em 1965, que inverte o processo de filmagem de Fellini e que é também o inverso do valorizado filme de Eduardo Coutinho, em 1985. No filme de Guido o tempo não anda, o personagem não supera nem aprende. As imagens são irreais, o problema individual. No filme de Eduardo Coutinho, o tempo passa, deixa marcas, produz aprendizado e experiência. As imagens são reais, o problema coletivo. Coutinho explora possibilidades do novo meio unindo cinema e trabalhadores, excluindo a burguesia, Guido explora a união do cinema e da indústria em proveito próprio, um

burguês individualista. Coutinho devolve a imagem ao trabalhador, Guido faz atores copiarem uma imagem que não é sua.

O fio de Schwarz é tecido com a imagem real, o tempo que transforma, a superação, o objetivo e o uso coletivo dos meios, desprezando a fantasia irreal, a imagem descolada do enredo, o tempo sempre igual, a conciliação, o objetivo individual e a exploração capitalista dos meios. Atento às diferenças que fazem dos dois filmes o mesmo, o crítico ressalta questões centrais: o tempo, a imagem e a política.

O ensaio de Benjamin sobre a reprodutibilidade é a referência constante de Schwarz, que o lê no original, antes da primeira tradução brasileira em 1968. *Cabra marcado para morrer* é o exemplo das possibilidades revolucionárias do cinema, como os filmes russos em que Benjamin assiste os trabalhadores desempenharem o seu próprio papel, e o filme de Guido é o exemplo das possibilidades contra-revolucionárias, em que Benjamin alerta para a exploração capitalista e fascista do cinema.

Por outro lado, se Benjamin está interessado na potencialidade de novas formas de percepção liberadas pela reprodutibilidade, Schwarz enxerga o seu lado negativo, a inevitabilidade, a feição nova e piorada dos problemas tradicionais. Se Benjamin detecta uma era da obra de arte montável, Schwarz ignora a montagem nos dois filmes. Se Benjamin está atento à descrição cinematográfica da realidade, Schwarz procura o real nas imagens cinematográficas.

O tempo, a imagem e a política. Na leitura que Peter Osborne faz de Benjamin os três termos são indissociáveis.³ A imagem dialética é definida como uma estrutura paradoxal de completude/incompletude, tempo pré-histórico/tempo pós-mítico, que tem efeito político. Diante da crise historiográfica aberta pela temporalidade anestética decorrente da decomposição da

³ OSBORNE, P. Vitórias de pequena escala, derrotas de grande escala: a política do tempo de Walter Benjamin. OSBORNE, P. e BENJAMIN, A. (orgs). *A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência*. (Trad. Maria Luiza Borges). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

memória, a saída política é a rememoração, “o desconhecido como já conhecido”, o “primado do presente sobre o passado na percepção desse passado”. Redefinição do político como um modo de temporalidade, política da memória: “o vislumbre da imagem dialética que rompe a continuidade do progresso”.

Cabra marcado para morrer “ traz embutido um hiato de vinte anos”. Roberto Schwarz percebe a dualidade temporal das imagens, a força artística do tempo como material de reflexão, o passado no presente. Um passado celebrado no presente como retomada, a líder camponesa e o cinema engajado; um presente lamentado como perda do passado, desmembramento, retrocesso e mercantilização da cultura; um futuro entrevisto como resgate da “riqueza daquele momento extraordinário”. A percepção da dualidade temporal de Schwarz deixa escapar a simultaneidade para organizá-la num fio contínuo de transformações, que “desmentem a eternidade da ditadura”. A permanência do passado no presente é selecionada: ressalta a “continuidade da luta popular” e ignora a constância da crença religiosa. O futuro desejado, um “universo sério” em que a burguesia “não tem lugar”, é a restauração da “complementaridade das aspirações” estudantis e populares de 1962.

Nas imagens do filme de Guido, separadas de 8 ½ de Fellini, Schwarz revela uma sensibilidade temporal aguçada e percebe que “na obsessão que vê o mesmo em tudo pode haver loucura, mas também senso, senso de que a multiplicidade do mundo não é renovação, mas a variação de uma dificuldade insuperada”, uma temporalidade que filtra pelos poros do presente adulto a infância passada. Mas o crítico não suporta o que vê, movimento sempre igual, duplicação, “vida que ganha sentido na repetição” e prefere ver na loucura da fixação psicológica

em que pode haver o senso “da estrutura real do mundo”, na persistência do “menino no quarentão”, um tempo que não traz superação nem aprendizado, só impasse.

Ao contrário de Eduardo Coutinho que explora as novas possibilidades “para o bem”, o filme de Guido mostra o perigo da imagem. Ela pede uma postura de contemplação, constatação e associação. Foge ao enredo, “resiste a ser enquadrada nele”. Feliz e irreal ela abriga ambiguidades e contradições que o espectador atento que é Roberto Schwarz vê melhor do que ninguém.

A mãe de Guido, uma santa senhora, é limpinha, magra e virtuosa. Implora ao filho que se comporte. Vista em *close*, entretanto, tem o olho rancoroso. Enquanto enxuga as lágrimas sentidas da pálpebra esquerda, o seu olho direito espia, duro e acusador.

Roberto Schwarz destaca a “força espantosa” das imagens, as “revoluçõeszinhas visuais” de Guido, mas lamenta que não sejam “coisa séria”.

Por força das repetições e variações, as imagens passam a reverberar. Exigem e suscitam uma atitude peculiar, de atenção visual, empenhada em descobrir o que viu no que vê; um tipo de atenção sensorial disponível, habitualmente reservado à música, pouco afim de decisões morais.

Roberto Schwarz deixa escapar a força revolucionária do cinema, aquilo que tanto procura, exatamente quando o tem mais próximo: a repetição e a parada. Se ao assistir *Cabra marcado para morrer* o crítico privilegia a continuidade e a transformação do tempo cronológico na imagem, em que detecta a força da temporalidade conflitante mas a resolve na felicidade da completude, e ignora a montagem, a técnica de composição, perdendo o vínculo que ele mesmo apontara entre tempo, imagem e política, ao assistir 8 ½ o crítico não vê a relação entre os aspectos que destaca: a repetição, a memória e o cinema. Segundo Agamben:

A força e a graça da repetição, a novidade que ela traz, é o retorno em possibilidade do que já aconteceu. A repetição restitui possibilidade ao que já aconteceu, o torna de novo possível. Repetir uma coisa é torná-la novamente possível. É aí que reside a proximidade entre a repetição e a memória. Porque a memória não pode mais nos devolver da mesma maneira aquilo que já aconteceu. Isso seria o inferno. A memória restitui ao passado sua possibilidade. É o sentido dessa experiência teológica que Benjamin via na memória, quando dizia que a lembrança fazia do incompleto o completo, do completo o incompleto. A memória é por assim dizer o órgão de modalização do real, o que pode transformar o real em possível e o possível em real. Bem, se refletirmos, essa é também a definição do cinema. O cinema não faz sempre isso, transformar o real em possível e o possível em real? Pode-se definir o *déjà vu* como o fato de “perceber alguma coisa do presente como se isso já tivesse acontecido”, e o inverso, o fato de perceber como presente alguma coisa que já aconteceu. O cinema tem lugar nessa zona de indiferença.⁴

Interessado no real por trás da imagem e na denúncia da mídia, Schwarz não percebe a mesma relação que Eduardo Coutinho estabelece entre o documentário e a reportagem:

Porque qual é o problema da reportagem? As pessoas vão fazer reportagens no mundo todo e dizem que aquilo é o real, que aquilo aconteceu. Mas a gente não sabe o que é o real. E o documentário é uma forma precária de chegar até ele, sempre incompleto, o documentário nunca sabe onde ele vai chegar, ele nunca diz “isso é, isso foi”, isso está certo, isso está errado. Isso é que faz o documentário ser diferente da reportagem.⁵

Junto com a repetição, o outro elemento que Schwarz destaca, a imagem que “resiste” ao enredo, a parada, que a subtrai ao poder narrativo para expô-la enquanto tal, formam as condições de possibilidade da montagem, o próprio do cinema, de onde Agamben extrai o potencial político e ético, não moral.

Juntas, a repetição e a parada realizam a tarefa messiânica do cinema. Essa tarefa tem essencialmente a ver com a criação. Mas não é uma nova criação após a primeira. Não se deve considerar o trabalho do artista unicamente em termos de criação: ao contrário, no centro de todo trabalho de criação, existe um ato de des-criação. Deleuze disse um dia, a propósito do cinema, que todo ato de criação é sempre um ato de

⁴ AGAMBEN, G. *Le cinéma de Guy Debord.. Image et mémoire*. Paris: Hoebeke, 1998. p. 70. (tradução minha).

⁵ Entrevista de Eduardo Coutinho disponível na internet, <http://www.curtaocurta.com.br/entrevista0201.asp>

resistência. Mas o que significa resistir? É antes de tudo ter a força de des-criar o que existe, des-criar o real, ser mais forte do que o fato que está lá. Todo ato de criação é um ato de pensamento, e um ato de pensamento é um ato criativo, porque o pensamento se define antes de tudo pela capacidade de des-criar o real.⁶

A imagem trabalhada por repetição e parada interroga a concepção de linguagem de Schwarz. Um modelo no qual a expressão se realiza ao apagar o meio, um filme que se completa quando esquecemos que se trata de um filme. As imagens inesgotáveis como a realidade, a verdade e o testemunho histórico, que o crítico destaca em *Cabra marcado para morrer*, esquecendo da montagem e da presença da câmera. Ao contrário, a imagem trabalhada por repetição e parada, as imagens de Guido que resistem ao enredo e vêem o que já foi visto, deploradas pelo crítico como sinal de fraqueza, não apaga o meio, dá-se a ver enquanto imagem, o que Agamben chama um “meio puro”.

A busca de um cinema engajado, de esquerda, que revele e saiba o que é o real, a crítica da ilusão da imagem contraditória, solta e irreal, a denúncia da atitude contemplativa, perde na ideologia a política. É a partir do cinema de Guy Debord, o crítico do espetáculo e da contemplação, que Agamben identifica duas maneiras de se mostrar a imagem:

Uma é a pornô e a publicidade que fazem como se sempre houvesse algo a ver, sempre ainda imagens por trás das imagens; outra que, nessa imagem exposta enquanto imagem, deixa aparecer esse “sem imagem” que é, como disse Benjamin, o refúgio de toda imagem. É nessa diferença que se joga toda a ética e toda a política do cinema.⁷

Enquanto Eduardo Coutinho avisa que “é importante mostrar que isso é um filme”⁸, Roberto Schwarz resiste ao que vê, não se deixa penetrar pelo que percebe. A atitude nostálgica que só vê a feição piorada das coisas, que tem interesse documentário na ficção, que busca a

⁶ AGAMBEN, G. Opcit.p.73

⁷ Idem p.76

⁸ COUTINHO, E. Opcit.

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.