

Ensaio de Roberto Schwarz entre arte e ciência¹

SÉRGIO MICELI

RESUMO

O artigo procura situar as particularidades da obra ensaística de Roberto Schwarz no contexto das ciências humanas brasileiras. A partir do exame de traços biográficos, influências teóricas e de sua trajetória intelectual, percorre a diversidade de áreas do conhecimento abordadas pelo crítico e traça a configuração de seu método analítico à luz de suas relações com a forma ensaio e a ciência social.

PALAVRAS-CHAVE: Roberto Schwarz; ensaísmo; ciências sociais no Brasil.

SUMMARY

This article seeks to situate the particularities of Roberto Schwarz's essayistic production in the context of Brazilian human sciences. From the examination of biographical aspects, theoretical influences and intellectual trajectory, it overviews the diversity of knowledge areas approached by the critic and it traces the configuration of his analytical method considering its relations to the essay form and the social sciences.

KEYWORDS: Roberto Schwarz; essayistic mode; social science in Brazil.

O pensador, na verdade, nem sequer pensa, mas sim faz de si mesmo o palco da experiência intelectual, sem desemaranhá-la.

[Theodor W. Adorno, "O ensaio como forma"]

[1] Comunicação apresentada no Seminário Roberto Schwarz, realizado na USP em agosto de 2004. *Novos Estudos* agradece a Maria Elisa Cevalco e Milton Ohata, organizadores do evento, a permissão para publicar este texto.

Este tremendo enovelamento condensa vertentes do projeto intelectual de Roberto Schwarz, objeto desta merecida homenagem, ao enredar o autor na armação dos procedimentos de inteligibilidade de seus objetos. Quero tirar proveito deste comentário para realçar aquelas feições de sua prosa ensaística que melhor explicitam o partido deliberado de se demarcar em relação às formas analíticas correntes nas ciências sociais. Tal rumo trouxe perdas e ganhos: os ensaios fincaram uma ofensiva em flancos inesperados de aproximação dos objetos; os estudos sociológicos levantaram poeira difícil de baixar.

Roberto elegeu o ensaio como o suporte por excelência de suas notas críticas, abrindo-se de propósito num gênero que lhe permitia destoar do ramerrão positivista sem baratear o fôlego interpretativo. Em lugar de sentar praça como usuário de um registro resguardado por atavios cientificistas ou de um cultismo elevado, preferiu sujeitar suas energias às circunstâncias concernentes a cada objeto. Em vez de se valer de rancos de autoridade no intuito de reforçar a voz, prefere invocar os mestres diletos, daqui e de fora, em algum andamento plausível na leitura de obras artísticas.

Na prática, ele acomodou seu repertório às conveniências impostas pela notável variedade de interesses. Assim, poder-se-ia averiguar seu cardápio interpretativo por meio dos sinais de acolhimento ou recusa dos pontos cardeais da concepção adorniana do ensaio. Tal parâmetro enseja um sobrevôo enxuto dessa herança nos textos, ao permitir apreciá-los tanto por conta das estações de fatura analítica como, sobretudo, em face das marcas de distância e estranhamento assumidas perante a ciência social coetânea.

Roberto reconfigurou o método frankfurtiano em algo tão seu a ponto de nunca precisar explicitá-lo à margem de sua prática intelectual — um feito invejável, em que raros se deram bem. Ora aplicou, com manha, certos dispositivos dessa postura, ora testou rumos pouco explorados, e até mesmo dissentiu de preceitos que o próprio Adorno — é forçoso admitir — raramente cumpria, como, por exemplo, a alardeada recusa de qualquer axiomática, declarada alto e bom som no texto e rechaçada na prática pelo mestre e seu admirador brasileiro.

Formado em ciências sociais num momento ascensional dessas disciplinas, na periferia e na metrópole, retemperado pelo mestrado em Letras no exterior, Roberto quis explorar uma trilha menos batida na crítica literária, quando a literatura deixara de constituir o nervo da cultura brasileira. Circundado por paradigmas e estilos de análise e interpretação divergentes — de um lado, colegas desejosos de atualizar os feitos da grande tradição crítica inaugurada pela geração de 1890 e renovada pelo Modernismo; de outro, um punhado de intelectuais inovadores empenhados em pôr à prova o acervo de instrumentos recém-incorporados —, ele foi plasmando uma dicção expressiva aplicada a materiais autóctones, mas norteado por acentos de ventilação cosmopolita — um cozido bem condimentado de marxismo com sensibilidade política — que pareciam não caber nos esquadros da crítica convencional. Talvez quisesse se livrar do jargão sociológico sem aderir ao linguajar dos letrados nas diversas tinturas do humanismo abstrato ou fenomenológico.

As feições e o estatuto da linguagem adotada configuram um primeiro divisor entre os usuários da forma ensaio e os cientistas sociais afeitos a empregar formatos expressivos capazes de acomodar materiais e evidências de diversas procedências. Daí o circunlóquio imitativo constituir quase sempre a fórmula mimética para o ensaísta se asse-

nhorear do objeto de análise, podendo-se mensurar o vigor da empreitada pelos graus de liberdade assumidos em relação às exigências da paráfrase, ora enxertando emendas a fim de ampliar o escopo do objeto, ora destapando respiros por onde se incorporam à análise evidências de outro teor, externas ao texto ou à obra de arte em pauta, ora enfim juntando nexos de compreensão nos quais o ensaísta mobiliza seu cabedal pessoal de informações. O empenho em se viabilizar como um duplo especular do objeto, o qual vai sendo apreendido e revirado por flancos variados, enuncia-se como registro pessoal, intimação petulante, luz heurística, a que não faltam as credenciais de autoridade do intérprete. Tais procedimentos não ocorrem em textos redigidos pelos cientistas sociais, mesmo os daqueles menos reticentes a recursos expressivos e narrativos do ensaio.

Minhas considerações giram em torno dos volumes de ensaios *A sereia e o desconfiado*, *O pai de família*, *Que horas são?* e *Seqüências brasileiras*², e no interior deles priorizam a discussão dos alentados argumentos sobre a cultura brasileira. Como se sabe, o texto de Adorno sobre o ensaio cita em nota, logo de saída, um trecho de Lukács em que qualifica os objetos do gênero como "algo já formado ou, na melhor das hipóteses, algo que já tenha existido", de modo que "ele não destaque coisas novas a partir de um nada vazio, mas se limite a ordenar de uma nova maneira as coisas que em algum momento já foram vivas"³.

Eis aí a súmula-roteiro de todo um ideário de trabalho intelectual, o qual privilegia o exame de obras prontas, de materiais expressivos tomados na integridade de linguagem autônoma, em detrimento das condições sociais que presidem à elaboração dessas obras. Essa concepção das obras de arte, apreendidas como formas dotadas de critérios de deciframento próprios, pode ser contrastada ao tratamento eminentemente sociológico, o qual salienta o *modus operandi* que está na raiz da fatura desses bens simbólicos investidos de um estatuto *sui generis* de existência social. A postura internalista resiste a esforços do crítico empenhado em rastrear experiências externas às obras, como que obcecado pela clausura da estetização.

Nem preciso insistir no reconhecimento de que Roberto se mostrou um bocado ousado e criativo no arranjo sociológico peculiar com que foi costurando, a cada momento apoiado numa argumentação mais cerrada, os nexos entre processo social e forma literária. Talvez em resposta às bruscas oscilações dos juízos críticos a seu respeito, batendo o mais das vezes na tecla de suas tramas sociológicas, Roberto se viu instado a se valer de modulações mais suaves. Empenhou-se de pronto em consolidar o travo crítico arraigado na tessitura ideológica do autor ou da obra em exame; no correr do prolongado período de exegese dos romances de Machado de Assis, teve de dialogar com as tradições críticas em torno do cânon machadiano; nos últimos anos, numa conjuntura de baixa dos apelos formalistas, nem foi preciso insistir demasiado na originalidade de seu enfoque.

[2] Schwarz, Roberto. *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965; *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978; *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987; *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

[3] Adorno, Theodor W. "O ensaio como forma". In: *Notas de literatura I* (trad. de Jorge de Almeida). São Paulo: Livraria Duas Cidades/Editora 34, 2003 [1958], p. 16.

Enquanto o ensaísta adota a postura de empatia apaixonada e incondicional para com as feições estéticas das obras, como se fosse possível resgatar do tecido de recursos estilísticos a serviço da mimese um modo único e singular de elã autoral, de magia artística, por assim dizer, o cientista social jamais lhe concede um estatuto a tal ponto estanque dos demais produtos da prática social, ainda que possa explorar o véu de encantamento que a envolve. A atividade literária ou artística é um trabalho socialmente construído, como qualquer outro, não lhe cabendo foros privilegiados de tratamento ou sequer um *status* especial de vigência.

O ensaísta ou crítico literário que se preza aspira à condição de escritor, de artífice de uma prosa original, fluente, macia, persuasiva, digna de merecer uma apreciação estética. O cientista social reclama o acerto de seu argumento, a densidade de conexões inesperadas mobilizadas pela trama interpretativa, o vigor documental de suas fontes, a força explicativa das evidências trazidas à baila, em suma, reitera a procedência de uma leitura historicamente situada em detrimento do estilo inerente ao intérprete. Enquanto o sociólogo tenciona estabelecer ligamentos entre dimensões distintas do mundo social, o ensaísta dá mostras de resguardo diante de outras instâncias pertinentes à inteligibilidade da vida cultural, recorrendo a tais subsídios apenas na medida do cabedal pessoal de informações e raramente lançando-se numa atividade sistemática de pesquisa.

Não se trata, óbvio, de optar por um dos itinerários, mas de avaliar qual deles logra mobilizar recursos para dar conta daqueles objetos culturais para os quais não basta apelar à autoridade do texto, qualquer que seja e a despeito da filiação doutrinária invocada. A frase-chave esclarecedora do descompasso entre o ensaísmo e a ciência social delimita o universo abrangido pelas respectivas pegadas hermenêuticas, nos termos de Adorno: "Nada se deixa extrair pela interpretação que já não tenha sido, ao mesmo tempo, introduzido pela interpretação"⁴.

[4] Ibidem, p. 18.

Muito embora nem mesmo Adorno implemente à risca tal projeto, tudo se passa como se o objeto da análise, o foco da atenção privilegiada, tivesse meios e a força social capaz de se impor ao intérprete, ao exigir dele uma atenção redobrada às feições singulares do objeto. Adorno sugere esse movimento — e o faz de modo tão cristalino que não houve quem não entendesse o recado — ao sustentar a tese de que não existe método nas operações intelectuais do ensaísta, obrigado que está a se amoldar às exigências sempre diversas e peculiares de cada objeto. Dito de modo mais claro, o objeto como que teria meios de cobrar do intérprete que se afeiçoasse a tal ponto às suas constrictões internas, aos matizes de sua existência — de gênese, de fatura, de linguagem —, que esse curtidor empático passaria a operar como um carbono sensível dos materiais inquiridos.

Pela promoção de materiais expressivos ao estatuto de formas auto-suficientes, na acepção de filtros sensíveis de experiências sociais

transfiguradas pelos recursos do agenciamento estético em obras de arte, merecedoras de um tratamento tendente à paráfrase paroxística, o ensaio intenta firmar credenciais heurísticas e mesmo estéticas ao desqualificar todo esforço de investigação como conducente ao protocolo rarefeito, aos padrões mumificados dos relatórios, às paráfrases dos epígonos, às classes de semelhança fixadas em teses subscritas por gente apagada.

Por seu turno, o ensaísta convencional tende a se socorrer do trabalho intelectual alheio, às vezes sem nomear por completo as fontes, como que se valendo de uma linha imaginária na divisão do trabalho: de um lado, experiências e evidências aquém do estatuto majestoso dos materiais artísticos; de outro, os feitos polissêmicos da elaboração estética, cuja qualidade somente ele teria meios de ajuizar. No limite, o ensaio opera com uma definição algo dessorada de historicidade e, por conseguinte, com um esquema materialista inclinado a embaralhar os rastros do processo de determinação. E o ensaísta procede assim em virtude dos atrativos escolásticos da imanência, e não porque deseje minorar o vigor do enquadramento histórico. Na medida em que mal consegue disfarçar o rechaço à indagação mais demorada sobre a gênese, dispensa o trabalho miúdo de mediações da mimese, o que lhe permite, em caso extremo, recuperar as representações artísticas como decalques quase irreconhecíveis das engrenagens sociais.

A obra de arte teria o condão de produzir um efeito de realidade e, ao mesmo tempo, de instaurar uma inteligibilidade complexa do mundo social que, em última análise, constitui seu referente. Em retrospecto, o lembrete de Lukács parece abrigar uma concepção hostil às ciências sociais ao sinalizar uma atitude intelectualista, um método de trabalho pouco afeito ao confronto de evidências de teores e procedências distintos, um elogio dos atributos artesanais do ofício intelectual, um universo de valores escolásticos em estado puro, contrapondo aqueles poucos eleitos investidos desses inexplicáveis poderes de interpretação à maioria de destituídos dessas aptidões.

Estabelece-se assim uma linha imaginária de demarcação entre duas famílias de materiais procedentes da experiência social: de um lado, os produtos degradados do trabalho de simbolização, cujos efeitos de mimese são desprezíveis por conta de sua precária alquimia; de outro, as obras de arte propriamente ditas, como que tendo o condão de reter numa economia complexa de transformações internas a injunção das circunstâncias, as energias inventivas do artista criador, os rastros de seus ligamentos com o entorno histórico, a substância do desígnio interpretativo, sem falar dos inúmeros expedientes retóricos mobilizados pelo ensaísta. O ensaísta quer recuperar a plenitude da experiência faiscante na obra de arte; o cientista social fabrica uma causalidade adequada com materiais históricos de procedência variada.

Pois bem, um traço chamativo nesses volumes é a volubilidade do ensaísta, mescla enfezada de várias *personas*: crítico literário um tanto

arredio e mesmo rebelde às conscrições comezinhas do ofício, reticente aos cânones de sua prática; sociólogo enrustido; ente político antenado. Nos termos da definição sartriana, dominante no início de sua carreira, um intelectual completo. Roberto se firmou como um crítico da cultura nos moldes da tradição ensaística alemã, o qual se movimentava com desenvoltura e ousadia entre as análises densas do crítico literário de velha cepa, os comentários de filmes, de arte e arquitetura, as reminiscências de caráter autobiográfico e os ensaios arrojados sobre cultura brasileira.

Tirante *A seriedade e o desconfiado*, atravessado pela obsessão, de viés lukácsiano, em averiguar hiatos entre a coerência formal e o conteúdo ideológico das obras, e no qual apenas o ensaio sobre Fellini não trata de literatura, os demais volumes mencionados parecem se ajustar à receita da mistura bem dosada de objetos, gêneros e registros, numa variedade de fôlegos do ensaísta, na pele do crítico cáustico, no prumo do polemista e na fala confessional, quase sempre buscando adequar o enfoque ao veículo e à audiência. Essa diversidade de terrenos de análise requer perspectivas inusitadas de tratamento, ao entranhar a dimensão reflexiva por uma auto-análise trabalhosa, pulsando em filigrana, ora incendiada pelas experiências afetivas, ora refreada em alusões e subentendidos, ora elidida em notas de rodapé e em esclarecimentos cifrados, num andamento interpretativo que baliza os materiais expressivos pelo giro de focos cruzados. No idioma de Frankfurt, aquela espontaneidade da fantasia subjetiva amaciada pela disciplina objetiva.

Ora, a implementação na íntegra do programa adorniano correria o risco de abrir mão de um espectro diversificado de condicionantes externos que não se deixam apreender, sem mais, apenas pela força, brio e engenhos do intérprete, por mais apto e talentoso que seja. Os ensaios de Roberto se destacam pela pluralidade de recortes, de assuntos, de visadas — um livro, um romance, uma obra poética, uma tradição intelectual, uma análise crítica, uma corrente interpretativa —, podendo-se reconhecer uma escrita cada vez mais transada ao longo do tempo.

Em alguns poucos dentre os ensaios mais petulantes ele procede ao balanço de componentes de sua aprendizagem intelectual ao empreender a fixação progressiva de um paradigma de análise, de um método de trabalho, de uma embocadura interpretativa, como bem o demonstram as acuradas análises de ensaios de Antonio Candido. Naqueles escritos pontuados pela reflexividade Roberto encadeia reminiscências de figuras centrais em sua formação pessoal e intelectual, como no caso de Anatol Rosenfeld⁵, para liberar situações e sentimentos de caráter afetivo, em vinhetas de tocante auto-análise. Sem esquecer o encaixe de textos semificcionalis embebidos por notações autobiográficas, como o sacana "Utopia", no qual relata uma fogosa cantada amorosa⁶.

Quero ressaltar essa costura autobiográfica como um dos componentes mais relevantes do procedimento ensaístico de Roberto, ao

[5] Cf. Schwarz, Roberto. "Anatol Rosenfeld, um intelectual estrangeiro". In: *O pai de família*, op. cit., pp. 99-109; "Primeiros tempos de Anatol Rosenfeld no Brasil". In: *Que horas são?*, op. cit., pp. 79-82; "Altos e baixos da atualidade de Brecht". In: *Seqüências brasileiras*, op. cit., pp. 113-48 (no qual repontam diversas referências à presença de Anatol na vida de Roberto, no trabalho de recepção de Brecht no país e na cultura brasileira da época).

[6] Idem. "Utopia". In: *O pai de família*, op. cit., pp. 97-98. Ver também "Contra o retrocesso". In: *Seqüências brasileiras*, op. cit., pp. 239-45.

garantir meios de acesso ao trabalho propriamente reflexivo. Assim, por exemplo, basta lembrar o trecho em que ele alude, de leve, à distância do círculo familiar de imigrantes em relação à intelectualidade brasileira para se atinar quanto às razões de fundo que o instigaram a definir um projeto intelectual tão voluntarioso e dissonante dos gonzos estreitos de arte e ciência:

Também o dono da casa era judeu alemão, e combinava o piano com a representação de uma firma de relógios. Digo isso para indicar que era um ambiente de imigrantes, em que o progresso no domínio do português, bem como o acesso à intelectualidade brasileira, eram problema⁷.

[7] Idem. "Primeiros tempos de Anatol Rosenfeld no Brasil", loc. cit., p. 80.

Essas e outras características de sua peculiar inserção na sociedade brasileira — como a experiência de sentir-se prensado entre o alemão e o português, entre dois universos culturais de expressão e pensamento — me parecem bem mais esclarecedoras do feitiço assumido por seu projeto intelectual do que a toada de filiações teóricas e sintonias militantes. Ao contrário de quem imagina poder se achar ao projeto criativo pelo descarte da ganga bruta das circunstâncias, melhor levar a sério acicates e bloqueios que modelaram essa entrega apaixonada ao trabalho intelectual. Diria até que tal prontidão auto-reflexiva constitui um diferencial de peso quando se compara a produção ensaística de Roberto àquelas de outros contemporâneos, ciosos de resguardar sua linguagem expressiva no registro de uma impessoal (e inviável) terceira pessoa. Essas notações pessoais como que o predispõem a um trabalho de auto-análise indispensável e ao mesmo tempo permitem recuperar pegadas do plasma criativo em que o próprio autor se reconhece.

Ao contrário do que insinua Adorno ao esboçar uma espécie de caricatura da receita positivista, contrapondo o sujeito a qualquer objeto como um objeto de investigação, os ensaios de Roberto tematizam essa relação, dificultosa e problemática, motivada do início ao fim por razões sociais que escapam ao controle do intérprete. Em meio à alternativa entre os pés no chão e a cabeça nas nuvens, não se trata nem de eliminar o sujeito, sendo preciso mobilizar com paixão a reflexividade como mediação no trabalho de conhecimento, nem de situar o objeto num limbo de objetividade. Por maior que seja o mergulho, nenhum ensaísta bem-sucedido desiste de contrapor as feições do objeto analisado a uma outra coisa. E justo nessa "outra coisa" aludida pelo texto adorniano palpita a tensão entre o ensaio e a ciência, desafio que tem de ser enfrentado de algum modo pelos praticantes dos gêneros, ora salientando os princípios formais das obras como resultantes do vínculo com o entorno histórico, como faz Roberto, ora investindo numa reconstrução de gênese sobredeterminada, que vem a constituir o modo característico de demonstração acionada pelo cientista social. A obra de arte seria um concentrado de múltiplas determinações, o que dispensa o apelo à "outra coisa" — vale dizer, a

qualquer coisa externa a seu suporte expressivo. O cientista é estimulado a se interessar por quaisquer injunções ou condicionantes, podendo até mesmo conferir torque explicativo aos múltiplos arranjos dessa "outra coisa".

Não obstante, a feição mais cativante e provocativa dos ensaios robertianos sobre cultura brasileira deriva do feito muitíssimo macedado da argumentação, em que a profusão de costuras e mediações sobreleva de longe os eventuais dissensos de interpretação. Apesar de discordâncias quanto a evidências ou passos da demonstração, o ensaísta, nesses estouros de ambição, pretende conectar feições características da sociedade brasileira às expressões culturais dessas experiências históricas, tais como se sedimentaram, em toda a sua complexidade, em obras literárias, em filmes, em experimentos como o tropicalismo.

Todavia, o desvendamento por inteiro dessas peças de resistência depende, de início, do atento rastreamento da herança assumida e recusada, a começar pelas fontes intelectuais e teóricas do autor: a dialética marxista nas perspectivas de seus mestres centro-europeus (Lukács) e frankfurtianos (Adorno, Benjamin, Marcuse) no domínio da atividade cultural. E se completa pelo registro das ausências eloqüentes, atendo-me aqui apenas ao domínio da sociologia. Salvo engano, Max Weber é citado apenas uma vez e ainda assim um tanto estranhamente, nomeado como representante de uma sociologia formalista alemã e merecendo em nota um elogio personalista enunciado por Marcuse⁸. Trata-se de um juízo idêntico à leitura norte-americana de Weber, na contramão de como vem se dando a recepção contemporânea de seu legado, como fundador e praticante de uma sociologia nutrida por experiências históricas em perspectiva comparada, tal como se pode averiguar nos campos do direito, da religião, do poder e da economia, entre outros. A presença rebaixada de Weber é quase tão impressionante quanto a completa omissão dos principais sociólogos modernos e contemporâneos, a começar por Durkheim, Mauss e Elias até chegar à geração de Williams, Goffman, Bourdieu e Cicourel, para citar apenas aqueles pertinentes à crítica da cultura. As obras desses autores não ficam nada a dever às dos frankfurtianos.

Um dos motes do argumento robertiano consiste em sinalizar as tensões e contradições entre o "nacional" e o "estrangeiro", entre o movimento social e os feitos estéticos, entre as pulsações ideológicas do movimento político, nos planos nacional e internacional, e as respostas motivadas de intelectuais e artistas. Não obstante a parca atenção conferida às constrições sociais do trabalho intelectual, aos condicionantes que se impõem aos projetos criativos de intelectuais e artistas, tal lacuna acaba sendo bastante compensada pela reconstrução caprichada de como sucedeu a formatação das obras analisadas. As análises se preocupam em compor um rosto autoral lastreado em muitos estribos, ou seja, é pela via do "narrador" do texto sob exame — Paulo

[8] "Comentando o contraste na obra de Weber entre o arbitrário das tipologias e a concreção do resultado, diz Marcuse: 'Esta concreção é o resultado do domínio de um material imenso, de uma amplitude de conhecimentos hoje inconcebível, de um saber que pode se permitir as abstrações porque é capaz de distinguir entre o essencial e o inessencial, entre realidade e aparência'" (Idem. "Pressupostos, salvo engano, de 'Dialética da malandragem'". In: *Que horas são?*, op. cit., p. 153).

Emílio, Eduardo Coutinho, Machado de Assis etc. — que Roberto procede a um apurado resgate do criador intelectual em ato, na prática do ofício, ao lidar com a tradição e abrir um caminho inesperado.

Em nota de abertura do ensaio "Cultura e política, 1964-69", redigida para a sua publicação em livro em 1978, dez anos após a redação original, Roberto diz que "a análise social no caso tinha menos intenção de ciência que de reter e explicar uma experiência feita, entre pessoal e de geração, do momento histórico (...) de assumir literariamente, na medida de minhas forças, a atualidade de então"⁹. Talvez se deva ler ao pé da letra esse esclarecimento, pois havia decerto alguma pretensão científica no quadro da conjuntura brasileira aí armado. Como o leitor logo se dá conta, não é pequena a medida das forças do ensaísta, embora se perceba menos o desígnio literário desse intento de radiografar a crise brasileira.

Não caberia, óbvio, tentar agora avaliar o grau de acerto interpretativo que o ensaio sequer almejava alcançar. Eis um texto privilegiado para se tomar o pulso dos procedimentos analíticos adotados pelo autor, a começar pelo recurso axial desse andamento, o de averiguar a concatenação estética entre forma expressiva e conteúdo ideológico, passo indispensável para que se possa ajuizar eventuais ganhos de artisticidade no interior do esquema histórico mais abrangente¹⁰.

Ao qualificar a hegemonia cultural da esquerda no pós-64, Roberto confina tal domínio ao âmbito estrito dos grupos responsáveis pela produção ideológica, sem deixar de assinalar os sinais de duplicidade doutrinária: apenas o que fabricam para autoconsumo preserva o selo progressista; coisa bem distinta são os serviços prestados aos poderes públicos, ao capital privado e à indústria cultural. Aliás, o seu modo de qualificar a primazia teórica do PCB como que prenuncia uma das pontas da explicação do golpe militar de 64, na medida em que essa organização política se mostrou incapaz de estender a postura antiimperialista à identificação correta das forças reacionárias internas. Como diz Roberto, o PCB acreditou em suas alianças com o setor industrial avançado, mas a burguesia não acreditava nele, daí o "engano" no "centro da vida cultural brasileira de 1950 para cá"¹¹.

Logo adiante, insiste, "a deformação populista do marxismo" constituiu o cerne do arsenal ideológico de todos os presidentes entre 1945 e 1964, bem como impulsionou uma cultura comercial de esquerda e em poucos anos transformou "a fisionomia editorial e artística do Brasil"¹². A par do raciocínio extremadamente politicista, ao buscar equacionar as lutas sociais em termos do enfrentamento entre setores dirigentes e organizações especializadas numa suposta divisão do trabalho de dominação, a exemplo do PCB e dos baluartes da direita, o texto jamais cogita de outras forças e interesses estruturais com impacto já então perceptível na cena cultural. Refiro-me à expansão do contingente de estudantes universitários, ao crescimento e diversificação do público consumidor de bens culturais e à pujança da nas-

[9] Idem. "Cultura e política, 1964-69". In: *O pai de família*, op. cit., p. 61.

[10] O teor deste comentário não se aplica às análises de Roberto sobre a obra de Machado de Assis, cujo esquema explicativo exigiria outros requerimentos de apreciação e juízo.

[11] Ibidem, p. 65.

[12] Ibidem, p. 66.

cente indústria cultural em quaisquer de suas frentes mais expansivas, entre as quais a publicidade, a televisão e os veículos da emergente imprensa segmentada (revistas e fascículos), para citar apenas alguns dentre os processos então em curso.

Na seqüência, tendo esboçado um sumário conciso das prioridades e enlevos do que denomina "liga dos vencidos", Roberto sugere que essa experiência regressiva serviu de matéria-prima ao movimento tropicalista e às encenações do Teatro Oficina. Nessa passagem, a despeito das preferências estéticas ou das inclinações políticas do analista, os embaraços do esquema analítico começam a atrapalhar. Em vez de buscar evidências acerca dessa geração emergente de artistas, ou de enxergar as constrições que lhes impunha a nova correlação de forças na indústria cultural, em passo acelerado de expansão, o intérprete contrasta as formas técnicas mais avançadas, como a música eletrônica, em sintonia fina com tendências internacionais, aos materiais procedentes dessa reserva de imagens e emoções características do país patriarcal atrasado.

O enguiço da análise reside talvez na tentativa de transferir esquemas de análise literária para o exame de materiais expressivos de outra natureza e procedência, aplicando-lhes uma categorização vizinha do "cômico pedante" de Schopenhauer, tão perceptível na invocação da imagem do cavaleiro de cartola¹³. Ao se perguntar sobre o lugar social do tropicalismo, prefere reiterar sua familiaridade com a moda internacional em vez de se deter nas feições desses artistas: em sua maioria jovens universitários de classe média recém-chegados ao eixo Rio-São Paulo e não obstante dotados de um cabedal sofisticado para as circunstâncias da crise naquele momento. Alguns desses traços estão nomeados de relance no texto, sem chegar a ser investidos de energia condicionante, decerto porque Roberto temia que essa conjunção de arcaico e moderno fosse o prenúncio maquiado de uma contra-revolução de índole fascista.

Já a estética da fome de Glauber merece um tratamento benigno, o que hoje reforça, ainda mais, a falta de uma indagação acerca das condições que teriam permitido a esses artistas assumir tão decididamente uma relação imaginária de identificação com o povo. Nesse trecho o ensaio se ressentia de aplicar duas medidas de coerência, aplicadas respectivamente ao tropicalismo e à estética revolucionária. O primeiro faz jus a perguntas sobre a procedência de seus materiais, sobre sua inserção mercantil, sobre seus fundamentos históricos, enquanto a segunda parece extrair sua força do presente, dos interesses do movimento popular, e teria logrado independência perante o sistema econômico dominante, não se sabe ao certo por que caminhos.

Roberto não deixou de assinalar a perda de primazia da literatura e a importância crescente dos gêneros públicos de atividade cultural: o teatro, a música popular, o cinema e o jornalismo. Sua interpretação dos espetáculos montados pelo Oficina se escora em critérios análogos

[13] "Aliás, este fundo de imagens tradicionais é muitas vezes representado através de seus decalques em rádio-novela, opereta, cassino e congêneres, o que dá um dos melhores efeitos do tropicalismo: o antigo e autêntico era ele mesmo tão faminto de efeito quanto o deboche comercial de nossos dias, com a diferença de estar fora de moda; é como se a um cavaleiro de cartola, que insistisse em sua superioridade moral, respondessem que hoje ninguém usa mais chapéu" (ibidem. p. 75).

àqueles empregados acerca do tropicalismo, os quais rendem mais desta feita por conta do feitiço culto dos materiais expressivos mobilizados. Ao contrário da visada benfazeja ao caracterizar a estética da fome e seus artefatos para consumo, jamais perde de vista a consciência moral das classes dominantes como o eixo ideológico do espaço dramático da época. Aviva sua leitura desse naturalismo de choque, caricato e moralista — para usar seus termos —, pelo contraste com os procedimentos e resultados do modelo brechtiano ou então pela proximidade dos expedientes de comunicação acionados pela publicidade.

Embora discorde do teor conclusivo do texto, em especial de sua apreciação do movimento cultural de esquerda como um surto tardio e carente de condições sociais, assinalo a força desse ensaio — bem como dos demais textos voltados para uma discussão abrangente da cultura brasileira —, que deriva do aguilhão com que se debruça sobre os materiais expressivos retidos em cada passo da análise. Evidenciam-se aí os trunfos de nosso homenageado: a insistência em deslindar os registros de apreensão dos materiais, o esforço de reconhecimento das formas e da ganga ideológica, a persistente ambição de fornecer ao leitor um esquema generoso do contexto, o teste das reiteradas pautas de seu programa analítico no tocante às imbricações entre atraso e avanço, local e estrangeiro, nacional e internacional, material e ideal, história e arte, numa crítica da cultura aferrada à leitura inventiva das obras sem baixar a guarda em relação aos veios submersos de sua circunstância. A história intelectual do Brasil contemporâneo é impensável sem a narrativa autocrítica de Roberto Schwarz.

Recebido para publicação
em 8 de setembro de 2004.

NOVOS ESTUDOS

CEBRAP

nº 70, novembro 2004

pp. 87-97

SÉRGIO MICELI é professor titular do Departamento de Sociologia da USP.