



PARALELISMOS À PARTE: TERMOS DE COMPARAÇÃO ENTRE ROBERTO SCHWARZ E ISMAIL XAVIER

Rogério Cordeiro*

* r.cordeiro1@bol.com.br
Professor doutor da FALE/Pós-Lit da UFMG.

RESUMO: Este artigo propõe uma interpretação das obras capitais de Roberto Schwarz, *Ao vencedor as batatas* e *Um mestre na periferia do capitalismo*, comparando com *Sertão Mar* e *Alegorias do subdesenvolvimento*, de Ismail Xavier. A ideia central se volta para a abordagem materialista dos dispositivos estéticos. Trata-se de uma via de compreensão bastante relevante, que insere a literatura nos debates sobre os rumos do mundo e permite que se entenda o processo histórico por dentro. A comparação entre teorias críticas voltadas para artes diferentes (literatura e cinema) favorece a reflexão sobre a dialética como metodologia de análise.

PALAVRAS-CHAVE: Forma literária; Forma social; Crítica dialética.

ABSTRACT: The article proposes an interpretation of seminal works by Roberto Schwarz, *Ao vencedor as batatas* and *Um mestre na periferia do capitalismo*, while comparing them with *Sertão Mar* and *Alegorias do subdesenvolvimento*, by Ismael Xavier. The main thrust of the paper is to discuss a materialistic approach of aesthetic mechanisms. It proffers a comprehension pathway that is quite relevant, since it inserts literature in the debate about the world's future besides allowing us to understand the historical process from the inside. Comparing critical theories aimed at different art expression forms (literature and the movies), favors pondering about dialectic as an analytical methodology.

KEYWORDS: literary form; social form; dialectic criticism.

1

Existe um parentesco significativo e cheio de consequências entre Roberto Schwarz e Ismail Xavier. Pensando na formação acadêmica, vê-se que as trajetórias se acompanham ao trocarem cursos mais prestigiados pelos de humanas: Roberto, que inicialmente pretendia medicina, migrou para ciências sociais, e Ismail foi da engenharia para comunicação. Talvez tais mudanças viessem atender escolhas pessoais ou pressões de momento, mas penso que se devem, sobretudo, às circunstâncias históricas, marcadas pelas reformas econômicas e sociais de base e pelos debates sobre os problemas brasileiros, tanto no meio político quanto no acadêmico. Esses fatos mexeram com os jovens da época e os animaram com promessas de mudança. Novo passo e eles se voltam para a área de letras, com ênfase em teoria literária e comparatismo. Neste campo, outra semelhança a se notar é a figura dos mentores: Ismail obteve orientação de Paulo Emílio Salles Gomes no mestrado e, após o falecimento deste, foi acompanhado por Antonio Candido; Roberto, que assumiu e desdobrou os pontos de partida de Candido, fez de Paulo Emílio uma fonte de sistematização teórica. Convém lembrar que Antonio Candido e Paulo Emílio são figuras destacadas do renomado Grupo Clima, onde se desenvolveu uma crítica com tino materialista. Aproveitando a oportunidade, lembro que o Grupo Clima se inscreve em meio ao esforço de revisão e mudança na política cultural socialista,

que à época vinha com o selo oficial soviético; ele surgiu entre dois importantes movimentos da esquerda mundial, o “marxismo ocidental” e os “cultural studies”, colocando em prática um trabalho heterodoxo, livre de ideologias programáticas e sem tutela intelectual de partidos. Esse materialismo arejado, reflexivo e crítico impregnou os trabalhos de Roberto e Ismail, que, penso eu, depuraram e aprofundaram as conquistas dos preceptores. Voltando às comparações, apesar de eles terem desenvolvido suas pesquisas superiores em instituições distantes uma da outra (Roberto foi para os Estados Unidos e depois para a França, e Ismail permaneceu na USP), o ar de família aparece nas teses, dedicadas a estudar obras representativas da literatura e do cinema por intermédio da compreensão da sociedade brasileira – isso, em meio à ditadura, censura, prisões, expurgos e outras adversidades. No fundo, assumiram uma postura intelectual que os fez incorporar os problemas reais à prática da crítica, como se as forças históricas atuassem no interior da teoria e essa, por sua vez, se engajasse nas forças históricas.

Para além desses paralelismos, que até certo ponto atestam um percurso de geração, existem outros, mais consequentes, dentre os quais destaco – matéria desse artigo – o método de análise. Ele penetra o objeto e revela uma rede de significados pouco evidentes. O salto consiste no traspasseamento teórico de forma artística e forma social. Vejam,

ninguém desconhece a correlação entre história e arte, e existem muitas maneiras de encarar isso, como a reconstrução da época do artista ou da obra, a comparação de eventos e personagens com a realidade, a reconstrução da mentalidade da época de produção ou recepção da obra etc. Mas, embora esses aspectos possam atravessar o trabalho dos dois críticos, não são deles que, a rigor, eles tratam. A história é tomada por eles em sentido forte; não aspectos particulares, relevantes sob certa perspectiva, mas a lógica que determina a organização da sociedade como um todo, uma lógica que se manifesta diferentemente nos diversos setores da vida (economia, política, cultura, ideias e, é claro, nas artes). Em outras palavras, para Roberto e Ismail, a história, em vez de fonte de erudição, é realização da luta de classes. O esforço por eles empreendido consiste em explicar como essa contradição essencial da sociedade – uma forma historicamente produzida – penetra as estruturas internas das obras e constitui as mediações em seu interior. Assim, mediante a análise da configuração artística, procuram alcançar uma via de entendimento da lógica histórica, que é prévia à dita configuração e a determina, numa operação muito matizada e cheia de contrafações, mas ainda assim efetiva. Aqui, mais que paralelismos, encontramos o amadurecimento de uma perspectiva teórica.

Para comentar essas questões, escolhi trabalhar com as obras de maior fôlego desses críticos. Elas estão voltadas para a discussão sobre dois expoentes da cultura brasileira, Machado de Assis e Glauber Rocha.¹ Tentando sistematizar essa linha de análise, dividi este artigo em duas partes principais. Na primeira, discuto *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro* (1977), de Roberto Schwarz, e *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome* (1983), de Ismail Xavier, dedicados ao que poderíamos chamar “primeira fase” dos artistas. Essa fase corresponde a um contexto político e econômico um pouco promissor, quando as artes procuram atuar no mesmo sentido do clima mais ou menos progressista ao redor. Neste momento, os artistas fazem de suas obras um meio de reflexão histórico-social, dramatizam impasses reais, formalizam as contradições e arriscam uma saída. Na segunda parte, o foco vai incidir sobre *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis* (1990) e *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal* (1993), que marcam o desdobramento do clima político anterior para pior, levando os artistas a mudarem a perspectiva política que suas obras apresentavam e, conseqüentemente, forçarem um avanço estético que resultou em trabalhos mais complexos e experimentais. Essas mudanças acarretam um refinamento dos preceitos teóricos dos nossos críticos, com ótimo resultado de clarificação.

1. Machado e Glauber se comparam sob muitos aspectos, inclusive no que diz respeito ao aproveitamento das forças produtivas de suas épocas em favor da superação de certos impasses no campo da forma artística. Ambos apresentaram – logo no início da carreira – uma consciência clara a respeito do estado em que a cultura se encontrava. De Machado de Assis, ver: “O passado, o presente e o futuro da literatura brasileira” (1858), “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade” (1873) e “A nova geração” (1879); de Glauber Rocha: *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963). Nos dois casos existe o firme propósito de pensar a literatura e o cinema nacionais dentro de um processo de amadurecimento artístico e ao mesmo tempo social. A obra deles apresenta uma resposta materialista às questões teóricas que se impunham e procuram formalizar artisticamente as mudanças estruturais pelas quais o país passava na busca por sua inserção no mundo contemporâneo; esse, por seu turno, reconfigurava-se segundo as diretrizes gerais do novo estágio do capitalismo, difíceis de acompanhar.

1. >>> Essas questões não estavam alheias às preocupações dos nossos artistas. Ambos adotaram – resguardados de certa distância programática – as ideias progressistas de sua época: Machado, a quem parte da crítica considera cético e apolítico, defendeu algumas premissas do liberalismo, enquanto Glauber, frequentemente lembrado como porra-louca, se afinou com o socialismo. Suas obras refletem as ideologias adotadas até o momento em que ocorre algum tipo de ruptura ou crise no campo político ou econômico, como tentarei mostrar adiante.

2. Essas questões são retomadas, à guisa de maiores esclarecimentos, em “Por que ideias fora do lugar?”. SCHWARZ. *Martinha versus Lucrecia*, p. 165-172.

2

O ponto de partida de *Ao vencedor as batatas* é a nossa condição periférica no interior dos primeiros movimentos do capitalismo para abranger as antigas colônias. Roberto apresenta um problema já conhecido da sociologia crítica, segundo o qual as ideias e a cultura no Brasil se constituem de modo inautêntico, como qualquer sistema de segunda mão, sem força própria, a mercê dos arrancos promovidos pelas novidades estrangeiras. Se não estou enganado, o ensaio de abertura (“As ideias fora do lugar”) possui fatura irônica, o que fica evidente quando se compara o título e o conteúdo. Esse parece confirmar aquele, mas mostra o contrário: que as ideias se encontram aclimatadas – embora alteradas – às condições locais, assumindo feição específica. O sociólogo explorou bem as implicações desse quadro, mas o ganho substancial, na verdade, está em demonstrar como essa configuração (que é real e efetiva) se encontra subordinada a outra (também real e efetiva).² Acompanhando a leitura, vê-se que, apesar de inautênticas, as imitações tem função aqui e são trabalhadas no sentido de manter estável o complexo de mando e desigualdades já existentes. Em outras palavras, a impropriedade ou inadequação não tem nada de imprópria e inadequada, e servem para legitimar uma ordem social que se modifica muito pouco. Uma vez exposta essa lógica de funcionamento e seus desdobramentos mais gerais, o crítico passa a inquirir o papel da literatura neste conjunto de

questões, ou melhor, começa a explorar as consequências dessa formação sócio-histórica sobre o processo de formalização literária. A primeira coisa a se notar é que o curso de desenvolvimento e consolidação do romance – sem desprezar, aliás pressupondo, sua evolução imanente – é inserido num painel histórico preciso, que se por um lado leva a análise para fora dos limites do estritamente literário, por outro lhe dá lastro, tomando-a como parte das mediações concretas. Uma coisa é dizer que a análise das formas se dá no campo sociológico, outra é dizer que ele não tem nada a ver com a questão, dois pontos de vistas que Roberto contorna, insistindo na relação intrínseca entre os polos: “O fato de experiência, propriamente literário, está no acordo ou desacordo entre a forma e a matéria a que esta se aplica, matéria esta sim marcada e formada pela sociedade real, de cuja lógica passa a ser a representante, mais ou menos incômoda, no interior da literatura”.³

Seguindo a boa orientação dialética, sua análise se desenvolve a partir da figuração imanente das forças históricas nas obras, entendendo essas forças como “propriamente literárias”. Subverte assim os princípios do sociologismo vulgar, pois “o que interessa examinar de mais perto, aqui, é a formação de um substrato literário com densidade histórica suficiente, capaz de sustentar uma obra-prima.”⁴ Ele então compara o romance de Alencar e Machado, mostrando o

3. SCHWARZ. *Ao vencedor as batatas*, p. 42

4. SCHWARZ. *Ao vencedor as batatas*, p. 50-51.

empenho que tiveram na busca de sua aclimação no Brasil, embora chegassem a resultados diferentes. Essa avaliação, aliás, é corrente na historiografia literária; a diferença aqui é o exame da composição e da forma impregnado de uma perspectiva histórica estruturada, articulando de maneira materialista a genealogia do romance, em suas múltiplas configurações, e o movimento histórico, também ele múltiplo em suas determinações. Levando em conta que a forma do romance europeu não é abstrata nem universal por princípio, posto que decalca e estiliza uma situação histórica particular, sua adoção em outro contexto necessariamente acarreta desajustes que são incorporados às obras como matéria e motivo de questionamento. Nossa sociedade dava matiz diferente ao gênero, que, por isso, enfrentou uma série de impasses, muitas vezes fáceis de identificar, mas difíceis de figurar. Daí as contradições em Alencar, que “conserva o tom e vários procedimentos [do romance europeu], porém deslocados pelo quadro social”, dando sinais de uma literatura “ornamental”, apesar de verossímil.⁵ Além disso, numa espécie de revelação em negativo, descobre como a “inconstância da ficção realista de Alencar reitera em forma depurada e bem desenvolvida a dificuldade essencial de nossa vida ideológica, de que é efeito e repetição”.⁶ Em resumo, existe um desalinho no nervo de sua ficção, que não se deve tanto, ou não se deve só, à superposição de modelos literários distintos (romantismo e realismo), mas principalmente

à superposição de estruturas históricas díspares, dois resultados do mesmo movimento incipiente do capitalismo. Com isso, Roberto evita ter que explicar as insuficiências da forma literária com base no talento individual do escritor, preferindo vê-las como extrato do movimento da história, da qual ambos (obra e autor) fazem parte e não podem escapar. Daí a análise vai às descobertas “propriamente literárias”, procurando o funcionamento do conflito de classes no romance e a função que ela desempenha na organização formal do romance. Alencar figura esse conflito, mas o deixa na sombra da trama, explorando os percalços morais como razão de ser da forma. Por isso, “em lugar das dificuldades locais [Alencar representou] as cristações universais da civilização burguesa”⁷, vividas, neste caso, no plano das virtualidades objetivas. Machado de Assis, por sua vez, soube intuir em cima desse contrassenso. O ponto de referência dessa mudança é um resultado artístico: Machado coloca no centro do romance, com inegável poder de estruturação, a coalescência de forças que é o dinamismo próprio da sociedade sedimentado na forma.⁸ A batalha interna dos personagens, portanto, não é só romantismo, mas uma espécie de dramatização íntima das contradições sociais historicamente produzidas, que arrastam os personagens inclusive inconscientemente. Pensando no método de análise, Roberto recompõe a tese da inautenticidade funcional agora como impasse desarmado

5. SCHWARZ. *Ao vencedor as batatas*, p. 35.

6. SCHWARZ. *Ao vencedor as batatas*, p. 47.

7. SCHWARZ. *Ao vencedor as batatas*, p. 34.

8. Importante destacar que Roberto trata dos romances iniciais de Machado, com exceção de *Ressurreição*, que apresenta a dinâmica social obliterada por veleidades psicológicas burguesas. Tais vicissitudes são frutos da história, mas isso foi bem apagado da fatura do romance, aparecendo mais os dilemas de consciência dos personagens e suas desventuras no amor. Talvez por isso o tenha deixado de fora de seu trabalho.

(ou revelado) no plano da ficção, mostrando, por outro ângulo, a relação entre ela e a realidade específica:

Do ponto de vista objetivo [a modificação de Machado] leva a incorporar às letras, enquanto tal, o momento de impropriedade que a ideologia europeia tem entre nós. Noutras palavras, o processo é uma variante complexa da chamada dialética de forma e conteúdo: nossa matéria alcança densidade suficiente só quando inclui, no próprio plano dos conteúdos, a falência da forma europeia, sem a qual não estamos completos. Fica de pé naturalmente o problema de encontrar a forma apropriada para esta nova matéria, que é parte essencial.⁹

O teor das descobertas de Ismail Xavier em *Sertão Mar* se aproxima dessas, com enfoque agora em outra arte e outro artista, mas com a mesma ênfase nas implicações teóricas historicizadas. Talvez fosse desnecessário repetir, mas vou insistir assim mesmo: trata-se de uma conquista metodológica empenhada em analisar os avanços técnicos e formais e sua relação com o sistema de relações prévias, concretas. O pano de fundo histórico se encontra significativamente mudado, apresentando industrialização avançada, regularização das leis trabalhistas, ascensão da classe média, urbanização acelerada (impulsionada por uma impressionante diáspora social), verticalização da concentração de riqueza etc., tudo isso como consequência do desenvolvimento capitalista. Isso

caracteriza um modelo de modernização que priva a sociedade como um todo das benesses econômicas e retroalimenta as desigualdades. A ideia dos “dois Brasis” passa à pauta das artes, incluindo aqui o cinema, matéria de Ismail, cuja análise incorpora o quadro acima resumido, tirando consequências teóricas relevantes como se verá. Antes, é preciso lembrar que, tal como *Ao vencedor*, *Sertão Mar* se pauta pelo trabalho comparativo com o fim de explicar uma linha evolutiva de acumulação ideológica, técnica e formal na qual, assim como os romances iniciais de Machado, os primeiros filmes de Glauber representam resultado qualitativamente superior. Assim, Ismail procede por uma via de reflexão sobre *O pagador de promessas*, de Anselmo Duarte, para contrapor a *Barravento*, primeiro longa de Glauber, apontando para os problemas histórico-sociais que eles dramatizam e procurando discernir sobre as conquistas – política e artística – do segundo, que não nascem simplesmente do ímpeto criativo do autor, mas resultam, na verdade, do trabalho de reflexão desenvolvido a partir dos filmes que direta ou indiretamente passaram pelo problema que ele aprimorou, inclusive *O pagador*. Quanto a *Deus e o diabo na terra do sol*, Ismail o interpreta como desdobramento do filme anterior (*Barravento*), engendrado com o mesmo ímpeto acumulativo que esse, contrapondo-o, agora, a *O cangaceiro*, de Lima Barreto. Explicitando seu método de trabalho, o próprio crítico afirma que “a melhor análise é aquela que enriquece a

9. SCHWARZ. *Ao vencedor as batatas*, p. 51.

10. XAVIER. *Sertão Mar*, p. 10.

percepção das diferenças, dos conflitos, da mútua negação existente entre estilos alternativos.”¹⁰

Retomando a teoria crítica, ela está voltada para a linguagem, como disse antes, mas pelo viés historicizado. Seu objetivo é explicar problemas constitutivos da técnica narrativa sem se limitar a ela, e superar os limites teóricos da análise sociológica corrente – que só analisava o espectro ideológico dos filmes e as opiniões do autor – a fim de alcançar o sistema das mediações:

No percurso que vai da textura do filme à interpretação, procurei escolher uma categoria descritiva, um aspecto da elaboração do filme que servisse de baliza para marcar identidades e rupturas. Ao trabalhar com elementos como decupagem, câmara na mão, *faux raccord*, descontinuidade, campo-contracampo e som *off*, organizei a análise em torno de uma questão: a do ponto de vista do narrador. Em outros termos, preoquepei-me com o foco narrativo: sua caracterização nos diferentes filmes e os significados sugeridos pelo comportamento do narrador em cada caso. Perguntei sempre: como se conta essa história? Por que os fatos estão dispostos deste ou daquele modo? O que está implicado na escolha de um certo plano ou movimento de câmara? Porque este enquadramento aqui, aquela música lá? [...]

Examinar o trabalho do narrador é mergulhar dentro do filme para ver como imagem e som se constituem, numa análise imanente que, ao caracterizar os movimentos internos da obra, oferece instrumentos para discussões de outra ordem, particularmente aquelas que nos levam ao contexto da produção do filme e sua relação com a sociedade.¹¹

A transcrição acima – longa, mas necessária – permite que se entenda bem, dada a clareza da exposição, algo já mencionado atrás, ao falar do estudo de Roberto: longe de ser um reducionismo, enfatizando um aspecto até certo ponto extra-artístico, a análise sociológica bem formulada se mostra extremamente rica, sortida e inteligente no trato com o que é eminentemente estético. Sem querer incorrer num caso de superinterpretação, arrisco dizer que neste aspecto vemos um desdobramento feliz do marxismo em favor da análise da arte. Vendo pelo ângulo do método, uma das práticas de Marx na análise da sociedade consistia em identificar cada um de seus componentes, especificar a sua função dentro do sistema no qual se encontram inseridos, descobrir a relação entre eles e reconstruir, em teoria, a sua ordenação objetiva, por meio de comparações diversas. Em minha opinião, são essas as premissas de Roberto e Ismail, sendo que o foco neste caso são os componentes internos de obras da literatura e do cinema. A perspectiva histórico-social nasce do reconhecimento da disposição estética desses componentes, os

11. XAVIER. *Sertão Mar*, p. 12-14.

12. Como nota de uma reflexão pertinente a esse problema, retomo as palavras de Adorno: “Só quem subestima a forma como essencial, como mediadora do conteúdo da arte, pode pensar que nela a forma é sobrestimada. A forma é a coerência dos artefatos por mais antagonística e quebrada que seja – mediante a qual a obra bem sucedida se separa do simples ente. A forma só é substancial quando não exerce nenhuma violência sobre o formado, e a partir dele emerge. Porém o formado, o conteúdo, não são objetos exteriores à forma, mas impulsos miméticos arrastados para esse mundo das imagens que é a forma.” ADORNO. *Teoria estética*, p. 163.

quais apresentam homologias com estruturas externas – mas não estranhas – a eles. A análise sociológica neste caso não é imposta nem emparelhada à arte, mas deriva dela.¹² Devido a essa metodologia, os trabalhos se aproximam: Roberto analisa a ficção inicial de Machado aferindo e comparando com a tradição realista brasileira e estrangeira, para, com isso, alcançar a composição das classes no Segundo Reinado; enquanto Ismail remete Glauber ao cinema social brasileiro e à teoria das formas de Brecht e Eisenstein, para situar as lutas sociais nos momentos anteriores ao golpe de 1964.

Tentando deixar mais claro esse método de análise e me servindo mais uma vez longamente da clareza expositiva do autor, transcrevo o trecho a seguir. Trata-se do final de algumas considerações levantadas sobre a sequência final de *Deus e o diabo*, em que Manuel e Rosa correm no meio da caatinga antes de a tela mostrar o mar revolto. Depois de caracterizar foco e movimento de câmara, música de fundo, ação e postura dos personagens e ainda o seu significado dentro da economia global do filme, temos o viés de análise exposto:

A travessia de Manuel e Rosa já, em si, traz uma síntese. Transfigura múltiplas experiências de uma coletividade, experiências acumuladas na dispersão de tempos e lugares. Condensada nos limites de um processo individual e linear, tal experiência se esquematiza, denunciando um horizonte pedagógico no re-

lato, mas sua representação em imagem e som redimensiona tudo, pois se faz com a mediação de elementos que se deslocam e multiplicam. Desse modo, o discurso, enquanto reflexão sobre a história, tem centro problemático. A memória das revoltas camponesas se revela e se questiona, encontra um canal de manifestação, mas, ao dar o grito, se reelabora segundo diferentes pontos de vista. A narração do cantador, os comentários musicais, o trabalho de câmara, a montagem e a encenação nem sempre estão em sintonia. As personagens, ao se constituírem em peças de um jogo que as ultrapassa, demonstram diferentes graus de consciência frente aos estratagemas de que são agentes ou vítimas. Sua representação é iluminada a partir de focos diversos, num jogo retórico que marca a convivência de diferentes perspectivas.¹³

Estamos diante de um Glauber conceitual, sem agravo para o artista, desencavado, aliás, através desse, mas sempre com viés historicizado.

Cristalizando um projeto estético-ideológico valorizador da representação folclórica, empenhado na transformação da sociedade e valorizando uma visão dialética da história, o filme de Glauber se recusa a descartar a representação construída pelas classes dominadas e, ao mesmo tempo, procura questionar, por dentro, a face tradicionalista dessa representação em nome da história.¹⁴

13. XAVIER. *Sertão Mar*, p. 94.

14. XAVIER. *Sertão Mar*, p. 118.

Como foi dito antes, as matérias de *Ao vencedor* e *Sertão Mar* dizem respeito ao momento inicial de Machado e Glauber, com obras que já apresentam avanço técnico-formal e envergadura social crítica significativos, envergadura essa que ajuda a promover o tal avanço. A conjuntura por trás dessas produções é de otimismo e perseverança: no caso de Machado, a década de 1870 vê as primeiras transformações no sentido da modernização, com o início de uma industrialização primária, crescimento na pauta de exportações, investimento em infraestrutura e promoção do trabalho livre; no de Glauber, na primeira metade da década de 1960, vê-se um novo arranco das forças produtivas, com outro ciclo de industrialização, outra configuração mundial e a recomposição interna da divisão social no campo e na cidade. Atrás de tudo, estágios diferentes da luta de classes, que os autores compreendiam. Nos dois casos, porém, o desfecho jogou água na fervura e abriu um campo de crise nas esperanças progressistas. Como consequência artística, levou a uma reflexão mais distanciada com relação às mudanças prometidas, acarretando um redirecionamento decisivo no teor de suas obras ou mesmo uma ruptura com o projeto anterior. Isso explicaria de maneira objetiva o porquê da intervenção que promoveram no plano da construção, reelaborando os parâmetros imperativos da linguagem. Para captar e explicar essa virada formal, nossos críticos tiveram também que aprofundar suas conquistas teóricas e redirecionar seus

pressupostos, o que levou a certo amadurecimento ulterior das teses.

3

Em linhas gerais, *Um mestre na periferia do capitalismo* retoma e aprofunda as conquistas teóricas de *Ao vencedor as batatas*. Os fundamentos históricos se enraízam mais na teoria, voltada agora sobre a lógica de composição de um livro tão intrincado como *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Surge mais claramente uma visão totalizadora e integrada, reconhecendo a função estrutural dos fragmentos, mas não deixando que eles se percam de si. A visão histórica, já comentada, não se cotenta com a erudição historicista, nem se limita a dar contexto aos fatos romanceados; ela traduz uma concepção dialética elaborada a partir das contradições que a própria história produz, sendo reflexiva e crítica ao mesmo tempo. Os teóricos com quem dialoga são, principalmente, Lukács, Adorno e Benjamin.¹⁵ Se não me engano, em *Ao vencedor* se nota a presença maior de Lukács, enquanto que em *Um mestre* sobressaem Adorno e Benjamin (desse último, aliás, ele toma o título de um trabalho sobre Baudelaire bem conhecido, adaptando-o à situação histórica de Machado). Para não alongar demais, destaco duas questões que se mostram cruciais na apreciação sobre *Memórias póstumas*: a tese do desenvolvimento desigual e combinado, que aparece na obra de Adorno para discutir questões de arte, e a noção de

15. A rigor, as fontes são mais amplas, como se lê nos esclarecimentos iniciais: “Devo uma nota especial a Antonio Candido, de cujos livros e pontos de vista me impregnei muito, o que as notas de pé-de-página não têm como refletir. Meu trabalho seria impensável igualmente sem a tradição – contraditória – formada por Lukács, Benjamin, Brecht e Adorno, e sem a inspiração de Marx.” SCHWARZ. *Um mestre na periferia do capitalismo*, p. 13. Mesmo sem mencionar enfaticamente o nome de Auerbach – que não se inclui na referida tradição – nota-se também sua influência em *Um mestre*, especialmente no que se refere ao uso da noção de volubilidade, usada de maneira particular por Roberto, mas já presente em *Mimesis*. Quanto a Antonio Candido, trata-se, como foi dito, do mentor – digamos assim – de Roberto, sobre quem ele escreveu alguns ensaios esclarecedores enfatizando justamente o teor historicizado de seu método de análise.

16. De Adorno, ver especialmente *Teoria estética e Filosofia da nova música* e, de Benjamin, *Origem do drama barroco alemão* e *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*.

alegoria, desenvolvida por Benjamin.¹⁶ Trata-se de conceitos e teorias complexos, difíceis de apreender. No presente caso, os autores são subsumidos no diálogo teórico, não exatamente como apoio ou referência, mas como uma espécie de espelho refletor com o qual Roberto compõe seu próprio ponto de vista, ora complementando as observações deles, ora alterando ou modificando. No fim das contas, eles ajudam a decifrar alguns truques da linguagem e a construção da obra, incorporados à análise das mediações objetivas que foram literariamente figuradas.

A tese do desenvolvimento desigual e combinado, cuja origem se encontra na economia política, oferece ótima ferramenta para os estudos literários, especialmente o comparatismo. Sua acepção é materialista, o que desbanaliza o ponto de vista de quem só vê relação no plano da linguagem. Desprovido de uma visão estruturada da realidade, esse tipo de estudo comparativo faz tábula rasa da forma social, perdendo, com isso, uma parte essencial – constitutiva – da obra literária. Sem ela, a crítica perde a oportunidade de ver, através da literatura, a disposição das mudanças em curso. Parece-me que essa é uma contribuição capital de *Um mestre*: inserir a obra-prima de Machado de Assis no campo de reflexão sobre o mundo seu contemporâneo, do qual capta a essência do funcionamento e o estiliza. O método pelo qual aprimora essa concepção não perde de vista o diálogo das

formas, através do qual se vê as consequências do processo de globalização capitalista no estágio em que se encontrava. Para compreender isso melhor, é necessário antes reconhecer que a prosa algo experimental de *Memórias póstumas*, que à época chocava o público, se alinha com o realismo de Sterne. Quer dizer, seu adiantamento é autêntico, mas é relativo também, datado de antes. Mas, afinal, não é porque adota o estilo de Sterne que Machado é Sterne; esse, aliás, parece ser o entendimento do próprio Machado quando realça o lado canhestro do cosmopolitismo de Brás Cubas. Vê-se que a literatura brasileira, inspirada que seja na estrangeira, não é estrangeira – assim como a sociedade brasileira é só brasileira, embora se encontre em relação efetiva com o resto do mundo – o que nos leva a dimensionar o universalismo de Machado a partir de outros parâmetros: em vez do emparelhamento anódino, interroga-se a sua especificidade e, ato contínuo, também a de Sterne. Isso porque qualquer escritor ao qual se atribua o estatuto de universal (estrangeiro ou não) pertence a um contexto cultural particular e todo seu aparato de criação corresponde às questões postas por esse contexto. Com isso, o universalismo abstrato é evitado e em seu lugar aparece outro, de extração histórica. Via de regra, o comparatismo arrisca uma resposta arbitrária ao recorrer à biografia do escritor, limitando-se a mostrar como o acervo de leitura de que dispunha o levou a um determinado ponto. Sem desfazer dessa linha de interpretação, trata-se

17. SCHWARZ. *Um mestre na periferia do capitalismo*, p. 222.

de uma visão muito limitada, sem profundidade, e não é só a nossa literatura que sai rebaixada desse tipo de análise, mas a estrangeira (modelo a se elogiar) também, fazendo-se pouca conta das duas e da relação entre elas. Quanto à realidade histórico-cultural, que as produziu, vai para o fundo do poço, destituída de energia suficiente para estruturar a forma artística. Roberto, por seu turno, procura superar esses constrangimentos teóricos. Para ele, a questão é “salientar o funcionamento realista do universalismo, impregnado de particularidade e atualidade pela refração na estrutura de classes própria ao país.”¹⁷ A tal “particularidade” se encontra artisticamente formalizada na figura do narrador, no qual o crítico identifica algumas peripécias cheias de dialética:

Entra em cena a desenvoltura característica da segunda fase, a “forma livre de um Sterne ou de um Xavier de Maistre”, cujo ingrediente de contravenção sistemática reproduz um dado estrutural da situação de nossa elite. No caso, há vínculo evidente, embora complicado, entre as questões de forma literária e classe social: o ponto de vista troca de lugar, deixa a posição de baixo e respeitosa pela de cima e senhorial, mas para instruir o processo contra esta última. Noutros termos, Machado se apropriava da figura do adversário de classe, para deixá-lo mal, documentando com exemplos na primeira pessoa do singular as mais graves acusações que os dependentes lhe pudes-

sem fazer, seja do ângulo tradicional da obrigação paternalista, seja do ângulo moderno da norma burguesa.¹⁸

Desse ponto de vista, a obra de Machado apresenta ao universalismo literário, não a exibição do que sabe (ou aprendeu) fazer, mas uma forma artística descoberta a partir da intuição sobre a realidade que se apresentava. O xis da questão reside na estilização de um jogo de classes peculiar, que o crítico eleva a fator explicador em última instância do arranjo global do livro:

A fórmula narrativa atende meticulosamente às questões ideológicas e artísticas do Oitocentos brasileiro, ligadas à posição periférica do país.[...] Longe de representar um confinamento, a formalização das relações de classe locais fornece a base verossímil ao universo caricato das *Memórias*, um dos aspectos da sua universalidade efetiva. Os imperativos da volubilidade, com feição nacional e de classe bem definida, imprime movimento e significado histórico próprios ao repertório ostensivamente antilocalista de formas, referências, tópicos etc., cujo interesse artístico reside nesta mesma deformação. A notável independência e amplitude de Machado no trato literário com a tradição do Ocidente depende da solução justa que ele elaborou para imitar a sua experiência histórica.¹⁹

18. SCHWARZ. *Um mestre na periferia do capitalismo*, p. 227.

19. SCHWARZ. *Um mestre na periferia do capitalismo*, p. 241.

Como se vê, é razão do crítico dialético procurar compreender os saltos qualitativos da arte como parte do movimento da sociedade. A partir dessa premissa, vê-se a composição muito própria – posto que determinada pela situação brasileira – do desenvolvimento desigual (entre as conquistas artísticas anteriores e contemporâneas de Machado, dentro e fora do país, bem como entre sua economia e a do mundo capitalista avançado) e combinado (predominando, porém, várias desigualdades), dando lastro materialista à forma e conferindo a ela uma desenvoltura além das modestas condições artísticas ao seu redor. Mais do que desprovincianizar a compreensão da obra de Machado, Roberto dá um passo decisivo – ainda não de todo compreendido – de desprovincianização teórica.

Outra linha de força teórica do livro consiste no uso escolhido do conceito de alegoria. Trata-se daqueles conceitos de difícil definição, graças à sua longa e conturbada história. No campo do marxismo, dividiu opiniões e causou polêmica, opondo Lukács e Benjamin, “contradição” com a qual o crítico brasileiro teve que lidar. Lukács vê na alegoria uma forma de construção que inibe a razão componente da arte, em cujo domínio a história se desfaz e esvazia²⁰; Benjamin, ao contrário, a concebe como forma de construção antinaturalista e muito elaborada, na qual a história troca a evidência pela cifração. Ciente desse *imbróglia*, Roberto busca uma via de

interpretação das *Memórias póstumas* com chave teórica própria. O conceito de alegoria de Benjamin, cujo fundamento histórico é incontornável – sob risco de se perder sua contribuição para o debate estético –, forneceu a ele a base ultrasofisticada de revelação, pois oferece um meio nada simples de vincular linguagem e história. Para Benjamin, o tempo e a linguagem são, *in extremis*, abstratos, pois não se pode fixá-los, nem delimitar seus contornos e alcance. Mas existe um sentido materialista neles, que faz reconhecer a historicidade do tempo e das formas: o tempo vira palco para as ações humanas concretas e a linguagem as formaliza. É preciso insistir que se trata da ideia matizada de história, compreendida, nas palavras de Marx, como “resultado de múltiplas determinações”²¹, bem diferente das tendências críticas contemporâneas que chapam a realidade, indeterminando suas implicações e, com isso, simplificando-a terrivelmente. Partindo-se dessa noção complexa e dinâmica de história, a linguagem adquire força nova e incomum, que Benjamin explora minuciosamente, entendendo o barroco como forma orgânica da história social (“O conteúdo da arte barroca é a própria vida histórica”²²) e a poesia de Baudelaire como resposta objetiva aos impasses técnicos e políticos de sua época (“A alegoria traz as marcas da cólera, indispensável para invadir esse mundo e arruinar suas criações harmônicas”²³). “Arruinar as criações harmônicas” parece ser o intento de Machado em *Memórias póstumas*. Mas essa acepção pode ser

20. LUKÁCS. Alegoria y símbolo.

21. MARX. *Grundrisse*, p. 54-55.

22. BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 86.

23. BENJAMIN. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, p. 164.

entendida de muitas maneiras, e aqui entra a contribuição do estudo de Roberto para a fortuna crítica machadiana: em vez de ver a desconstrução da realidade – por influência de Luciano, Cervantes, Rabelais, Sterne e outros ou como sinal de pós-modernismo *avant la lettre* – o crítico viu o contrário, uma nova forma de configuração realista. Ademais, ele demonstra estar ciente desse impasse ao dimensioná-lo como propriedade do romance: a cesura narrativa, cheia de interrupções de estilo e variedade temática, dá a impressão de que a “realidade não tem sequência, não frutifica”. Entrando mais fundo na questão, dá uma interpretação refletida do problema:

Por sua repetição regular, que facilmente se percebe na diversidade das circunstâncias, sobre a qual prevalece, este movimento adquire visos de metafísica, em que o pormenor realista vê desativado o seu vetor histórico ou psicológico e serve de alegoria de uma verdade superior, ou de uma abstração surrada: transparece a figura *universal* do espírito humano, eternamente incapaz de se ater a realidade e razão, sempre pronto a fugir para o imaginário.²⁴

Feita a ressalva, deve-se levar em conta o seu oposto, pois a forma narrativa de *Memórias póstumas* não é dada, mas um constructo mesclado, próprio, aliás, do realismo. Assim, Roberto adverte ao final: “a superposição de alegoria

e precisão naturalista cria uma ambiguidade”.²⁵ Daí a força transfiguradora da linguagem, que desconcerta e pasma quem não acompanha o movimento contínuo entre esses extremos, movimento pautado por um jogo de imagens singular na prosa brasileira da época: “a empiria observada troca a sua virtualidade realista pela função alegórica, trabalhando para a figura genérica do espírito humano, ao passo que a abstração incaracterística é examinada nos vários ângulos de sua inserção prática, acumulando dimensões sociais.”²⁶

Explorando a “ambiguidade” e o “movimento” próprios da narrativa machadiana, Roberto chega à sua lógica formal. Reparem que ele realça o ponto nevrálgico do romance nos seus mecanismos de construção, valorizando o máximo possível o poder revelador da forma, para então, através dela, situar o papel específico da formação histórica:

O denominador comum está no primado do procedimento sobre as opiniões, que ficam seja banidas, seja armadas de ciência, seja enquadradas por uma regra de rodízio, seja postas à distância. A objetividade do dispositivo técnico permite ao artista saltar por sobre a própria sombra, uma vez que o novo estatuto das opiniões, autorais inclusive, não admite adesão direta. Autoridade e significação relativa são conferidas pela mediação do método literário, sobretudo por seus efeitos des-

25. SCHWARZ. *Um mestre na periferia do capitalismo*, p. 162.

26. SCHWARZ. *Um mestre na periferia do capitalismo*, p. 54.

24. SCHWARZ. *Um mestre na periferia do capitalismo*, p. 51-52.

27. SCHWARZ. *Um mestre na periferia do capitalismo*, p. 180.

locadores, que funcionam como instâncias e como alegorias da precedência da formação social sobre as intenções subjetivas.²⁷

A alegoria também é a chave de entrada de Ismail Xavier no livro que dá sequência às reflexões sobre o cinema brasileiro. O *corpus* é ampliado, abrangendo dois filmes de Glauber (*Terra em transe* e *O Dragão da maldade contra o santo guerreiro*), dois de Júlio Bressane (*O anjo nasceu* e *Matou a família e foi ao cinema*), um de Rogério Sganzerla (*O bandido da luz vermelha*), Joaquim Pedro de Andrade (*Macunaíma*), Walter Lima Jr. (*Brasil ano 2000*) e Andrea Tonacci (*Bang Bang*). O crítico usa noções diferentes de alegoria, cada qual correspondendo a uma configuração e uma função artística particular. A partir daí, ele as sobrepõe e cruza, explicando como as imagens demandam muitos procedimentos de uma só vez. Vê-se aqui a presença decisiva de Auerbach, que certamente influenciou Ismail em mais de um ponto, como a Roberto também, e que, como esse, incorporou seu método de análise. Tal como em *Mímesis*, que trabalha formas específicas de realismo, vemos Ismail denominando formas particulares de alegoria: alegoria tradicional, alegoria horizontal, alegoria didática, alegoria histórica etc.

O tratamento meticuloso que ele dispensa a cada tipo de alegoria pode levar à conclusão equivocada de que se voltou para o estudo das linguagens em seu espaço próprio,

autônomo, sem dimensão extra-artística. Como se pode conferir pelo título do trabalho, a alegoria se encontra implicada historicamente – não em abstrato –, inserida numa situação concreta, particular. Frente a uma situação histórica complexa (golpe militar, suspensão da precária normalidade democrática, nova etapa de industrialização, inserção subordinada do país à ordem capitalista atualizada, acesso ao mundo dos bens de consumo e à cultura de massa etc.) os artistas tiveram que criar tipos diferentes de figuração, recorrendo a uma multiplicidade de meios. O que o crítico desenvolve é uma metodologia teórica capaz de dar conta dessa multiplicidade: “cada alegoria aqui analisada tem sua forma específica de articular duas temporalidades: a da experiência histórica e a do próprio filme em seu arranjo interno”.²⁸ Vê-se que a referida metodologia se desenvolve juntamente com a interpretação cerrada dos filmes, segundo a premissa dialética do primado do objeto; a partir deles, chega-se ao pano de fundo histórico, pois “o dado formal é tomado como caminho na direção do político”.²⁹

Dando prosseguimento à discussão anterior, vou me voltar para os filmes de Glauber. É preciso recordar que, em *Sertão Mar*, Ismail fecha o primeiro ciclo de filmes de Glauber com uma análise minuciosa que explora a dialética de fragmentação e totalidade. Nela se pode encontrar o fio narrativo – que é histórico – marcado pela força teleológica que a

28. XAVIER. *Alegorias do subdesenvolvimento*, p. 12.

29. XAVIER. *Alegorias do subdesenvolvimento*, p. 10.

luta de classes pré-64 imprimia ao curso dos fatos, força essa que o golpe político suspendeu, por assim dizer, dando a impressão geral de involução. A relação entre o final de *Deus e o diabo* e o início de *Terra em transe* explica o teor da mudança de perspectiva, representada em som e imagem que sedimentaram esteticamente a ideologia em questão. Assim, sem as peias da teleologia histórica, a fragmentação parece se sobrepor à totalidade, embora a dialética entre elas adquira, na verdade, um acabamento estético mais intenso. O fato histórico que causa essa mudança é o golpe civil-militar, que abriu uma crise cujas consequências se farão sentir na montagem caótica de *Terra em transe* (assim como dos outros filmes também, mas não do mesmo jeito). Dizendo de outro modo: o uso da alegoria não é um vício artístico pessoal ou um esforço de experimentação; trata-se mais de resposta objetiva a uma situação histórica particular, uma resposta artística aos impasses econômicos, sociais e políticos que se apresentavam:

As alegorias entre 1964 e 1970 não se furtaram do corpo a corpo com a conjuntura brasileira; marcaram muito bem esta passagem, talvez a mais decisiva entre nós, da “promessa da felicidade” à contemplação do inferno, passagem cujo teor crítico não deu ensejo à construção de uma arte harmonizadora, desenhada como antecipação daquela promessa, mas sugeriu, como ponto focal da observação, o terreno da incompletude

reconhecida. Ou seja, o melhor do cinema brasileiro recusou, então, a falsa inteireza e assumiu a tarefa incômoda de internalizar a crise.³⁰

O destino errante do narrador-protagonista de *Terra em transe*, derivado dos seus delírios e reminiscências, dramatiza uma sociedade degradada, à beira do conflito. Esses e outros dados são veiculados por uma narrativa convulsa, sem ordenamento claro, que retoma certas passagens para modificá-las e superpõe imagens e sons descontraídos. O espectador fica com a sensação de um filme que roda em círculos, sem evoluir, obcecado com os momentos que marcam a ruptura da ordem histórica, ordem essa ainda possível de identificar em *Deus e o diabo*. A preocupação maior do crítico é com a forma do filme, a composição dos elementos estruturais em sua relação de força: “E enfrentamos o desafio de configurar uma ordem das coisas capaz de abrigar o que parece contraditório, fazer emergir uma totalidade onde brilha a força do fragmento gerada pelo excesso presente em cada sequência.”³¹

Sedimentada nessa estrutura formal, a alegoria perpassa todos os assuntos, problemas e relações: está nos personagens, nas empresas, no governo, nos atores sociais (políticos, empresários, sindicalistas, jornalistas, estudantes, militares), nas condições de sobrevivência do povo, no estilo de vida

30. XAVIER. *Alegorias do subdesenvolvimento*, p. 11.

31. XAVIER. *Alegorias do subdesenvolvimento*, p. 46.

da burguesia, na disputa de classes antagônicas, na crise de consciência do narrador etc. É uma grande variedade de configurações que se misturam muitas vezes e nas mais diversas situações, o que explica o uso de tipologias diferentes por parte do crítico. O acabamento artístico de *Terra em transe*, cuja lógica reside na montagem antitética (“interno/externo”, “fragmentação/totalidade”, “condensação/linearidade”, “progresso/circularidade”), não é propriamente (ou não é só) artístico, mas também (ou principalmente) histórico, pois existe um lado materialista no filme que “acentua os conflitos de classe e caracteriza as ideologias”.³²

A alegoria se acomoda muito bem nessa forma fraturada, na qual os elementos isolados, inchados de significado eles mesmos, iludem com a impressão de que são autônomos, sem conexão entre si, e que possuem um valor estético absoluto. Algumas leituras de antes e de hoje atribuem esses valores às *Memórias póstumas*, explicando o achado do autor como antirrealismo. Ora, como mostraram os dois críticos, a alegoria não só garante a correspondência dos elementos entre si, mostrando que são parte de uma totalidade orgânica – de costura pouco evidente e cujo reconhecimento exige grande esforço intelectual – como também faz o papel de carregar significados históricos relevantes para o interior

da obra. Voltando à análise de Ismail sobre *Terra em transe*, vê-se que ele procura esclarecer esse tipo de organização formal:

A opção de Glauber é pelo diagnóstico geral do país, a síntese de todos os aspectos, mesmo que seja necessário atravessar a história. [...] No topo dessa figuração que quer totalizar, alcançar ordens que julga mais fundas, há a metáfora do Transe para caracterizar a crise nacional. Com esta tônica, a lógica dos interesses materiais se vê articulada à força de um mundo de símbolos que parece disputar a hegemonia pela condução dos gestos, resultando um conjunto de ambivalências que tornam mais opaca a textura do social.³³

A formalização da contradição (“síntese de todos os aspectos” da realidade) é reconhecida em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, onde assistimos a alegoria da recomposição e do rearranjo do processo histórico brasileiro: estamos diante de nova configuração do desenvolvimento desigual e combinado como parte do processo de modernização capitalista. Numa cidade pequena e afastada, com hierarquia de classe bem definida, ocorrem os primeiros sinais de conflito de interesses, quando um grupo de beatos invade a cena e impõe sua existência social. O coronel mandatário da região, já velho, cego e decadente, resiste a essa prova de mudança e busca meios de reprimir o movimento. Volta à cena Antônio

32. XAVIER. *Alegorias do subdesenvolvimento*, p. 56.

33. XAVIER. *Alegorias do subdesenvolvimento*, p. 57.

das Morte, protagonista da eclosão revolucionária em *Deus e o diabo*: nesse filme, o seu papel era suprimir, em favor do progresso, as formas místicas de revolução, isto é, pré-políticas e pré-ideológicas. No novo filme, a consciência e a atitude de Antônio mudam bastante e ele passa a ver o misticismo como um meio de ação pelas mudanças. De algum modo, a emergência de forças subterrâneas que se manifestaram no caldo do golpe de 64 foi internalizada e levou à suspensão da evolução linear da narrativa e à cesura estrutural, o que resultou numa concepção estilizada de história, na qual se figura os impasses da modernidade na periferia da periferia do capitalismo, acomodando as contradições essenciais da sociedade como um todo. Assim, a reunião das disparidades sociais (cultura de massa, estética *kitsch* e gosto brega agregados à precarização econômica do interior, exclusão social, formas distintas de misticismo etc.) expõe um contratempo histórico. A tese de que vivemos de forma “inautêntica”, cuja lógica Roberto discutiu em profundidade, reaparece aqui como se estivesse em seu tempo próprio – e estava de fato. Essas forças desiguais e contrárias entram em choque, para em seguida se acomodarem, sobrepostas; depois se chocam novamente e novamente se acomodam, num processo penoso sem espaço para a superação social qualitativa. Falando em termos estritamente teóricos, vemos a tese de que ganhos estéticos andam junto com o movimento da sociedade, mesmo quando descompassam, e que, muitas

vezes, o descompasso é a causa dos tais ganhos. A alegoria formaliza essa situação ao incorporar a crise histórica como dispositivo de linguagem, resultando em ruptura narrativa ou fratura estrutural. O contratempo próprio desse modelo resulta da já referida combinação de estágios assimétricos de desenvolvimento econômico e social. Glauber compreende esse quadro, internaliza suas premissas e as torna estilo de montagem e narrativa: “temos distintas *formas de tempo* sugeridas por relações e sinais que envolvem os principais agentes da alegoria”.³⁴

4

Para finalizar, vale perguntar qual é a contribuição do trabalho crítico de Roberto Schwarz e Ismail Xavier para os seus respectivos campos de interesse (literatura e cinema), ou, talvez melhor, qual a contribuição da crítica dialética de base materialista para os estudos de arte. Creio que consiste na intenção de inserir as artes no centro dos debates sobre o mundo contemporâneo, para os quais oferece material crítico que faz diferença. A tendência atual vai por outro caminho, concebendo a forma artística como um jogo ininterrupto de linguagem e estilo ou remetendo ao universo subjetivo do artista, como se nada disso sofresse algum tipo de pressão externa. A ideia de que a arte é autônoma, que ela produz as suas próprias determinações – seja por perícia do artista ou pelas condições do seu material – fetichiza

34. XAVIER. *Alegorias do subdesenvolvimento*, p. 165. Vale a pena retomar o texto na íntegra, onde essa questão de princípio é desenvolvida de maneira mais ampla do que resumo aqui.

a linguagem, subtraindo dela as condições prévias que no entanto a constituem. Trata-se de uma crença teórica que afrouxou a densidade própria da arte e vem minimizando o potencial reflexivo inscrito nela, mesmo quando se diz que o interesse é justo o contrário. Esse viés teórico levou as artes para o campo da irrelevância histórica e as confinou no mundo privado das emoções e do pensamento. Mas, como alerta um dos personagens de Glauber, a “luta de classes existe” e é preciso reconhecer seu potencial como força formadora (da sociedade e da cultura), sob pena de se perder o essencial do tempo presente. Quanto a Roberto e Ismail, podemos dizer que eles não só descobrem o teor histórico-crítico da literatura e do cinema, como também da própria crítica.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Lisboa, Ed. 70, 1988.
- ADORNO, Theodor W. **Filosofia da nova música**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- ASSIS, Machado de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009, 4 vols.
- BENAJMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- LUKÁCS, Georg. Alegoria y símbolo. In: **Estética**: la peculiaridade de lo estético. Barcelona, Grijalbo, 1963, vol. 4, p. 423-474.
- MARX, Karl, **Grundrisse**: Manuscritos econômicos de 1857-1858; Esboço da crítica da economia política. São Paulo: Boitempo; Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2011.
- ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- SCHWARZ, Roberto. **Martinha versus Lucrecia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- XAVIER, Ismail. **Sertão Mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Brasiliense; Embrafilme, 1983.
- XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.