

---

**PAPÉIS COLADOS**

*Flora Süssekind*

2ª EDIÇÃO  
EDITORA UFRJ  
RIO DE JANEIRO  
2002



## OU NÃO?

notas sobre a crítica de Davi Arrigucci  
e Roberto Schwarz

*Tout mouvement nous découvre.*

Montaigne

Cinco cenas de leitura escolhidas meio ao acaso no repertório pictórico brasileiro produzido entre a década de 1890 do século XIX e os anos 1940 do século XX e que chamam a atenção, se observadas com olhos de hoje, por um possível anacronismo. Pela configuração da imagem de um leitor geralmente atento, mas em quase repouso, mais condizente com a fruição-sem-choque característica da primeira metade do século XIX do que com a pressa, a tensão, o diálogo próximo ao duelo, as descontinuidades e a perda de homogeneidades e referências constantes entre a produção literária e seu público, que marcam o período de fixação de um olhar crítico e a situação – bem pouco distensa – de leitura nos tempos modernos.

As três primeiras cenas em questão pertencem à obra do pintor paulista Almeida Jr. Numa delas, bastante conhecida (*A leitura*, de 1892), vê-se, numa varanda, uma mulher jovem recostada numa cadeira de madeira escura – pernas meio estendidas, trança quase desfeita, costas voltadas para o exterior da casa – lendo, solitária, sem pressa, sem qualquer interferência aparente nessa atividade em que parece poder concentrar continuamente toda sua atenção. Já em *Moça* a atitude da leitora é um pouco diversa. Há um relaxamento ainda maior na postura, no modo de tratar o livro e na relação com o que se lê, objeto imediato de um sonho particular. Os olhos da leitora não estão no livro, estão voltados para o alto, vagos. Sua mão direita no queixo

(1986)

A obra crítica de  
modernismo, de João  
Cezar Lafer; a Intro-  
dução publicada pela

cerca de 30 anos,  
mente no jornal O  
Globo, de Porto

da "corrida de  
em curso na  
aqui expostos,  
trabalho de fim  
E suas críticas fo-



sustenta uma cabeça que sonha. E o livro aberto numa folha prestes a ser virada por essa moça estendida na grama parece continuar, fora das páginas impressas, no seu devaneio. Sonho acordado que se converteria em sono noutra dessas cenas de leitura de Almeida Jr., a do quadro *Repouso*. Nele, deitada num divã próximo à janela, com a roupa entreaberta em desalinho, olhos fechados e postura de completo relaxamento, uma figura de mulher deixa cair o braço com que sustentava o livro, abandona a leitura e repousa.

Leitoras quase sempre mulheres – uma espécie de registro involuntário do perfil feminino do público para obras de ficção no Brasil do século XIX. Leitura solitária, enlevada, sem pressa. Leitura e diversão, leitura e descanso em pares constantes. O que parece apontar, em plena virada de século, para a permanência ainda possível de hábitos tradicionais de leitura mesmo em meio à apressada modernização que se procurava processar nos maiores centros urbanos brasileiros de então. Permanência verificável, nos anos 1910, num óleo sobre papelão de Lasar Segall também intitulado *Leitura* – onde se vê um rapaz sentado sozinho diante de uma mesa próxima à janela lendo com extrema atenção –, nos anos 1940, numa pintura de Arcangelo Ianelli – onde, numa saleta escura, cujo único ponto claro é exatamente o livro aberto, uma moça lê completamente absorta e solitária.

As cenas de leitura de Segall e Ianelli, no entanto, se preservam a solidão sem riscos e a concentração do personagem que lê, apresentam algumas diferenças com relação aos quadros aqui mencionados de Almeida Jr. Já não há, como nessas telas do fim do século XX, tanto repouso. O rapaz da pintura de Segall, por exemplo, chega a estar em posição bem pouco confortável para ler. E o seu gesto de ainda segurar o livro, que já se encontra em absoluta segurança sobre a mesa, demonstra alguma tensão. Semelhante à que revela a postura demasiado ereta, reta, da figura feminina de Ianelli. Outra mudança – que talvez diga respeito bem mais à situação das artes plásticas no país durante as primeiras décadas do século XX do que aos hábitos de leitura dominantes por aqui – é a ameaça de diluição dos contor-

nos da figura  
em Almeida Jr.  
e perfil definido  
próprio livro a  
luminosidade e  
leitora no quad  
um momento  
tenta, com cert  
os elementos, a  
no entanto o c  
compreensão d  
cotidiano sub  
mídia (lembrar  
por exemplo, n  
e a uma literat  
e desidentificaç

O  
mund  
destru  
uma q  
berto  
equilíb  
E a, e  
que m

A descric  
do que se pass  
desse quase ne  
sistemática dem  
moderna da liter  
redefinir a liter  
1940-1950, com  
como se tentava  
do a trocar de m  
impossibilitada



nos da figura do leitor que se adivinha nessas pinturas. Inexistente em Almeida Jr., marcante em Segall e Ianelli, seus leitores não têm rosto e perfil definidos, são imagem difusa, pura sugestão. A ponto de o próprio livro aberto ser o elemento central, aquele que concentra a luminosidade e ao qual se mistura, inclusive, a mancha das mãos da leitora no quadro de Ianelli. Uma bela forma de figurar a leitura como um momento de quase fusão entre aquele que lê e o livro que sustenta, com certa tensão, com ambas as mãos. Fusão e tensão: ambos os elementos, ausentes em Almeida Jr., parecem sugerir, preservado no entanto o cenário tranqüilo, solitário, caseiro, um outro tipo de compreensão da leitura e da sua possibilidade mesma em meio a um cotidiano submetido a outro ritmo, à expansão do consumo e da mídia (lembrar da Rádio Nacional e das chanchadas da Atlântida, por exemplo, nos anos 1940, e da introdução da tevê nos anos 1950) e a uma literatura que, trabalhando sistematicamente negatividades e desidentificações, se recusa a embalar leitores em quase repouso.

O leitor começa a ler desprevenido, entrega-se ao mundo das aparências rotineiras, acomodadíssimo, deixa-se perder na ilusão ficcional. De repente, ocorre uma quebra violenta, uma rachadura que põe a descoberto um desconcerto essencial do mundo que julgara equilibrado, dentro das regras da boa conduta cotidiana. E aí, então, percebe os cabos soltos, os detalhes miúdos que antes já denunciavam uma realidade minada.

A descrição, por Davi Arrigucci Jr. em *O escorpião encalacrado*, do que se passa com o leitor de *Rayuela* diz bem da transformação desse quase repouso em susto, desidentificação, e da assimilação sistemática desses choques a partir da qual se constitui a experiência moderna da literatura. A partir da qual se passa obrigatoriamente a redefinir a atividade crítica. E não é à toa que, nesses mesmos anos 1940-1950, também neste campo se opere uma cisão. Porque, assim como se tensiona a postura do leitor comum – de um lado, pressionado a trocar de máscara, a tornar-se espectador/consumidor, de outro, impossibilitado de fruir sem sustos de uma ilusão ficcional agora



problemática —, também da figura do crítico amador, do diletante, do “homem de letras”, sob a pressão de uma crítica universitária “especializada” emergente, começam a se diluir os contornos. É como se o ritmo de uma cadeira de balanço regulado secularmente mudasse de repente. E a experiência mesma da leitura e da interpretação tivesse de se pautar não mais no repouso, nas certezas de um mundo em equilíbrio, nas impressões de uma subjetividade coesa, mas no desconcerto, no risco, na consciência da divisão pessoal e social. Elementos de uma outra cena — agora problemática — de leitura, com os quais trabalharia sistematicamente Antonio Candido por meio de uma “metodologia dos contrários”, referência todo-poderosa no método interpretativo de dois ex-alunos seus, Roberto Schwarz e Davi Arrigucci, cujos projetos críticos serão delineados aqui, em linhas gerais, com base não só nas coletâneas de ensaios publicadas em 1987 (*Que horas são?* e *Enigma e comentário*), mas nos livros anteriores de ambos também.

E, se nos dois casos se mantém um diálogo constante com o método de análise literária de Antonio Candido, com sua preocupação em estudar o “elemento social” como “fator da própria construção artística” e com a configuração de uma crítica dialética, são muitas as diferenças entre o olhar crítico de Schwarz e o de Arrigucci. Entre a adesão ao objeto de análise, em que muitas vezes a escrita ensaística mimetiza amorosamente a que comenta, como ocorre com Arrigucci, e a desconfiança permanente de Schwarz não apenas com relação ao que estuda, mas também com relação a quem o lê. Daí a opção por frases que muitas vezes contêm sua própria negação, por uma escrita extremamente concisa, densa e, ao contrário da de Arrigucci — que sempre procura encantar —, por uma prosa que, colando o método dialético à própria sintaxe e fazendo da elipse verdadeiro paradigma estilístico, parece testar todo tempo seu interlocutor, tirando-lhe qualquer possibilidade de relaxamento.

Retomando os quadros iniciais, é possível dizer que os ensaios de Arrigucci, assim como os de Schwarz, alimentam-se de idêntica consciência do aniquilamento dessas cenas idílicas de leitura solitá-

ria e relaxante em imobilidade. A experiência de leitura e “inocência” possíveis em primeiro plano tais quadros: seu de observar como observar como compassos e imp na ensaística de I ções, a sintaxe da priviligia são as construir, apor tázar), ou em dire parecem radicalm do-se a interpre impossibilidades.

**Bebop e rai**

Alguma con a sugestão de uma a respeito de Pedo narrador modern dade de restaura recuperável apena que não deixam crítico-antiquári por um momento (marca registrada burguês) e à sub



ria e relaxante em ambiente privado e aparentemente marcado pela imobilidade. Aniquilamento que acompanha igualmente a experiência de leitura e criação do ensaísta, a quem não resta mais qualquer "inocência" possível. O que, no caso de Schwarz, sugere a afirmação, em primeiro plano, do que sequer aparecia como pano de fundo em tais quadros: seu nexos social. Isto é: trata-se, em primeira instância, de observar como uma forma social se converte em forma artística, de observar como se enformam esteticamente divisões de classes, descompassos e impasses históricos. Movimento semelhante se percebe na ensaística de Davi Arrigucci. Mas, enquanto em Schwarz as *relações*, a sintaxe da cena, ficam em primeiro plano, aí o que de fato se privilegia são as *situações-limite*. Ou em direção a textos que, ao se construírem, apontam igualmente para a própria destruição (Cortázar), ou em direção a momentos em que literatura e experiência não parecem radicalmente separadas (Nava, Bandeira, Braga). Construindo-se a interpretação justamente em meio a tais sobrevivências e impossibilidades.

#### Bebop e ruínas

*La repetición al infinito de un ansia de fuga,  
de atravesar el cristal y entrar en otra cosa.*

Cortázar. *Rayuela*.

Alguma coisa emociona no projeto crítico de Arrigucci. Talvez a sugestão de uma "paisagem que é impossível completar", como diz a respeito de Pedro Nava. Talvez a corda bamba entre os impasses do narrador moderno, sempre à beira da autodestruição, e a impossibilidade de restaurar perfeitamente a figura do narrador tradicional, recuperável apenas em achados inesperados, breves epifanias literárias que não deixam muito rastro, objetos a serem colecionados por um crítico-antiquário. Talvez o encantamento (ancorado em Benjamin) por um momento ainda anterior às cenas idílicas de leitura solitária (marca registrada da privatização do cotidiano e do individualismo burguês) e à subsequente dissolução de tal homogeneidade, de difícil



sustentação, entre a obra e um público marcado pela divisão, e de uma figura individualizada de leitor, cuja singularidade se afirmaria no ato mesmo da leitura – situações destacadas aqui em alguns quadros de Almeida Jr., Segall e Ianelli. Mas é outra situação que encanta Arrigucci: aquela em que a narrativa não era ainda objeto da fruição solitária de um burguês em sua casa, mas estava ligada organicamente ao saber comunitário, às formas de comunicação oral. Utopia retrospectiva que impele Arrigucci a buscar na literatura brasileira moderna sobrevivências desse narrar primitivo<sup>1</sup> que, segundo Benjamin, nos anos 1930, já estaria morto ou em rápido processo de desaparecimento.

É, pois, uma espécie de “falta que ama” que parece presidir a escolha, por Arrigucci, de seus objetos de análise. Cortázar: de um lado, porque sua obra se assemelharia a “uma única e infinita narrativa em que um sujeito persegue, sem descanso, um objeto inalcançável”, de outro, porque a percorre uma “ironia que se entrega, no extremo, à demolição do próprio texto que se está construindo”. Rubem Braga: pela semelhança ao “velho contador de causos”, pelas “histórias do que já não tem história”. Nava: pelo baú de ossos & resíduos da memória, pela tentativa continuada de fixação do vivido. Gabeira: pela “visão do sobrevivente, que viu a vida por um fio e procura reatá-la pela memória”, recompondo um rosto e um tempo que “escorre pelos dedos”. Borges: pelas aparentes iminências de revelações que não se concretizam. Etc., etc. O inalcançável, o mínimo, o resíduo, o vivido, o enigma: uma falta e mais outra e outra e outra. Um movimento de busca constante a que assiste e procura registrar um outro perseguidor de impossibilidades e situações-limite, o ensaísta.

Não é de estranhar, então, que as figurações do ensaio – perseguição, esconde-esconde, decifração – nos três livros de Arrigucci retomem, de algum modo, o tema da falta e a idéia de uma inescrutabilidade necessária do esforço crítico.

Logo no início de *O escorpião encalacrado* (1973), uma vez expostas a vontade de construção e a vontade de destruição que se tensionam na obra de Cortázar, Arrigucci passa a definir a forma

ensaística possível  
que contém a p

A  
seguir  
me  
inven  
esforço  
aberto  
consta  
da, ap  
dimen  
tratado

Nesse por  
tratado, domina  
do ensaio como  
Cortázar, que  
vezes fadada ao  
*Rayuela*). Só que  
tido, mas, em p  
com que se def  
gatória na obra  
crita ensaística  
encalacrado. E q

Zigzag  
orienta a pro  
nomínico (um  
arte de Nava p  
tempo, guard  
seguidas, quatr  
o inacabado),  
 (“Foi acumul  
amadurecida de  
ria raízes *dis*  
narrar”<sup>2</sup>) – o que



ensaística possível, na sua opinião, diante dessa linguagem escorpiônica que contém a própria crítica:

A obra de Cortázar desafia o ensaio. Convida à perseguição de seus ziguezagues, de suas recorrências e meandros; sugere os malabarismos, as espirais, o serpentear inventivo do *jazz*. Escrever sobre ela é entregar-se, num esforço de adequação ao objeto, aos rodopios do ensaio aberto e lúdico, ao ensaio enquanto tal, enquanto tatear constante, experimentação que muda sempre de visada, aproveita o fragmentário e o acidental num procedimento aparentemente antissistemático e o oposto ao tratado monográfico.

Nesse pequeno trecho, a opção declarada pelo ensaio e não pelo tratado, dominante na crítica brasileira dos anos 1970. E a definição do ensaio como perseguição, em sintonia com o projeto ficcional de Cortázar, que também se definiria como busca incessante e muitas vezes fadada ao fracasso (cf. "El perseguidor" e a procura da Maga em *Rayuela*). Só que, no caso do ensaio, perseguição não apenas do sentido, mas, em parte, dos princípios mesmos de construção dessa obra com que se defronta o analista. Daí a alusão ao *jazz*, referência obrigatória na obra de Cortázar, referência estilística básica de uma escrita ensaística que experimenta e serpenteia como a de *O escorpião encalacrado*. E que se deixa enformar, em parte, pelo que analisa.

Ziguezagues que evidenciam também o esforço de clareza que orienta a prosa ensaística de Arrigucci. Muitas vezes via tateio sinónimo (um exemplo tirado de "Móvil da memória", de 1987: "A arte de Nava parte do inacabado: o que ficou do vivido, resíduos do tempo, guardados da memória – *baú de ossos*". Quatro tentativas seguidas, quatro explicações quase idênticas para uma única expressão: o inacabado), via reiteração pura e simples de um mesmo significado ("Foi acumulando *aos poucos* uma ampla e profunda experiência, amadurecida depois *sem pressa, pacientemente*, puxando pela memória raízes *distantes*, da *infância*, de *outrora*, para só então começar a narrar")<sup>2</sup>) – o que empresta ao seu "escrever bem" caráter de exploração



a mais do que agora é quase cinza, passado, sobrevivência de uma prosa integrada à fala e ao ritmo lento das trocas de experiência. Muitas vezes via analogias em seqüência, de que se poderia tomar como exemplo o primeiro parágrafo de um ensaio incluído noutra livro, *Achados e perdidos* (1979). Trata-se de "Onde andarás o velho Braga?". Lê-se aí o seguinte:

Anos atrás, quem fosse direto a certas páginas e não o encontrasse ia se sentir como o fumante que esqueceu os cigarros não sabe onde. Ou como o namorado desgarrado que não acha amigo para um desabafo. Até mesmo mais: como quem perdeu o bonde em que ela – súbita iluminação – se foi. Ou ainda como aquele mais contemplativo que olha longamente um remanso que ali estava e não está mais. Mas ele sorrirá benevolente à vista destas imagens tão desajeitadas, que buscam fixá-lo. Dirá que não, que são complicadas demais, que deixa pra lá, afinal a vida é simples como um pé de milho.

Multiplicam-se os "como", os símiles sempre imperfeitos, que se substituem sem cessar, configurando uma sensação de busca e perda. Mas é como se todos os volteios, todas essas imagens ainda fossem lacunares. E a saída aparente do impasse é outra comparação. Igualmente prosaica, mas envolvendo não mais a sensação particular de "falta" inicial, mas uma explicação sobre "a vida" como um todo. É um belo trecho de prosa ensaística mesclada à dicção da crônica, uma bela maneira de se preparar a entrada em cena do velho cronista. E aí se evidencia não só o cuidado de Arrigucci com o "efeito literário" de sua prosa, mas também a mistura que nela parece se operar às vezes entre ensaísta e narrador. É uma espécie de dupla face constante na sua escrita – de um lado, voltada para uma outra, de outro, para si mesma, para a própria imagem, que também inclui no rol de achados e perdidos.

Há sempre nos ensaios de Arrigucci esse gosto especial no encontro da palavra exata, em "dizer bem" e sem pressa o que se quer, em repetir várias vezes de modo diverso o já dito. E é pela repetição

diferenciada, e interpretação. A  
tatória, convive  
consciência por  
caso exemplar  
para reconquistar  
gráfico do livro  
ção, concluir

No entanto  
um limite de  
quista da unidade  
social concreta  
sugerir.

Seu segredo  
e perdidos, se  
articulação entre  
a própria oposição  
talvez "capanga



diferenciada, e sempre à procura de encantar o leitor, que ergue sua interpretação. Uma interpretação, no entanto, que, mesmo encantatória, conviveria, à imagem e semelhança de seus objetos, com uma consciência permanente de seus limites e da possibilidade de um fracasso exemplar. "A crítica é um enorme e provavelmente vão esforço para reconquistar a unidade da obra", diz Arrigucci no último parágrafo do livro sobre Cortázar. E, retomando a imagem da perseguição, conclui:

A crítica é, a seu modo, também uma perseguição inacabável, uma caçada que jamais se encerra, um projeto impossível, talvez uma árdua aprendizagem da humildade diante do labirinto dos signos ou um reconhecimento de nós mesmos como perseguidores. Arma contra a opressão do que quer passar por ordem verdadeira, única, final, talvez possa auxiliar na mudança do fragmentário para a unidade, que se pode fazer, em outro plano, com outras armas, e que, refeita, mostraria, então, sua total inutilidade, exigiria também o seu definitivo mas apaziguado silêncio.

No exato momento em que conclui sua análise, a definição de um limite de ordem extraliterária: o desejo de transformação, de conquista da unidade, passaria necessariamente por uma transformação social concreta, que o esforço individual do ensaísta pode apenas sugerir.

Seu segundo livro, a coletânea de ensaios e entrevistas *Achados e perdidos*, se inicia com um "Prefácio esquisito" no qual se afirma essa articulação entre forma literária e processo social, mas para refletir sobre a própria opção por um método interpretativo "colado ao objeto" e talvez "capenga":

... talvez privilegie em excesso o ângulo da literatura, seus aspectos estruturais autônomos, sem se deter na análise em profundidade das articulações com o processo social, a que, contudo, remete sempre. Vista de uma perspectiva dialética, ele se mostra um tanto capenga, desequilibrado do lado da análise da estrutura social,



como se, de antemão, tivesse renunciado à árdua tarefa de construir uma visão da totalidade. Esta será uma de suas deficiências principais, mas, ao mesmo tempo, um dos modos de sua coerência com relação à linguagem oblíqua que se dispôs a examinar com as armas que possuía na época.

Centrada sobretudo na crítica à tendência documental da produção literária brasileira e hispano-americana em geral e na análise de obras que configuram a crise desse modelo realista tradicional, como as de Cortázar, Borges e Guimarães Rosa, essa coletânea de 1979 aponta igualmente (em especial em "Onde andar o velho Braga?", é claro) para aquele que seria o interesse fundamental de Arrigucci em *Enigma e comentário* (1987): a afirmação do universo da experiência em meio a um cotidiano fragmentário e impessoal.

E se, de fato, predominam na sua abordagem a *aproximação* ao objeto, a busca de uma "arte da decifração" (como diz no epílogo do volume de 1987) – cujo corolário é a definição da literatura como segredo, enigma –, a leitura minuciosa, ampliada, de todos os *detalhes* possíveis – de que são exemplares, no livro sobre Cortázar, a belíssima análise do conto "El perseguidor" e, em *Enigma e comentário*, os excelentes capítulos sobre Bandeira, Braga e Nava –, colocando lado a lado o primeiro e esse livro de 1987, é possível perceber que há um bem armado jogo de contrários, um certo movimento dialético, na trajetória crítica de Arrigucci. É verdade que, ao contrário de Schwarz, não são as *relações* (entre forma literária e social e, na obra a ser analisada, sua sintaxe particular) que centralizam sua atenção. Mas a oposição – entre o mergulho, com Cortázar, na consciência dilacerada dos próprios limites e de uma dissolução anunciada, característica da literatura moderna, e as "ilhas" (a crônica, o memorialismo, a solidariedade, como em Bandeira) que parecem restaurar de repente o narrar primitivo, a sensação de integração e uma unidade perdida – figura, na própria obra crítica de Arrigucci, o solo social dividido e os impasses entre consciência pessoal e fragmentação imposta pelo dia-a-dia moderno que a enformam.

A elipse

Não se trata da coletânea de atribuído-lhe direta ao *Tempo* descartar o que nesse responde convencional, e semelhante ao indagação *como* definição de "histórica" de que separa o *cinema* to de *rudera* e objetividade *in* berto Schwarz.

O "Que das imagens *m* o *desconfi*do (trais de *reflex*rio liberal e *g*rismo, *vangua*tórico como *m*

A *image* livros de *crític* de 1961 sobre Schwarz ao *A*



### A elipse e o relógio

– *What time o’day is’t, Apemantus?*

– *Time to be honest.*

(Shakespeare. *Timon of Athens*. Ato I, cena I)

Não se trata de tentar enobrecer o título maliciosamente prosaico da coletânea de ensaios de Roberto Schwarz publicada em 1987 atribuindo-lhe origem shakespeariana. Nem há qualquer referência direta ao *Timon of Athens* no livro que autorize tal ilação, nem se pode descartar o que há simplesmente de blague aí, o que há de inusitado nesse responder a sério a uma pergunta que a rigor exigiria resposta convencional, mecânica. No entanto há nesse diálogo teatral movimento semelhante ao do livro de Schwarz. Aí também se atende a uma indagação casual, que é quase um lugar-comum, como se ela exigisse definição de outro tipo – não da hora exata do dia, mas da “hora histórica” de quem responde. E – guardada, é claro, a distância que separa o cinismo de Apemantus do rigor reflexivo do ensaísta – o misto de rudeza e humor desta réplica também não deixa de evocar a objetividade irônica que costuma caracterizar a escrita crítica de Roberto Schwarz.

O “Que horas são?” do título aponta diretamente para uma das imagens mais constantes nos ensaios de Schwarz desde *A sereia e o desconfiado* (1965) – a do *relógio* – e para alguns de seus temas centrais de reflexão – a experiência reiterada do desconcerto (entre ideário liberal e paternalismo autoritário, modernização e conservadorismo, vanguarda e conformismo) e a afirmação do *descompasso histórico* como mola mestra da vida intelectual (e do dia-a-dia) brasileira.

A imagem do relógio está presente diretamente nos seus quatro livros de crítica. Sua primeira aparição, ao que parece, é num ensaio de 1961 sobre *A metamorfose* e se deve, de início, a uma referência de Schwarz ao *Kafka: pró e contra* de Günter Anders:

Quisemos descrever, até aqui, duas temporalidades: uma, fátua e mecânica, de Gregor que não organiza seus atos; outra, mítica e maligna, que irá destruí-lo seja qual



for a sua atitude. Para ilustrar esta duplicidade, G. Anders imagina um relógio cujo ponteiro de segundos fosse frenético enquanto o das horas fica parado. Este símile, embora exponha a desproporção dos dois níveis que apontamos, dá uma idéia falsa de sua relação. Basta-se com supor inócua a agitação em face da essência humana, que permaneceria sempre idêntica. A imagem deveria ser outra: um relógio cujo ponteiro de segundos é movido pelos homens enquanto o das horas – essencial – é movido por uma potência estranha e má.

Sem nos fixarmos na análise de Kafka empreendida em “Uma barata é uma barata é uma barata”, o que Schwarz modifica na imagem de Anders? Acrescenta movimento também ao ponteiro das horas, mantendo, entretanto, o desacerto com relação ao dos segundos não só pelo agente de tal movimentação, como também pelo ritmo necessariamente descompassado desse deslocamento.

A essa movimentação perversa e desencontrada de ponteiros, que figurava a destruição da temporalidade histórica em Kafka, se seguiria a transposição da imagem do relógio para um triste cenário local (o Brasil pós-1964) em “Cultura e política, 1964-1969”:

O Governo que saía do golpe, contrariamente à pequena burguesia e à burguesia rural, que ele mobilizara mas não ia representar, não era atrasado. Era pró-americano e antipopular, mas moderno. Levava a cabo a integração econômica e militar com os EEUU, a concentração e a racionalização do capital. Neste sentido o relógio não andara para trás, e os expoentes da propriedade privada rural e suburbana não estavam no poder. Que interesse pode ter um tecnocrata, cosmopolita por definição, nos sentimentos que fazem a hinterlândia marchar?

Atento para a ligação entre conservadorismo político e modernização tecnológica, par constante no Brasil dos anos de governo militar que enfocava neste ensaio de 1970, é na consciência dessa

duplicidade, entretanto, perversa e ideológica, a história (social e econômica) parece ancorar o movimento (aliás, dois relógios) passo, da produção ao consumo, na alusão a um outro maquinismo do lugar”:

... vê-se a  
tac de  
ponto que  
teve como  
da história  
diretamente

Neste trecho a atividade cultural e econômica encontra-se em princípio em Alencar não exatamente, sem a ideia do-o em bruto, mas chegaria a empreender com maestria nos a interpretação levada a via desencontro, e esta, pois, a trilha que se deseje criar

Em suma, a neamente para de com um método a “dois espelhamentos brasileira”, cf. a (viro) se o interesse processo social ma



duplicidade, entendida por vezes como uma dupla temporalidade perversa e ideologicamente necessária, mecanismo todo-poderoso na história (social e intelectual) dos países dependentes, que Schwarz parece ancorar o aproveitamento sistemático da imagem do relógio (aliás, dois relógios), ponto de partida para sua análise, via descompasso, da produção cultural brasileira. O que se percebe, por exemplo, na alusão a um tic-tac local, singular, apesar de dependente de outro maquinismo, planetário, que também o guia, em "As idéias fora do lugar":

... vê-se (...) que embora lidando com o modesto tic-tac de nosso dia-a-dia, e sentado à escrivaninha num ponto qualquer do Brasil, o nosso romancista sempre teve como matéria, que ordena como pode, questões da história mundial; e que não as trata, se as tratar diretamente.

Neste trecho, dois eixos: o descompasso como nexos básicos da atividade cultural no Brasil; a necessidade de se converter esse desencontro em princípio formal se se quer figurá-lo. O que, segundo Schwarz, um Alencar não conseguiria realizar porque acabaria por fazê-lo diretamente, sem assimilar formalmente o desajuste, apenas representando-o em bruto, meio sem querer. O que, ao contrário, Machado de Assis chegaria a empreender de modo ainda incipiente já em *Iaiá Garcia* e com maestria nos romances da segunda fase, de acordo com a interpretação levada a cabo em *Ao vencedor as batatas* (1977). Formalização via desencontro, via inversão, desdobramento do próprio desajuste: esta, pois, a trilha preferencial para uma literatura de país dependente que se deseje crítica, aos olhos de Schwarz.

Em suma: seria preciso trabalhar com "dois relógios" simultaneamente para determinar a hora histórica num país dependente, com um método comparativo se se deseja analisar sua literatura, com "dois espelhamentos" (da "inovação européia" e da "organização social brasileira", cf. a análise de "pobre alimária", de Oswald, no último livro) se o interesse é compreender as relações entre forma literária e processo social na sua produção cultural. Como sintetizava o próprio



Schwarz em entrevista a Augusto Massi, publicada na *Folha de S. Paulo* em novembro de 1987:

A parte cosmopolita de nossa cultura é grande, mas não é tudo, e a parte derivada do passado colonial, essa então é imensa. Nem uma nem outra, tomadas em separado, dizem a hora em que estamos, mas as duas juntas, e vistas uma através da outra, compõem o nosso problema.<sup>3</sup>

“The time is out of joint” sugere o movimento hamletiano (“entre o não-ser e o ser outro”)<sup>4</sup> da vida intelectual brasileira. Movimento cuja medição passaria por esses dois marcadores em desacordo, por essa dupla de relógios com que Schwarz procura dialeticamente recolocar a hora em seus gonzos.

Duplicação de um relógio noutro dele diverso que chama a atenção para o ponto de partida da crítica dialética de Schwarz – a teoria do reflexo, convertida, no entanto, por ele numa espécie de exercício de mediações, de desdobramento crítico constante dos efeitos de inversões e espelhamentos duplos sobre a concepção mimético-passiva de literatura pressuposta em geral na idéia mesma de reflexo.

Há muitas referências a espelhamento nas análises de Schwarz. Às vezes endossando o conceito de *reflexo*, como no ensaio de 1962 sobre Lessing, “*Emilia Galotti* e o Nascimento do Realismo” (“A criação literária é um espelho entranhado, em que aparecem não só as convicções do intelecto, como as atitudes fundamentais que são o seu contexto, alcance e limite”), mas para mesclá-lo ao de “visão de mundo”; às vezes sugerindo outros (*testemunho*, *compensação*, *tradução*, *figuração*) capazes de atribuir dimensão mais dinâmica às relações entre literatura e sociedade. Não é gratuito, nesse sentido, que num dos poemas de *Corações veteranos* (1974) Schwarz se divirta em negar três vezes o reflexo:

O cidadão que vejo no espelho  
é mais moço que eu  
mais eriçado que eu  
mais infeliz que eu

Tripla ne  
um lado; recu  
países de depen  
idéia de cópia e  
nal ao estrangeir  
se lê em “Nacion  
reajustar alguma  
afetivo da crólis  
em qualquer ca  
cultura uma po

Insustent  
porque, enqu  
parte da popula

Porque n  
confiado. Mas  
pela crítica mar  
brasileira. Daí  
retrato ou docu  
Sua concepção  
em-reposo” de  
nostálgica de m  
uma literatura  
burguesa da le  
– mantida a de  
lhante, no camp  
lho como *Tal*

Breve des  
aberto nas pági  
mas se o volume  
a torna possível  
trabalho de Wal  
aberto, e sugere  
– à semelhança



Tripla negação poética do reflexo, sem descartá-lo de todo, de um lado; recusa de um correlato no plano da produção cultural dos países de dependentes, descartando sua versão simplista. Isto é: uma idéia de cópia que opusesse, como polaridades irreduzíveis, o nacional ao estrangeiro e o original, o "autêntico" ao imitado. Pois, segundo se lê em "Nacional por subtração", texto de 1986 que retoma e procura reajustar algumas questões de "As idéias fora do lugar", o sentimento conflitivo da civilização imitada não é produzido pela imitação, presente em qualquer caso, mas pela estrutura social do país, que confere à cultura uma posição insustentável...".

Insustentável porque só uma classe estaria habilitada a copiar, porque, enquanto linguagem exclusiva, a ela não teria acesso a maior parte da população.

Porque não é só para o objeto literário que Schwarz olha desconfiado. Mas também para os instrumentos de análise fornecidos pela crítica marxista ou para as questões que retoma da tradição crítica brasileira. Daí a recusa a todo momento de encarar a literatura como retrato ou documento em que se pode ler, tal qual, a história social. Sua concepção de leitura é outra. Bem distante das "cenas de leitura-em-reposo" destacadas inicialmente. Diversa igualmente da utopia nostálgica de uma situação de troca de experiências característica de uma literatura comunitária, de um momento anterior à privatização burguesa da leitura. Não. Seu cenário é o presente. E parece sugerir — mantida a devida distância entre as duas obras — postura semelhante, no campo ensaístico, à de um Waltércio Caldas Jr. num trabalho como *Talco sobre livro ilustrado de H. Matisse* (1978).

Breve descrição: trata-se de um livro de arte bonito, atraente, aberto nas páginas em que se mostra e se fala sobre o *Estúdio Vermelho*, mas se o volume aberto convida à leitura, o talco espalhado sobre ele a torna possível apenas em parte, funciona como véu, trava. E se o trabalho de Waltércio Caldas Jr. desmonta o olhar convencional, o livro aberto, e sugere a interferência crítica, a escrita ensaística de Schwarz — à semelhança de seu método interpretativo, que descarta o retrato



de época em prol da descoberta das articulações, do nexos que organiza internamente o que se lê – também jamais rola fácil, solta. Arma cuidadosamente véus, travas e obstáculos para o leitor. Suas marcas são a elipse, o distanciamento, a minúcia. E a torção, que parece exercitar, na frase, o movimento do pensamento dialético. Um exemplo tirado de *Ao vencedor as batatas*. “Em *Iaiá Garcia* estes recursos são muito usados para expor a ação, como é comum, mas também para abafá-la, o que é inesperado”.

A princípio afirma-se uma coisa, para logo adiante se afirmar seu contrário. Ao final mantém-se na frase a oposição. Oposições que por vezes beiram o paradoxo tal a torção do raciocínio. Como na última frase de “8 e meio de Fellini – o menino perdido e a indústria” (1964): “A sua mentira é sua verdade, euforia e garganta cerrada: a apoteose torna-se sinal de sua própria ausência”. Como no momento em que, ressaltando os defeitos do romance de Alencar em *Ao vencedor as batatas*, diz serem estes, ao mesmo tempo, prova de força:

É interessante notar contudo que estes pontos fracos são, justamente, fortes noutra perspectiva. Não são acidentais nem fruto da falta de talento, são pelo contrário prova de consequência. Assinalam os lugares em que o molde europeu, combinando-se à matéria local, de que Alencar foi simpatizante ardoroso, produzia contra-senso.

Ou, ainda, como na implicante pergunta final, dirigida a Julio Medaglia em “Notas sobre vanguarda e conformismo” (1967): “Vendeu-se, está criticando, ou vendeu-se criticando?”.

Sobre a malícia rápida de suas frases e o torcicolo que se diverte em provocar no leitor comentou Bento Prado Jr. em “A sereia desmistificada”<sup>5</sup> (1968), artigo severo e importante sobre a concepção de crítica que extrai da primeira coletânea publicada por Schwarz:

É a febre de uma linguagem que percorre a contracorrente o seu próprio leito: Roberto escreve de trás para diante e seu texto é um rio excêntrico que vem a desembocar no próprio nascedouro. Mais exatamente:

Escrita w  
refrescar, na q  
controvérsia po  
quando Schwarz  
como parece es  
Ou notar, aind  
como os princí  
gam diretamente  
realce do desc  
o que se conta e  
o brutalismo e o  
Goliadkin e seu  
narrador e enco  
*Cubas* – analis  
um olhar prop  
capaz de estabe  
ensaio e leitor.  
mesmo) um par  
ximação da obra  
que sinto, barra  
do problema”, d  
tográfica, em ger  
E à distância co  
incorporar ao se  
ensaios.



esse rio esquisito caminha nas duas direções e esse estilo nasce do conflito das correntes contrárias que se atravessam: a frase se arpeja no atrito e tem sempre algo de uma pororoca que não seja ruidosa e comovente, de uma pororoca de laboratório. Por que nos convida seu estilo a tais e imoderadas imagens? Porque Roberto desconfia do poder anônimo da linguagem e da *pente naturelle* que ela tende a percorrer – de sua “sabedoria” – e quer fazer com que o leitor suspenda também a sua crença.

Escrita vertiginosa, de poucas vírgulas, firulas e pausas para refrescar, na qual se busca concentrar o máximo de informações e controvérsia possível em cada período. É mesmo curioso observar, quando Schwarz analisa a prosa concisa de Paulo Emílio Salles Gomes, como parece estar definindo aí seu paradigma estilístico particular. Ou notar, ainda, como suas “frases arpejadas” (cf. Bento Prado Jr.), como os princípios básicos de sua sintaxe (o viés, as oposições) dialogam diretamente com seu raciocínio crítico, marcado ele também pelo realce do descompasso, da polêmica interna, do desajuste (como entre o que se conta e o que se mostra em *Cabra marcado para morrer*, entre o brutalismo e o gosto de explicar em *Santa Joana dos Matadouros*, entre Goliadkin e seu duplo em *O sócio*, entre volubilidade vertiginosa do narrador e enredo em marcha lenta em *Memórias póstumas de Brás Cubas* – analisados em alguns ensaios excelentes de Schwarz). E com um olhar propositadamente de estrangeiro, de longe, implicante, capaz de estabelecer uma tensão permanente entre analista e objeto, ensaio e leitor. Como se o crítico exigisse (não só do leitor como dele mesmo) um processo de desidentificação constante para que a aproximação da obra não pudesse impedir a reflexão. “A simpatia humana, que sinto, barra a minha compreensão, pois cancela a natureza política do problema”, dizia Schwarz em 1966 sobre a representação cinematográfica, em geral emocionada, da miséria. Daí seu elogio a *Os fuzis*. É à distância com que aí se filma a pobreza. Distância que procura incorporar ao seu método crítico e privilegiar como efeito a obter nos ensaios.



É a busca de distanciamento que dá o tom à sua prosa. A polemização interna e a impressão de um raciocínio-em-progresso o dão à sua argumentação. A exigência dialética à formação de juízo. Tom regulado simultaneamente por dois ponteiros – o da formalização precisa e o da hora histórica. Movimentados ambos por uma “ironização permanente” (como a que vê em Rosenfeld), por uma escrita elíptica e por um exigente ensaísmo, praticado como paixão medida em tic-tacs dialéticos.

#### Leitura silenciosa

Ainda uma última cena de leitura. Desta vez um quadro que não pertence à tradição pictórica brasileira. E que interessa aqui sobretudo pelo acréscimo de uma outra figura à situação em geral completamente individualizada. Porque nele, se a leitura continua solitária, há um segundo personagem que assiste, ao lado, à cena. Trata-se de *La lecture*, de Berthe Morisot. Nele se vê a representação de uma sala íntima onde uma senhora lê, absorta, enquanto num sofá, um pouco atrás, outra mulher, mais jovem, parece olhar em direção ao mesmo livro aberto, observando, de lado, a leitura alheia.

Trocando naturalmente o sexo da personagem mais velha, foi isso o que se buscou aqui: observar leituras alheias. Não sem olhar às vezes meio de lado. No caso de Schwarz, por exemplo, para sua abordagem da poesia de Augusto de Campos, motivada talvez muito mais pela rejeição da idéia de história literária que se depreende dos textos programáticos do concretismo do que pela própria prática poética de Augusto. No caso de Arrigucci, por exemplo, para uma gentileza talvez excessiva nos comentários sobre os livros mais recentes de Antônio Callado. Olhar às vezes de lado, olhar meio de longe – porque há diferenças geracionais e situacionais claras, e outras que se podem adivinhar, entre as personagens que ocupam esse cenário íntimo. Diferenças nítidas, mas é o afeto que parece dar o tom do quadro. Manifesto no silêncio atento, na persistente observação à distância da experiência alheia por quem se sabe outra, mas parte do

mesmo quadro, da  
busca exercitar a

#### Notas

Ver, a respeito, a  
publicada no *Leit*

Grifos meus.

*Folha de S. Paulo*

CE. Paulo Emilio  
“cimento”, *Argumen*

Artigo incluído em



mesmo quadro, da mesma hora. E que, seguindo o rastro de outros, procura exercitar a própria mira.

(1988)

#### Notas

Ver, a respeito, a resenha de Silviano Santiago, "Quem é o narrador", publicada no *Leia* de outubro de 1987.

Grifos meus.

*Folha de S. Paulo*, 8/11/1987.

Cf. Paulo Emílio Salles Gomes, "Cinema: trajetória no subdesenvolvimento", *Argumento*, n. 1, out. 1973.

Artigo incluído em *Alguns ensaios* (São Paulo: Max Limonad, 1985).