

O INTELECTUAL E A CELEBRIDADE: CONSIDERAÇÕES SOBRE ROBERTO SCHWARZ, FEDERICO FELLINI E CHICO BUARQUE

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i41p273-287>

Marcos Soares

RESUMO

Este texto pretende identificar momentos-chave do ensaio “8½ de Fellini: o menino perdido e a indústria”, escrito por Roberto Schwarz em 1964, para aferir a produtividade de seus achados em um exercício de literatura comparada, voltado para uma discussão do romance *Bambino a Roma* (2024), de Chico Buarque. Nossa hipótese é que o romance atualiza a figura do intelectual identificada por Schwarz no filme de Fellini, dando-lhe nova feição.

PALAVRAS-CHAVES: Roberto Schwarz; Federico Fellini; Chico Buarque; intelectual.

ABSTRACT

This text aims to identify key moments in the essay “8½ de Fellini: o menino perdido e a indústria”, written by Roberto Schwarz in 1964, to test the productivity of its findings for an exercise in comparative literature, focused on a discussion of the novel *Bambino a Roma* (2024), by Chico Buarque. Our hypothesis is that the novel updates the figure of the intellectual identified by Schwarz in Fellini’s film, giving it a new perspective.

KEYWORDS: Roberto Schwarz; Federico Fellini; Chico Buarque; intelectual.

[Minha mãe] me interrompia somente para as refeições: está na mesa, Machado de Assis, hoje tem nhoque, Machado de Assis. Ela não sabia que meu romance era escrito em inglês e nem podia ser diferente [...]

Chico Buarque, *Bambino a Roma*.

As incursões de Roberto Schwarz no campo da crítica cinematográfica foram esparsas, mas renderam dois textos notáveis, que arejaram a fortuna crítica sobre os objetos analisados com perspectivas até então inéditas. Um deles, “O cinema e *Os Fuzis*” (1966), trata da película de Ruy Guerra. O outro, “8½ de Fellini: o menino perdido e a indústria”, de 1964, escrito apenas um ano após a estreia do filme, é o tema das notas que se seguem. Não nos interessa aqui recuperar cada lance da exposição complexa dos argumentos do ensaio, afeito às reviravoltas da dialética, mas aferir a produtividade de alguns de seus achados para um exercício de literatura comparada, voltado para uma discussão do romance *Bambino a Roma* (2024), de Chico Buarque.

Note-se, vale insistir, a originalidade da investida analítica de Schwarz sobre o filme de Fellini, até hoje incorporada apenas parcialmente pelos estudiosos do trabalho do diretor, para prejuízo destes. No momento da escrita do texto, e de modo ainda mais contundente no período imediatamente posterior às “derrotas” de 1968, a obra do diretor italiano passava por uma reavaliação que fazia pouco dos méritos de 8½. A leitura das resenhas dos críticos italianos na época do lançamento do longa revela um consenso

forjado através de uma série de saraivadas impiedosas¹. Ainda sob o impacto da revolução neorrealista, que expunha no cinema os temas que importavam — a ascensão e a persistência do fascismo, a “questão sulina”, o desemprego e a fome no pós-guerra —, os críticos de esquerda, como aponta o próprio Schwarz, acusaram Fellini de “ampliar desmesuradamente uma angústia pequena” (SCHWARZ, 1981, p. 190). Pois a trama acompanha a crise criativa de Guido, um cineasta enredado pelos imperativos da grande indústria, mas que ainda logra mobilizar esforços (e financiamento) para filmar as memórias de sua infância na província, quando tudo era mais pleno de sentido. Busca, com esse propósito, as imagens justas e os atores perfeitos, à altura das intensidades de suas lembranças pessoais, talvez impossíveis de reproduzir a contento *no âmbito do trabalho coletivo* (esse é o dado fundamental). Os sucessivos percalços na seleção da equipe de profissionais que possam revelar os movimentos recônditos da alma do *auteur* formam a estrutura episódica do entrecho.

Mas para além do suposto foco na “dimensão intimista” (MARTINS, 1994, p. 60) e no “primado da subjetividade” (p. 65), a premissa básica do enredo viria a ser motivo de suspeita para setores da jovem crítica militante, que dava os primeiros passos na formulação da proposta de desconstrução da linguagem como horizonte da práxis política mais radical. No final dos anos 1960, a nova geração de críticos, principalmente a partir da França, deu início a uma revisão radical que colocava em xeque a legitimidade do problema de que trata o filme de Fellini. Antes, no período do segundo pós-guerra, o léxico criado pela primeira geração de cinéfilos da *politique des auteurs* dera novo fôlego não apenas para a reflexão teórica, mas também para a prática de cineastas comprometidos com os esquemas convencionais de produção, que identificavam no interior dos padrões industriais lacunas que possibilitavam sua “expressão pessoal”. É esse o pressuposto que embasa em parte o estatuto de Fellini e de um conjunto de diretores de cinema extraordinariamente talentosos na renovação da cultura italiana após a derrocada militar do fascismo. O lugar de Guido no centro da indústria também deriva daí a sua potência.

Porém, agora a direção da crítica engajada dava uma guinada. O elemento central do debate passava a ser a condenação do “dispositivo cinematográfico” *tout court* — incluindo

¹ Ver a coletânea das resenhas sobre o filme no momento do lançamento em Aldo Tassone (2020).

tanto os aparatos de produção, distribuição e exibição de filmes, quanto os dados constitutivos da própria linguagem do cinema, seus “aparelhos de base” (BAUDRY, 1983, p. 383). Através da oposição ao “humanismo” dos discípulos de críticos como André Bazin e de uma rejeição radical da ideia de representação, a mira virou-se contra tanto as “falácia realistas” do chamado cinema clássico, quanto a prática estilística dos autores modernistas, considerada como a incorporação da crença ingênua de que o significado está presente no signo. O próximo passo foi a proposição da existência de uma estrutura discursiva liberta das determinações do sujeito². A tarefa da crítica seria localizar a origem dessa ação invisível através de uma série de comentários textuais, sem cair na armadilha da interpretação, vista como outra miragem ideológica, baseada tanto no pressuposto da existência de formas objetivas, quanto na projeção de um “sujeito transcendental” (BAUDRY, 1983, p. 391). Montava-se, assim, uma oposição entre o cinema “hegemônico” e as neovanguardas e iniciava-se a defesa de um “projeto iconoclasta e negativo ou totalmente desestruturativo, identificado quase que exclusivamente com um tipo de cinema experimental, que abala todas as formas de representação” (JAMESON, 1995, p. 164).

Desse ângulo, tanto Fellini quanto Guido saem prejudicados. A beleza hipnótica das imagens de *8½* passava a ser vista como mecanismo de adesão ao ponto de vista do protagonista e como parte do sistema de estruturas interpellativas que insidiosamente buscam garantir a adesão subjetiva do espectador. Em princípio, colaboraria para nossa identificação com Guido a exposição do evidente abismo entre os movimentos exuberantes de sua “memória involuntária”, pronta a entrar em ação a partir do resvalo contingente com objetos e eventos em si insignificantes, e a debilidade dos atores que se candidatam com sofreguidão a um emprego em uma indústria competitiva. Adicionem-se na receita as diversas referências autobiográficas presentes no filme, que sintetizam motivos espalhados na obra anterior de Fellini, e teríamos expostos os altos e baixos da inspiração de um artista de monta, cuja angústia tanto os espectadores (nós), quanto os líderes da indústria

² “O pós-estruturalismo foi produto da fusão entre euforia e decepção, libertação e dissipaçāo, carnaval e catástrofe, que se verificou no ano de 1968. Incapaz de romper as estruturas do poder estatal, o pós-estruturalismo viu ser possível, em lugar disso, subverter as estruturas da linguagem. [...] A opinião de que o aspecto mais significativo de qualquer manifestação de linguagem é não saber do que se está falando demonstra uma resignação cansada ante a impossibilidade da verdade, que tem relação com a desilusão histórica posterior a 1968” (EAGLETON, 1983, p. 152-5).

(internos ao filme) acompanham com interesse, mesmo que com motivações muito diversas. Menos louvável em Guido é o óbvio ímpeto violento de redução do outro (notadamente as personagens femininas) à mobília de sua vida íntima, tanto no âmbito da produção de seu filme (mas a grande arte exige sacrifícios), quanto nas lembranças do passado (simpaticamente edulcoradas pelo apelo nostálgico).

O lance inovador do ensaio de Schwarz se pauta não pela recusa da hipótese de que o filme trata da inflação desmesurada de idiossincrasias pessoais, mas pela ampliação do escopo da questão em pauta, dando-lhe um caráter social. Fica, assim, evidenciada uma brecha entre o protagonista e principal condutor do foco narrativo (Guido) e o ponto de vista da obra (de Fellini), que não coincidem. Logo de saída, Schwarz enquadraria criticamente a perspectiva de Guido, notando nas suas manias a “contradição entre o alcance coletivo e o horizonte personalista” (SCHWARZ, 1981, p.193), ou seja, o abismo entre a banalidade sentimental das lembranças que assombram o cineasta e a autoridade com que ele mobiliza um exército de trabalhadores servis. Daí que o “descompasso entre as forças sociais desencadeadas e o particularismo que as rege” (p. 190) adquire força compositiva:

Valer-se da indústria e atordoar o país para objetivar uma fixação infantil é possível, mas absurdo: se a personalidade triunfante é livre e caprichosa, é que todos lhe devem o salário de que vivem. Como bem demonstra a figura de Guido, cruidades e fraquezas de si pequenas são monumentalizadas pela posse privada da engrenagem social. (p. 190)

Desse novo ponto de vista, em que ganha destaque a semântica conceitual do materialismo histórico (trabalho, salário, propriedade privada), as hesitações autorreflexivas que marcam o andamento do entrecho e a proliferação das imagens que povoam a imaginação de Guido afirmam seu caráter personalista. Ao mesmo tempo, formalizam demonstrações palpáveis de comportamentos caprichosos, congregados em torno de privilégios de classe, desta vez revigorados pelo alcance do cinema como arte pública, dependente da circulação de capital em nível mundial. Assim, o filme demonstra

que “os problemas tradicionais do artista e intelectual tomam feição nova e piorada” (p. 189), já que o “anseio burguês, de impor e assim salvar uma visão apenas pessoal, é contrário ao compromisso coletivo, e por isso mesmo objetivo do cinema” (p.191-2). Invertendo o diagnóstico negativo da crítica, o ensaio pretende mostrar que o foco na “vida íntima” do diretor constitui justamente o recorte crítico do filme de Fellini, pois quanto “mais idiossincráticos os seus propósitos [de Guido], maior o significado social de sua figura” (p. 191). Daí que a riqueza psíquica caudalosa que caracteriza os movimentos volúveis da memória, matriz compositiva do filme e motivo de elaboração formal desde o momento das vanguardas históricas (fluxo de consciência, ênfase na ruptura brusca, na descontinuidade e na associação livre), revela seu fundo de despotismo.

Entretanto, segundo Schwarz, há alcance social na proliferação de imagens na imaginação de Guido, em especial naquelas que mobilizam e revogam conflitos atuais, como a disputa entre a amante e a esposa, índice da incompatibilidade entre o universo mais generoso do desejo e permanência caduca da estrutura familiar e da religião. Ou ainda na ciranda da sequência final, na qual animosidades insuperáveis entre as figuras da memória e da realidade são finalmente apaziguadas. Assim, a “imagem é uma célula subversiva, cuja riqueza, sem préstimo para a trama, respira lamento e protesto [...]. Construída contra o enredo hostil, a imagem feliz é o germe imaginário de outra ordem de coisas” (p.198). Não obstante, a memória do diretor (Guido) é povoada por “imagens que não se negam ativamente, mesmo se contraditórias podem coexistir” (p.196) (a esposa e a amante fazem as pazes no espaço da fantasia, as atrizes inconvenientes se transformam em amas obedientes do adulto-criança). A condição, entretanto, é que mantenham como parâmetro a realidade infeliz contra a qual se batem. “A felicidade e o acerto das imagens provêm de sua irrealidade. Negam, sublimam, superam conflitos reais, deixam entrever a liberdade do corpo mesmo de quem está preso. A realidade *infeliz* é a sua referência, fora da qual não têm sentido” (p.199).

Essa conjunção de fatores aparentemente contraditórios — o desejo pela superação e pela permanência dos dilemas que apequenam a existência — é o dado central do ensaio para a caracterização mais precisa do tipo social implicado pela exposição levada a cabo no filme. Para isso, Schwarz retoma o argumento da crítica de que o problema analisado em

8½ é ultrapassado, já que Fellini ao final das contas filma as imagens que povoam a intimidade de Guido, aquelas mesmas que ele considera inapreensíveis, tanto pelo conceito, quanto pela indústria. Aqui, segundo o ensaio, em um contorno dialético que incorpora o erro da crítica, invertendo-lhe a valência, o filme “repõe os problemas de Guido em circulação, na qualidade, agora, de ultrapassados” (SCHWARZ, 1981, p.192). A persistência de estruturas ultrapassadas já não corresponde ao estado atual da consciência, e isso alimenta a imaginação para além dos antigos limites. Entretanto, a tomada de posição diante do desajuste entre a realização plena da vida e as restrições sociais, ou seja, a percepção da que a “ordenação da vida está obsoleta”, não é suficiente para a superação da iniquidade social, mesmo que “consciência e meios materiais, parece tudo à mão para modificá-la” (p. 200). Esse é o ponto central: na impotência de Guido, cujo gozo vive da encenação de conflitos reais, mas encenados como insuperáveis, podemos identificar “a fisionomia do intelectual, do homem côncio e cioso de suas contradições” (p. 204). Nesse nexo entre o tipo social e a forma artística, vislumbram-se achados que viriam a ter grande alcance para a nossa crítica literária — o emprego postiço das ideias, a lacuna entre foco narrativo e ponto de vista da obra, a representação construída sobre o elemento do arbítrio — e que, alguns anos mais tarde, se adensariam na análise que Schwarz fez da obra de Machado de Assis, em que aparece a proposição da “volubilidade como princípio formal” (SCHWARZ, 1981, p. 31).

O interesse atual dessas descobertas pode ser aferido através de uma leitura de *Bambino a Roma* (2024), de Chico Buarque, que, se nossa hipótese estiver correta, coloca problemas da ordem daqueles identificados por Schwarz no ensaio sobre Fellini, mas em novo patamar. Como em *8½*, a trama do romance é tecida a partir das memórias do narrador, em princípio identificado com o próprio Chico Buarque, no momento em que a família do artista deixa o país para uma temporada em Roma. O romance é dividido em duas partes, uma que trata dos eventos que ocuparam o protagonista mirim na cidade estrangeira, narrados da perspectiva do presente do escritor “octagenário”, e outra na qual o narrador adulto volta à Roma para revisitar os lugares e recuperar os sentimentos que fornecerão material para o romance que estamos lendo. O exílio romano, premissa da fábula, é fato empiricamente verificável a partir de dados biográfico de Chico Buarque,

desde sempre amplamente divulgados na imprensa. A mescla entre o registro fidedigno de momentos representativos da história recente e a expressão de dados íntimos, em princípio alinhados com certa noção de “psicologia infantil”, já transparece desde as primeiras linhas, nas quais se acotovelam pormenores “documentais” (o endereço exato da casa de São Paulo) e dados menos confiáveis de uma memória hesitante, que seleciona um pouco a esmo detalhes contingentes (a bola de futebol, o vômito):

Agarrado à bola de futebol, olhei para trás ao sair de casa na Rua Haddock Lobo 1625, São Paulo, assim que partiu o caminhão de mudança. Vendo a casa tão vazia, com manchas de mobília no chão e de outros na parede, entendi que a ausência seria longa, talvez para sempre. Zarpamos do Rio, e no convés do Giulio Cesare passageiros se abraçavam e brindavam vendo a cidade se afastar na baía de Guanabara. Eu não olhava a baía, mas sim a espuma que o transatlântico fazia no mar, como que desarranjando o caminho de volta. Durante semanas num oceano sem fim, havia muita festa a bordo e jogos no tombadilho, mas se me perguntarem do que mais me lembro, direi francamente que só me lembro de um mar de vômito. (BUARQUE, 2024, p. 7)

O “ambiente de sonho” (p. 8) que marca a exposição das memórias, anunciado desde o início pela imagem evanescente da espuma que vai “desarranjando o caminho de volta”, resulta no resto do romance em uma mistura desconcertante de trivialidade e importância, de modo a fazer confluir no andamento ligeiro da narração um fluxo para o qual convergem o assédio de um professor da escola e a morte de Stalin, a festinha na escola e a presença de homens de muleta e mulheres de luto nas ruas de Roma, os trechos de marchinhas de carnaval e a morte de Getúlio Vargas. As transições rápidas entre fatos e lembranças vai forjando um estilo de “canto de olho”, que assinala momentos-chave da história do pós-guerra a partir de uma visada indireta, justificada, em parte, pela distância criada pela perspectiva infantil, que meio intui, meio reduz o escopo de eventos importantes. Assim, os

indícios da presença dos Estados Unidos, que colaboravam para a “reconstrução” do país sob os auspícios do Plano Marshall, são enviesados pelas lembranças da escola americana (os professores, a primeira paixão, o aprendizado da língua inglesa, etc.). Já o papel do crime organizado (a Máfia) no encaminhamento dos rumos do país e sua conexão íntima com parcelas significativas da indústria cultural aparecem cifrados na menção a um caso de mexericos das crônicas policiais (o caso Wilma Montesi) e à suposta dança com a estrela Alida Valli. O exílio de Sérgio Buarque de Holanda na Itália, onde é publicada a tradução local de *Raízes do Brasil*, é, por sua vez, enquadrado pelo conflito edípico, com direito ao clichê psicanalítico da imaginada cena de sexo entre os pais, assim como ao trauma advindo da figura paterna ausente.

Para complicar, o teor das rememorações pode ter força satírica surpreendente. A passagem sobre a visita ao Papa Pio XII, resumida pela irmã menor com o veredito de que “a papa é folgada, né?” (p. 54), e a posterior putrefação do cadáver do pontífice no cortejo fúnebre é inesquecível. Já a batalha entre fascistas e comunistas durante o jogo de futebol entre o Brasil e a Hungria revela a permanência de conflitos políticos que definiram os rumos da história do século XX no seio da vida cotidiana. Em suma, o leitor deve a cada momento se situar diante de um equilíbrio precário entre a encenação de um conjunto robusto de eventos significativos e um processo de aplaínamento de perspectivas, formalizado no ritmo do andamento da ação.

Tal modo de composição — a potência da visada crítica, combinada com a passagem leve e aparentemente despretensiosa entre as partes e a transição supostamente irrefletida entre elementos de dimensões e alcances diversos — encontra no romance uma homologia estrutural na abundância de referências, costuradas com grande fluidez, a certo tipo de cinema. Daí a mescla entre as lembranças de astros da época (Leslie Caron, Gary Cooper, Alida Valli, Carmen Miranda, Orson Welles, Grande Otelo), as idas ao cinema (as sessões no célebre Cine Rex, onde os hábitos de recepção coletiva ainda persistem antes de evaporarem na fumaça do tempo), a lembrança de “caças japoneses em filmes de Segunda Guerra” (p. 40) ou a estreia de *O Cangaceiro*, que, o narrador assinala com orgulho, é o “filme brasileiro premiado em Cannes” (p. 68). Mais desconcertante é a comparação das peripécias do narrador com obras-primas do cinema italiano:

Fui me esgueirando até minha bicicleta, que eu deixara presa com uma corrente num poste ao lado do cinema. Custei a encaixar a chavezinha na fechadura do cadeado, e só faltava me tomarem por um ladrão de bicicletas. Se um dia roubassem a minha, eu viraria Roma pelo avesso à sua procura, como no filme de Vittorio de Sica. (p. 70)

A ousadia um pouco descabida da comparação chama a atenção e nos fica devendo uma explicação: ajudaria a autenticar as credenciais de um narrador sofisticado ou aproximaria de modo ilegítimo elementos incompatíveis? Ao mesmo tempo, tais lances encontram na narração uma série de “justificações”: se tudo parece sinalizar a ação de um narrador com credibilidade mais do que questionável, o romance também vai apostar as fichas em estratégias que procuram garantir a adesão do leitor. Dentre os materiais heterogêneos que a narrativa mobiliza, deparamos, por exemplo, com um conjunto de comentários autorreflexivos, que quebram momentaneamente o registro biográfico e registram a intervenção explícita do narrador adulto:

Mil camadas de lembranças da infância foram se sobrepondo na minha mente, e só setenta anos mais tarde, por algum trabalho de escavação errática, me emergiu da poeira a figura satisfeita de mister Welsh com suas bochechas vermelhas. (p. 12)

Meu sonhado livro de memórias poderia ser bem isso, um papel de parede reproduzindo o que ele ao mesmo tempo esconde. (p. 81)

De qualquer forma, pensando melhor, eu não conseguia descrever honestamente o que se passava à minha volta no dia a dia, pois mesmo as memórias mais recentes seriam retocadas à medida que eram escritas. Achei melhor largar mão da ideia de um diário e deixar

que o esquecimento fizesse o seu trabalho. No futuro, a imaginação cobriria as lacunas da memória e os acontecimentos reais se revezariam com o que poderia ter acontecido. (p. 84)

Em tais trechos se insinua uma reflexão sobre o estatuto da literatura (auto)biográfica, que, longe de ser registro mimético do real, requer trabalho de seleção e elaboração dos materiais. De fato, a análise sobre o gênero tem lastro respeitável na crítica literária. Foi Adorno que, pensando sobre a crise do romance moderno, concluiu:

Antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico já é ideologia a própria pretensão do narrador, como se o curso do mundo ainda fosse essencialmente um processo de individuação, como se o indivíduo, com suas emoções e sentimentos, ainda fosse capaz de se aproximar da fatalidade, como se em seu íntimo ainda pudesse alcançar algo por si mesmo: a disseminada subliteratura biográfica é um produto da desagregação da própria forma do romance.
(ADORNO, 2003, p. 56-7)

Seja como for, a evidente ambição intelectual dessas passagens autorreflexivas pode impressionar, alavancando o prestígio dos métodos narrativos mobilizados, não fosse a lacuna entre a profundidade meio afetada das formulações e a banalidade ostensiva de alguns dos eventos relatados. Esse desajuste, que pode ter sido calculado para se tornar o ponto de fuga da composição, vai aos poucos revelando o perfil do narrador, que a cada passo não hesita em validar sua autoridade discursiva.

Parte do repertório de ideias avançadas sobre o processo artístico inclui ainda a utilização de fotografias que remetem aos eventos narrados: as cartas recebidas, a família reunida, o narrador e sua bicicleta, presentes já na capa da primeira edição. O procedimento retoma uma discussão que ganhou ímpeto em certos setores das artes plásticas contemporâneas, nos quais a obra apresenta um “acompanhamento discursivo”, cujo estatuto artístico é difícil de precisar. Trata-se de mera documentação da ideia

artística? Não seria já parte constitutiva da obra, uma de suas dimensões? Se, em princípio, o emprego de fotografias na literatura pode dar a impressão de oferecer provas que respaldam os episódios da trama, também é verdade que o emprego obsessivo do índice documental é um dispositivo artístico que instaura uma dialética entre o registro e sua estetização, entre a presença do fato narrado e sua ausência constitutiva (há seleção e elaboração na fatura e inclusão das imagens). Assim, o próprio recurso ao valor documental das imagens poderia ser interpretado como uma estratégia compensatória por um vácuo no centro da representação, buscando determinar e provar histórias, processos e tramas, sem jamais conseguir fazê-lo satisfatoriamente. Como entender sua utilização em *Bambino a Roma*? Contribuiriam para elevar a narração ao estatuto de dispositivo hiper moderno, à altura de realizações a fins (Sebald, por exemplo)? Como entender a seleção aparentemente aleatória e lacunar das fotografias, que incluem bilhetes de colegas da escola e uma receita de empada, supostamente na letra da mãe?

Esse jogo de tensões ganha, entretanto, nova versão em outro procedimento do narrador, que reforça o quadro de comentários “autorreflexivos”, mas em outra direção, a saber, na recorrência das menções do cálculo venal advindo das vendas e traduções do romance:

Eu tinha medo de pegar fama de bicha, mas agora já me disponho a incluir o caso num eventual livro de memórias. Com passagens assim picantes, é possível que o livro seja publicado com sucesso, quem sabe até traduzido para o inglês. (p. 12-13)

Calculo que a signorina Grazia esteja beirando os cem anos de idade, queira Deus com saúde e funções cognitivas em perfeito estado. Caso este livro seja publicado em italiano, ela há de ser informada e vai gostar de ler. (p. 66)

Se este livro calhar de ser publicado em italiano, tomarei a liberdade de lhe remeter um exemplar pelo correio. Assim ela haverá de

compreender minha obsessão pelo apartamento onde vivi dois anos da minha infância, objetivo da minha vinda do Brasil. (p. 141)

Desse tipo de comentário pode-se inferir uma “solução” para o jogo de transições inusitadas que marca o andamento da narração, ou em outras palavras, pode-se identificar a explicitação do recurso que quer exigir a adesão e o interesse do leitor: a referência ao narrador-celebridade, cujos interesses são expostos. O tipo identificado por Schwarz no filme de Fellini — o intelectual, que tem consciência dos impasses da vida e meio materiais para encará-los de frente, mas que nutre apreço pelas dicotomias insuperáveis — ganha aqui uma nova inflexão. A volubilidade do narrador, carinhosamente apelidado pela mãe de Machado de Assis, se pauta pela pressuposição de que a celebridade tem direitos garantidos. A menção à irmã morta, que gostava de tocar violão e era vista pelo buraco da fechadura, é banal? Sem dúvida, mas não se a referência empírica for Miúcha, importante cantora. As marchas de carnaval soam inofensivas, mas são elevadas a um novo patamar se vistas como parte de uma tradição, que no futuro faria a ponte entre o samba popular e o trabalho do grande compositor. A perseguição do narrador adulto pelas ruas de Roma ativa clichês românicos, mas ganha interesse se os perseguidores forem fãs ansiosos para obter informações sobre uma nova turnê do cantor. Enfim, as memórias podem ser importantes ou triviais, mas mobilizam verba para a publicação, tradução e distribuição, asseguradas em diversas línguas, mesmo diante da admissão que “o tradutor é o tipo de um profissional fodido e mal pago” (p. 22). Desse modo, o autor de *Roda Viva*, uma das mais ácidas exposições críticas do lugar do artista no interior da indústria cultural, fixa um tipo social, explicitando os pressupostos do narrador de outra autobiografia escrita por um astro da música nacional, *Verdade Tropical*, de Caetano Veloso, analisados por Schwarz em outra ocasião.³

Mas o romance vai além da análise do escritor-celebridade, notadamente na construção de homologias entre o olhar do narrador e o desenho da cidade por onde ele traça seus itinerários. Desde o início, Roma é descrita com grande acuidade de detalhes,

³ Cabe notar aqui outra incursão de Schwarz no campo da crítica cinematográfica, a saber, a análise da “análise” equivocada de Caetano Veloso do filme *Terra em transe*, lance fundamental para caracterizar o narrador das memórias. Ver Roberto Schwarz (2012).

com nomes de ruas e monumentos marcando as *passeggiatas* do protagonista. A obsessão por mapas comparece em diversos momentos das memórias: o gosto pelo mapa-múndi, o caderno de desenho com “os mapas da cidade, países e continentes do meu planeta particular” (p. 62), a cópia do mapa de uma Roma imaginária pelo futuro estudante de arquitetura. Entretanto, o espaço internacional onde vive o narrador, ocupada por americanos e outros estrangeiros, é uma cidade em pedaços. O recurso descritivo ganha destaque em passagens como aquela na qual o menino foge de um perseguidor misterioso:

[...] perguntou pela Via Capodistria que era só seguir em frente. Dobrei à esquerda na Via degli Appennini eachei bacana tomar à direita o Viale Pola, nome da cidade natal de Alida Valli. Desabotoei a camisa e peguei a assobiar na rua deserta pensando em seguir até a Villa Mirafiori, onde me refrescaria num parque arborizado e quem sabe molharia a cabeça numa fonte. [...] Tomei o Viale Pola no sentido inverso, dobrei à direita na Via Giulio Alberoni, e não sei como o maluco apareceu de novo na minha cola. Apertei o passo até o Viale Gorizina, onde pensei em fugir em disparada [...]. (p. 92-93)

A despeito da riqueza de pormenores, o espaço não tem coesão interna e se dissolve no desenho vago da perspectiva infantil, em uma cidade labirinto, de difícil visualização. A viagem da família a Paris, que é vista através da rede confusa do metrô, reforça o sentimento de desorientação. Mas as restrições que marcam o olhar erradio do narrador, que desenha espaços abstratos, revelam mais tarde sua verdade. Pois na segunda parte do romance o escritor adulto não reconhece mais a Roma globalizada e sem identidade, repleta de mafiosos russos, imigrantes senegaleses e lojas da Uniqlos: trata-se da cidade-celebridade gentrificada, lugar de circulação do trabalho precarizado e do capital internacional, incluindo talvez a tradução e venda das memórias que lemos. Não por acaso, o narrador atordoado passa por um hotel e termina sua trajetória em um aeroporto, os mais padronizados dos espaços pós-modernos. Assim, a visada da perspectiva do Brasil —

um não-lugar, onde as ideias em fluxo constante nunca se fixam — adquire dimensão cognitiva. Talvez resida aqui um importante achado literário.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Notas de literatura 1*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades & Editora 34. 2003.
- BAUDRY, Jean Louis. “Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base”. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- BUARQUE, Chico. *Bambino a Roma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.
- EAGLETON, Terry. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- JAMESON, Fredric. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- MARTINS, Luiz Renato. *Conflito e interpretação em Fellini*. São Paulo: Edusp, 1994.
- SCHWARZ, Roberto. *A sereia e o desconfiado*. RJ: Paz e Terra, 1981.
- _____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1990.
- _____. *Martinha versus Lucrécia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- TASSONE, Aldo. *Fellini 23½, Tutti i film*. Cineteca Bologna: Bologna, 2020.