

revista PRIMAX
eletrônica

OBRAS DE GUIDO BILHARINHO

UBERABA/BRASIL
15 MARÇO 2021

Nº 2

EDITOR

GUIDO BILHARINHO

EDITORIAÇÃO ELETRÔNICA

GABRIELA RESENDE FREIRE

PRIMAX 2

A periodicidade da revista foi fixada, até segunda ordem, em um número a cada mês e meio, com lançamentos previstos alternadamente para os dias 15 de um mês e 30 de outro, a perfazer a edição de oito números por ano.

O fato é que, com expressiva tiragem consistente em remessas por e-mails e WhatsApp e publicação no blog revistaprimax.blogspot, esta revista cultural eletrônica se soma a outras do mesmo gênero (a exemplo de Musa Rara e Zunai, editadas, respectivamente, pelos escritores Edson Cruz e Cláudio Daniel em São Paulo/SP) e aos mais de mil periódicos culturais universitários brasileiros.

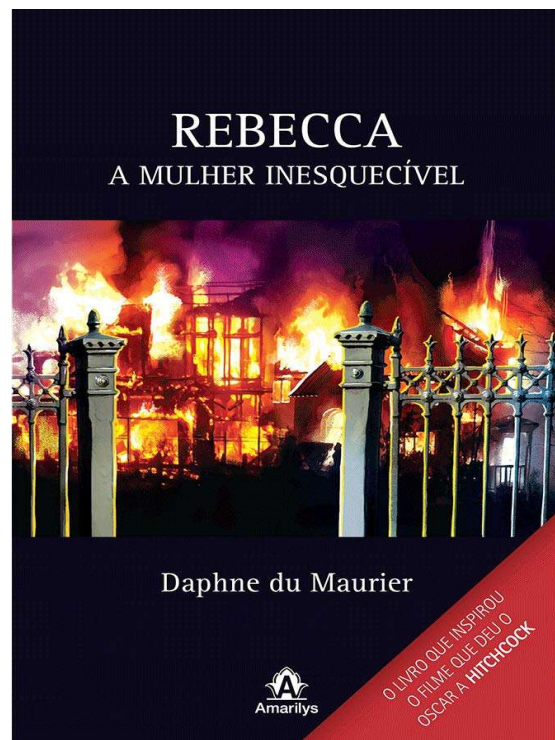
Em Uberaba, sua base de lançamento, compõe um de seus mais de quinze periódicos eletrônicos, todos universitários, entre eles o congênere InterteXto, do curso de Letras da UFTM, bem como à anunciada edição eletrônica da revista Convergência, da Academia de Letras do Triângulo Mineiro, uma das mais antigas revistas culturais em circulação no país, já que lançada em 1971.

O Editor

Questões

ROSMERSHOLM, A SUCESSORA E REBECA Um Caso de Tríplice Plágio?

O romance *Rebeca* (1939), da escritora britânica Daphne du Maurier (1907-1989), filmado por Hitchcock em *Rebeca, A Mulher Inesquecível* (*Rebecca*, EE. UU., 1940), e cuja tradução brasileira, feita por Lígia Junqueira e Monteiro Lobato, atinge a 13ª edição em 1984, terá sido plágio?



Segundo Raimundo de Meneses (*Dicionário Literário Brasileiro*. 2ª edição. Rio de Janeiro, LTC – Livros Técnicos e Científicos, 1978, p. 474), a romancista brasileira Carolina Nabuco (Rio de Janeiro/RJ, 1890-1981), filha de Joaquim Nabuco, acusou a autora britânica de lhe ter plagiado o romance *A Sucessora* (1934). Ainda conforme o mesmo dicionarista, Álvaro Lins fez estudo comparativo de ambos, em artigo inserto no livro *Jornal de Crítica*, 1ª Série (1941), opinando pela existência de plágio.

Consta que Carolina Nabuco, decerto empolgada por sua obra, a teria remetido a uma editora britânica para ser traduzida

e editada, onde Daphne du Maurier, que lá trabalhava, teria conhecido o romance.

Mas, houve plágio mesmo?

A questão do plágio não é tão simples como poderia parecer à primeira vista. A não ser, claro, quando é evidente, constituindo cópia praticamente *ipsis verbis* do original. Todavia, o plagiador que se preza procura normalmente disfarçar sua indébita contrafação intelectual, já que se sabe sujeito a processo judicial, pagamento de indenização e, principalmente, irremediável desmoralização pública.

Portanto, às vezes, à primeira vista, não se detecta, com facilidade, essa ocorrência.

É o caso.

A romancista britânica realmente apossa-se não propriamente do romance brasileiro enquanto sucessão de fatos, mas, de sua concepção. Contudo, não o faz de maneira primária ou grosseira. Daí a dúvida que pode suscitar a colação ou cotejo entre ambas as obras.

Mas, como se disse, o plagiador, quando inteligente, procura dissimular sua apropriação com diversas adaptações.

Em *A Sucessora*, tem-se jovem fazendeira do interior do Estado do Rio, que se casa com rico empresário carioca, viúvo e mais velho do que ela. Após o casamento e a viagem de núpcias, vai residir no palacete do marido, na rua Paçandu, no Rio.

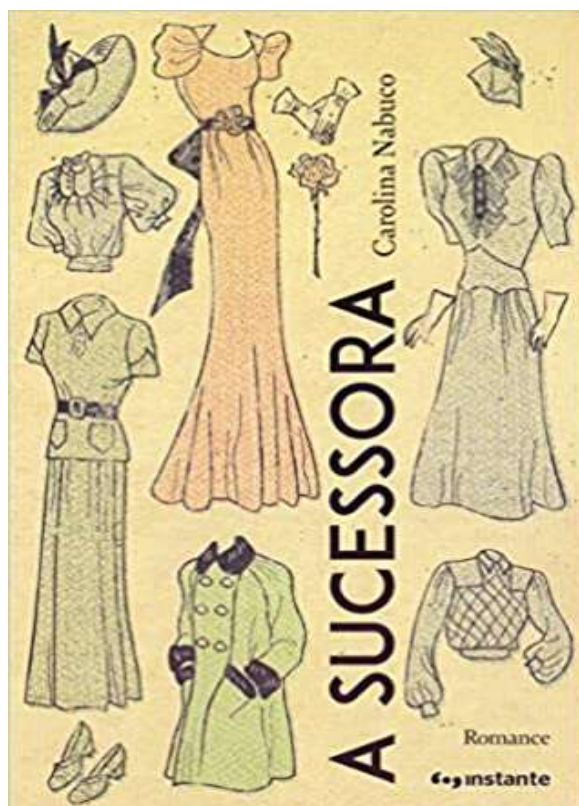
Aí estabelecem-se vários conflitos entre a protagonista e a nova situação. Seja com a lembrança da antecessora, materializada em sem-número de circunstâncias, entre elas,

portentoso retrato feito por famoso pintor francês. Seja com o agitado e estranho meio social e as pessoas que nele circulam. Seja, ainda, com o recente modo de vida.

O plágio configura-se na adoção, por Maurier, do mesmo esquema central de *A Sucessora*, desenvolvendo e aprofundando vários detalhes e eliminando outros. Exemplificativamente, no segundo caso, a criada pessoal de Alice (a antecessora brasileira) é referida apenas de passagem. Em *Rebeca*, esse fio sugestivo é estendido e explorado ao máximo, corporificando-se na terrível governanta. O retrato de Alice, de importância e influência capitais em *A Sucessora*, inexistente no romance de Maurier, onde, coincidentemente, apenas se diz (cap. XIV), que Rebeca fora “*pintada a cavalo por um artista famoso (sic)*”.

Contudo, o plágio maior reside na utilização da ideia central de *A Sucessora* e na estrutura ficcional que a sustenta. A sucessora mais nova, inexperiente, insegura, o marido rico, viúvo, endeusado, e a situação conflitiva que se estabelece com a onipresente lembrança da predecessora.

Como todo plagiário astuto, Maurier, a partir daí, desdobra a ação em *faits divers*, abandona a linha condutora original e envereda por outras.



Contudo, simples pormenores e variações. Um deles, de estabelecer relacionamento entre o protagonista e a falecida exatamente oposto ao do perfilhado no romance brasileiro, introduzindo, inclusive, acontecimentos de cunho policial, inexistentes no brasileiro.

O fato, porém, indubitável, é que há plágio.

Todavia, por que o romance de Maurier alcança sucesso no Brasil e não acontece o mesmo com o de Nabuco?

Não é pela particularidade de ter sido filmado e logo por Hitchcock. Essa filmagem é consequência e não causa. Ou seja, foi filmado porque dele se gostou. É claro que, com isso, multiplica-se o êxito editorial.



A questão, pois, não é essa. Sua maior repercussão decorre de que, como romance e obra literária, *Rebeca* é bastante superior à *A Sucessora*. Este, não passa de romancelo anacronicamente romântico e superficial, apenas portando boa ideia ficcional. Não é bem escrito, embora fluente, nem possui sutileza e profundidade. Meramente descritivo, permanece nas manifestações exteriores dos sentimentos, nem de longe conseguindo criar atmosfera ficcional. É de se ler e esquecer.

Já o romance de Maurier, mesmo calcado em ideia, planejamento e desenvolvimento ficcional de outrem, é de gabarito diverso. Tanto ao nível da linguagem e do estilo, como da perspicácia na apreensão das emoções, do *timing* das situações e acontecimentos e da criação de personagens mais complexas, conquanto não atinja patamar superior, permanecendo à superfície dos relacionamentos interpessoais e alheio à verdadeira problemática existencial do ser humano, restando, tão-somente, leitura agradável, o que, aliás, é seu único objetivo.

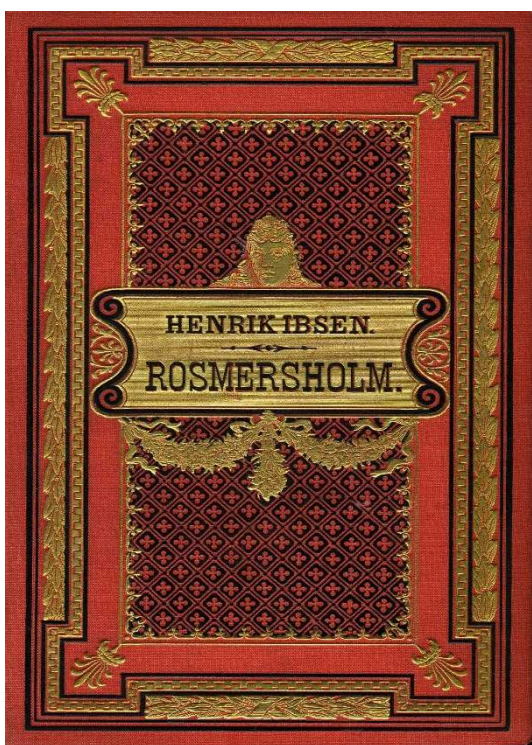
Mas, se em *A Sucessora* apenas o perfil da protagonista é trabalhado e a personagem mostrada como individualidade, concentrando-se nela toda a trama, em *Rebeca*, a sucessora, seu marido, a milionária empregadora daquela, a governanta e o salafrário primo de Rebeca alcançam certa consistência humana

e dramática.

A diferença é que de um lado existe hábil escritora sem tema original e, de outro, uma autora com boa ideia, mas, sem aptidão e qualificativos ficcionais.

Além disso, Daphne du Maurier não se limita a assenhorear-se do romance brasileiro, fazendo-o também em relação a ideias e situações da peça *Rosmersholm*

(1886), de Henrik Ibsen (1828-1906).



Nesse drama, um dos melhores do escritor norueguês sob o aspecto da sutileza do relacionamento interpessoal, cuja dramaturgia alcança o ápice na obra-prima *Casa de Bonecas* (1879), trata-se, também, de outra questão básica, além das vicissitudes da sucessão conjugal. O que de mais evidente Maurier dele retira é o próprio nome da sucessora, justamente Rebeca, colocando-o na antecessora.

Não só isso, porém, que é pouco ou mesmo, em termos de plágio, nada. Mas, a sugestão da governanta para que a protagonista suicide-se é também haurida diretamente do drama ibseniano.

Mais sugestiva, ainda, é a circunstância de que, em Ibsen, a própria governanta é que se torna sucessora, o que não deixa de transparecer, em *Rebeca*, na configuração do poder, da influência e da importância de sua governanta, embora em plano e motivação distintos.

Além disso, Maurier inspira-se na forte presença, em Ibsen, da recordação da antecessora, cuja morte chocante, pairando como estigma sobre a mansão *Rosmersholm*, constitui mais uma de suas fontes. A própria mansão que dá título à peça é também decalcada pela romancista britânica, que a ressuscita em *Manderley*, a casa senhorial de seu romance, no qual assume grande importância física e ambiental, mas que, na peça, limitada pelas condições espaço-temporais de palco e duração do espetáculo, cinge-se à influência de evocada tradição, a despeito da ação nela se concentrar e se desenvolver.

Mas, se Ibsen, no século XIX, já focaliza caso de sucessão conjugal, em que situação fica Carolina Nabuco?

À evidência, em posição desconfortável. Não tanto quanto a de Maurier, já que drásticas, no caso, as diferenças ocorrentes entre as obras, mas, de modo, pelo menos, a certificar que não é original a ideia central da trama que teria condicionado seu romance na hipótese de prévio conhecimento do drama norueguês. Em caso contrário, não passaria de coincidência, fato não tão incomum em arte e ciência.

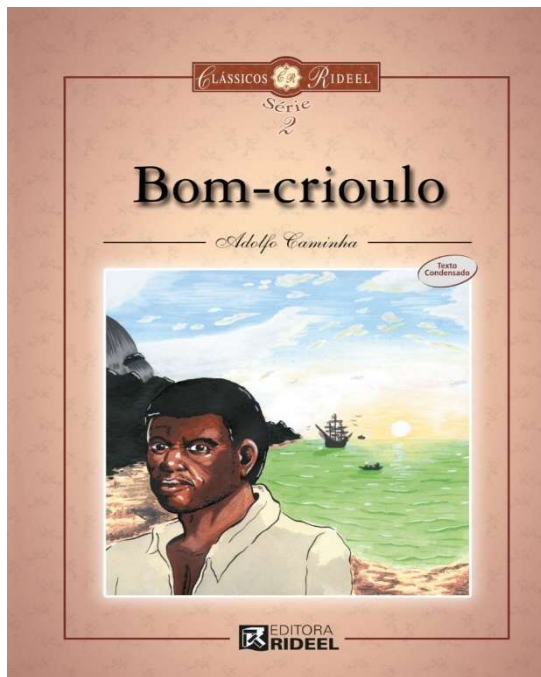
(do livro físico *Romances Brasileiros*
– *Uma Leitura Direcionada*, 1998)

Literatura

BOM CRIOULO: NOVIDADE TEMÁTICA

“Não aconselho a ninguém, portanto, a leitura desse romance: considero-o demasiado corrosivo, não tanto pelas coisas que expressamente encerra, como, principalmente, pelo teor de pessimismo que contém. É um livro sombrio – uma história sombria, alguns homens sombrios, uma vida sombria.”

(Valdemar Cavalcanti)



Adolfo Caminha (Aracati/CE, 1867 – Rio de Janeiro/RJ, 1897), é autor de três romances: *A Normalista* (1892), *Bom Crioulo* (1895) e *A Tentação* (1896). Conforme já indicado pela crítica, no primeiro vinga-se da província natal; no segundo, da Marinha e, no último, da Corte. Nesses três ambientes não foi

feliz. Nem o foi, também, sua própria existência. A começar por ter vivido pouco: trinta anos.

No entanto, a característica apontada é secundária em sua obra, embora evidencie determinada intenção. O importante é que sua visão do mundo e da sociedade que o cerca ultrapassa o idealismo romântico, deformador e escamoteador da realidade. Se também não é uma compreensão exata do ordenamento social de seu tempo, pelo menos representa meio caminho andado nesse sentido.

Em *Bom Crioulo*, se eleva à categoria de protagonista um ex-escravo, também não prescinde de lhe atribuir deformações, que, por sua vez, de passagem, indica ocorrer em indivíduos de posição social (mais) elevada.

Conquanto a temática desse romance repugne a críticos afeitos ao tratamento de temas menos ásperos – como é o caso citado em epígrafe, colhido em “O Enjeitado Adolfo Caminha”, in *O Romance Brasileiro - de 1752 a 1930*, coordenado por Aurélio Buarque de Holanda, Rio de Janeiro, Edições O Cruzeiro, 1952 – é fora de dúvida que, em muitos aspectos, é superior ao *A Normalista*, onde ainda persistem influências do romantismo. Em *Bom Crioulo* isso não acontece e, ainda, há maior contenção e melhor estruturação dramática, evidente decorrência da concentração temática.

As personagens principais, Bom Crioulo, Aleixo, d. Carolina, são bem trabalhadas, embora vistas quase tão-somente por meio de manifestação da sensualidade. Limitação que deflui da tendência naturalista de sobrepor o instinto ao sentimento e à

razão e de exteriorizar a personalidade e o caráter das personagens mediante reações sensoriais. No romance, esse aspecto transparece em consequência da nucleação da estória nas inusitadas relações dos protagonistas.

Tais relações, por sua vez, constituem a maior novidade da obra, visto que pela primeira vez na literatura brasileira a homossexualidade é elevada à categoria de tema ficcional. Mais acentuada é a ousadia do autor quando se sabe que, à época, fins do século XIX, a literatura brasileira, com notáveis exceções, mal tinha superado a fase das moreninhas, luciolas, patas da gazela, moços-louros, sonhos d'ouro e quejandos, conservando, ainda, fortes e vivos, os ecos da visão romantizada da vida.

Conquanto semelhante ousadia não se deva unicamente ao autor, já que é o naturalismo o responsável pelo despertar do interesse por certos assuntos e por particular percepção do mundo, não se pode, porém, deixar de reconhecer sua coragem e desassombro intelectual, tanto maiores pela circunstância dos fatos serem apresentados cruamente e sem meias-tintas.

Bom Crioulo provém das observações do autor, ex-oficial da Marinha, em cujo ambiente transcorre a estória. Nítida, também, na obra, a influência de suas leituras, transparente na construção da frase e no modo intelectualizado de ver e descrever a natureza. Até mesmo certas reações do protagonista frente ao mar e à natureza representam, claramente, reações do autor, um dos maiores intelectuais brasileiros, e não de ex-escravo semianalfabeto.

Romance ousado, cru, direto, mas, não de atmosfera obsessiva, como supõem alguns críticos, e nem gratuito ou intencionalmente escandalizador. Ao contrário. Obra amarga, dura, impiedosa, mas, não pessimista, vazada em estilo admirável, cortante, conciso, claro. A ponto de Valdemar Cavalcanti, ressalvada sua flexibilidade terminológica, mesmo desaconselhando sua leitura, constatar “*que poucas vezes a literatura brasileira atingiu tão alto nível de realismo como nessas páginas de Bom Crioulo*”, entendendo-se aí realismo em seu sentido genérico.

(do livro físico *Romances Brasileiros*
– *Uma Leitura Direcionada*, 1998)

Cinema

A TRAVESSIA DE PARIS

Os Limites de Atuação

Sob um título como o do filme *A Travessia de Paris* (*La Traversée de Paris*, França, 1957), de Claude Autant-Lara (1903-2000), era de se esperar algo consentâneo com a magia dessas palavras e suas proposições.

Paris, por sua carga histórica, social e cultural, irradiava, antes muito mais do que agora, o charme irresistível do que de mais sofisticado havia no mundo.

A travessia de uma cidade dessas exigia, pois, algo que sintetizasse todo o encanto que essa urbe ostentava e todas as aventuras que em seus *boulevards*, *bois* e sob seus tetos a imaginação tecia com as linhas da distância, do desconhecimento e da ilusão.



Mas, sob essa denominação, o que urde Lara? Exatamente o oposto disso, em todos os sentidos possíveis e imagináveis.

Ao invés dos amplos, magníficos e brilhantes bulevares, ruelas esconsas e desertas, banhadas pelas sombras que a luz mortíça de postes isolados não só espancam como, ao contrário, ressaltam.

Ao invés do constante vai e vem de carros e pessoas bem postas e melhor vestidas desfilando em largos, larguíssimos passeios, ao lado das mesas de esfuziantes bares e cafés, ruas estreitas, escuras e desertas de bairros longínquos.

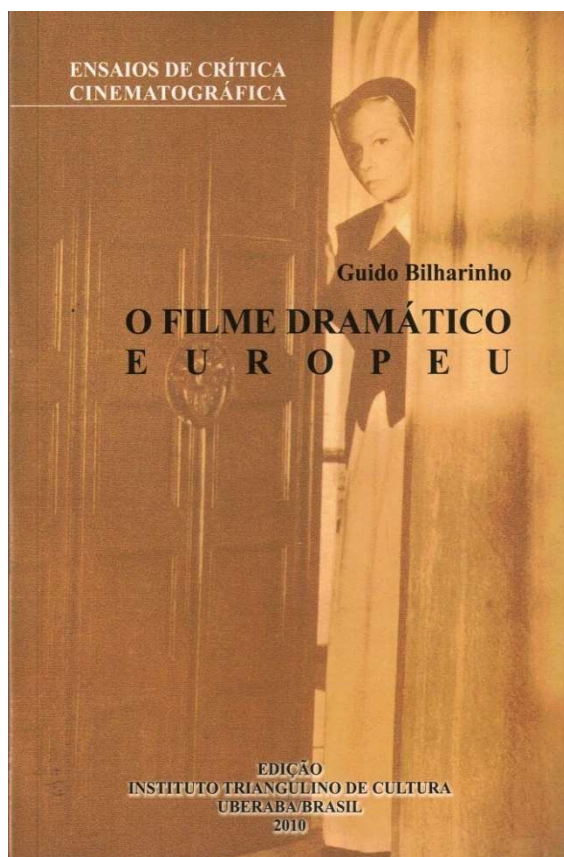
Ao invés de personagens nimbadas por áurea de mistério, simples pequenos-burgueses amedrontados e esfaimados.

Ao invés, finalmente, de aventuras magníficas e rocambolescas, mero transporte de carne de porco no mercado negro de alimentos.

Contudo, essa não é a Paris dos franceses, a cidade luz, a cidade da liberdade, do encanto, da alegria e do *savoir-vivre*. Não é essa Paris que Lara focaliza, mas, a cidade ocupada, tiranizada e aviltada pelas tropas nazistas alemãs.

Aí, então, tudo tem de ser o inverso do costumeiro e do tido e havido. Não a cidade linda numa noite luminosa. Porém, a urbe feia, enfezada e soturna. Externa e internamente. A cidade em que tocar ou ouvir a *Marselhesa*, o hino supremo, era perigoso e devia ser evitado. Ou seja, o colapso de um país, de uma civilização, de uma cultura. Felizmente, apenas momentaneamente.

Nem por isso, todavia, o filme é excepcional, conquanto simbólico, emblemático e documental, não obstante os atos que contempla, com uma ou outra alteração ou adaptação, possam ocorrer também em períodos de normalidade institucional.



Mesmo construindo a Paris antitética, mesmo insuflando em suas artérias, física e intimamente, o horror e a suprema humilhação daqueles dias, o cineasta não conseguiu criar obra de arte à altura da vicissitude.

A mera utilização de personagens, entrecho e fatos antípodas da tradição e do caráter da cidade por si só não basta para refletir o estado a que se chegou naqueles dias inglórios.

Mas, que Lara esforçou-se não há dúvida. Nada mais deprimente, mesquinho e desventurado do que se atravessar Paris nas condições descritas com carne de porco distribuída em prosaicas malas, carregadas por simples mercenários pagos para tanto. Nem a circunstância de um deles ser, por acaso, pintor respeitado até pelos nazistas atenua o desdouro da situação. Ao contrário.

A questão é que o cineasta francês utiliza tais símbolos convencionalmente, inserindo-os em narrativa linear e naturalística, que deles não capta o significado (e sua abrangência), mas, apenas a manifestação exterior esgotada em seus próprios limites de atuação.

A grandeza não reside no *status* das personagens nem em atos relevantes, mas, na densidade e verdade de seus conteúdos, o que o filme francês não antevê, não constrói nem expressa.

Ao fim e ao cabo, tem-se tão-somente a estória simples que narra, os fatos banais que articula e as personagens superficiais que põe em ação miúda e descompassada.

Nada, pois, de relevante ou importante, conquanto testemunhe, na negritude das ruas, na insignificância das personagens e de seus atos, igual etapa histórica do país.

(do livro físico *O Filme Dramático Europeu*, 2010)

Cinema

SAMMY E ROSIE

Visão da Contemporaneidade

A Realidade de Londres

Londres. A polícia aperta o cerco em perseguição a alguém. Sammy está com sua amante na cama. Seu pai no avião que chega à cidade. Rosie, mulher de Sammy, em sua residência.

Assim começa o filme *Sammy e Rosie* (Sammy and Rosie Get Laid, Grã-Bretanha, 1987), de Stephen Frears (1941-).

À primeira vista, pelo que diz o título original, poder-se-ia supor tratar-se de filme pornô. Nada tão enganoso. Mais do que drama, o filme compõe uma das tragédias de nosso tempo.

É obra da categoria daquelas que no cinema contemporâneo mergulham suas raízes no cerne da sociedade atual. Recordem-se certos filmes do cinema independente estadunidense e do cinema das novas gerações de cineastas alemães, britânicos e canadenses, para não se estender muito a



amostragem. Entre eles, alguns de seus espécimes mais cáusticos e corrosivos, como *Garotos de Programa* (My Own Private Idaho, EE.UU.,

1991), de Gus Van Sant; *Amor e Restos Humanos* (Love & Human Remains, Canadá, 1993), de Denys Arcand; *Exotica* (idem, Canadá, 1994), de egípcio Atom Egoyan, e outros filmes do próprio Frears.

Essas e outras obras retratam com agudeza e, algumas vezes, com amargor, personagens e aspectos do mundo no presente e nos limites em que o drama convive ou transforma-se em tragédia. Mais do que o destino pessoal das personagens, o que se revela dramático e/ou trágico é a própria sociedade em que se insere. É um meio, um ambiente e são indivíduos e coletividades deslocados e afastados do amplo contexto social onde imperam os grandes interesses dos grupos econômicos e o cotidiano rotineiro e, muitas vezes medíocre, da classe média conformista e enquadrada em parâmetros e esquemas delimitados de vida e de ideário.

Do fundo desse quadro, cujo presente é conflituoso, fissurado e excludente, prenuncia-se futuro próximo caótico, não só para os setores sociais marginalizados, mas, para o conjunto da sociedade.

Como “*antenas da raça*”, na definição de Erza Pound, os artistas vêem, sentem e expõem o núcleo essencial do presente e antecipam ou prenunciam sua linha evolutiva, como os profetas antigos (os artistas daqueles tempos) o faziam antanho.

Todavia, em obras destituídas de mensagens, programas, pretensas lições de vida e inúteis moralismos. Simplesmente, extraem a verdade da realidade e a expõem à luz do dia, à frente de todos. Os avestruzes escondem as cabeças, limitando-se a

exprobar “*os costumes e os tempos*”, sem a mínima consciência das platitudes e estereótipos que emitem. Enquanto isso, como se diz, “*de hora em hora a situação piora*”. E os dramas individuais transformam-se em tragédias abrangentes e disseminadas. E vice-versa.

Frears, com segurança e consciência, recria e retrata ambos, simultânea e adequadamente. Raramente se vê como tão intimamente cruzam-se e entrelaçam-se – costurados, amalgamados – seres, comportamentos e destinos individuais e situações sociais coletivas. Protagonista e personagens várias debatem-se em problemática pessoal insólita, não isoladamente em pequenos mundos fechados, mas, em sua inserção no ambiente social em que vivem (ou vegetam?), não menos desorientado e caótico que suas condições pessoais.

ENSAIOS DE CRÍTICA
CINEMATOGRAFICA

GUIDO BILHARINHO

FILMES EUROPEUS MUITO BONS - II



A Londres de Frears não é a cidade dos turistas e dos cartões postais. É organismo vivo. É a Londres que está lá, às margens dos conglomerados econômicos que dominam e direcionam a sociedade. Não é a cidade dos lordes e dos fidalgos, do centro financeiro, da moda, da opulência, do fausto e dos que aparentemente têm comportamento irrepreensível e saudável. É a cidade do tóxico,

da violência, da exclusão social, das classes segregadas, dos comportamentos pessoais liberados e assumidos, para o bem e para o mal.

Tudo isso (e mais ainda), brilhante e artisticamente recriado em uma das obras artísticas paradigmáticas dos fins do século XX. Não mais focalizando a Londres em que Jack, o Estripador, vagueia destemperado por ruas soturnas, encoberto pelo *fog*, ou em que Sherlock Holmes decifra crimes indecifráveis. Mas, a Londres concreta, autêntica, viva, pulsante e dilacerada. Não pelo punhal (ou bisturi) do assassino, mas, pela rejeição social, a desorientação individual e a falta de perspectivas.

Não só isso, tal a riqueza temática desse filme emblemático. Até mesmo questões políticas e sociais do terceiro mundo irrompem na trama na figura de Rafi, pai de Tommy, com sua vida pregressa de atuação política, perseguições e torturas e seu presente de perplexidade e impossibilidade de adaptação.

Frears cruza, pois, a condição limite do casal protagonista, o destino de Rafi e da vida de outras personagens com a situação da população marginalizada de Londres, costurando e tecendo painel, onde o individual, o social e o político, três coordenadas fundamentais do ser humano, são descarnadas e expostas nua e cruamente. Para contrariedade e dissabor dos avestruzes e dos inconsequentes.

No plano individual, sobre esse quadro destacam-se as pendências particulares do casal protagonista e de Rafi, pai de Tommy.

O relacionamento do casal está em frangalhos. Sob o binômio “*independência e liberdade*”, levado às últimas e mais radicais consequências, que seria (mas, na realidade, não costuma ser) o ideal, projeta-se o esgarçamento total do sentimento solidificador da convivência do casal, gerando mal disfarçada angústia, insegurança e incerteza, prenúncio ou anúncio da inexistência de amor. A solução dada ao impasse não se coaduna com o previsível e visível desate desse vínculo, tal o dilaceramento constatado em seu desenvolvimento. A rapidez com que se dá o *tour de force* é prova da assertiva.

Já a perturbação de Rafi é de outra natureza. Diversas, de variada e multiforme abrangência suas causas e resultantes. A estrutura da personagem e a densidade de seu drama elegem-na como a principal do filme. Complexa e atirada de chofre num mundo que lhe é estranho e incompreensível, perambula, ora meio estupefata, ora meio atônita, ora quase espantada como se estivesse enlaçada por sagarços num mar revolto e obscuro, referto de fantasmas do passado e de inimigos no presente. O desfecho de seu estar conflituoso no mundo é decorrência lógica da força crescente da múltipla pressão de que é vítima, quando, antes, só fora autor e algoz. É desenlace natural, mas, de solução ficcional fácil. Tematicamente nada resolve, porque permanece pendente e insolúvel seu estar e agir no mundo.

A reunião, pelo cineasta, dos desfechos desses dramas soluciona os impasses das vidas dos protagonistas, servindo para encerrar a trama.

Porém, como observado, no primeiro caso mostra-se insuficiente e inverossímil e, no segundo, nada resolve, eis que apenas elimina a vítima da problemática suscitada.

Contudo, dado o vulto dos problemas abordados no filme e a complexidade de seu desenvolvimento, sua finalização um tanto ou quanto insuficiente e apressada deve ser debitada à necessidade de concluí-lo no tempo utilizado.

(do livro físico *O Filme Dramático Europeu*, 2010; e do livro eletrônico *Filmes Europeus Muito Bons – II*, março 2021)

Ficção

A EXPLOÇÃO

O carro estava encostado no meio fio. A seu lado, silenciosa, estacionava uma moto. Os condutores não se encontravam à vista. Enquanto isso, os veículos permaneciam parados e silentes até que, sem que se supusesse ou mesmo se previsse, o carro explodiu. A moto, abalada em sua base de sustentação, foi jogada alguns metros, batendo, com estrépito, num poste, espatifando-se. Seus ocupantes não apareceram.



Abandonadas, as conduções serviram de posto e pasto aos curiosos, que logo ajuntaram-se, conjecturando. O mais interessante é que da residência em frente ninguém surgiu. A princípio nenhum circunstante deu por isso, já que todos saciavam a curiosidade em observar os fragmentos. Com a chegada da polícia e o interrogatório dos presentes, essa situação veio à tona, sendo comentada. Como a atividade policial não é apenas constatadora de fatos, mas, principalmente, investigativa de autoria e causas, começaram as perguntas a respeito dessa

particularidade, seguidas de tentativa da polícia de contatar os possíveis moradores da casa, que, por sinal, nada sofreu. Não sendo atendidos, os policiais procuraram forçar a porta, que se abriu de par em par à simples menção de se tentar franqueá-la. No cômodo da frente nada viram de extraordinário nem de ordinário, como móveis, por exemplo. O mesmo, porém, não aconteceu quando entraram em seu interior. O que presenciaram até hoje não lhes sai da lembrança, da mesma forma como não conseguem descrevê-lo, embora instados e até ordenados a fazê-lo. Ao público restou apenas o espetáculo dos destroços das viaturas.

(do livro eletrônico *Acontecimentos*, julho 2020)

Poesia

urzes

luar far
pas e urzes

mãos o fruto

tarde fon
te de rios

ar e mar
alheias folhas
e brisa

(do livro físico *Aspectos*, 1992)

Indicações

MOVIMENTOS POÉTICOS DO INTERIOR DE MINAS GERAIS



VOLUME I

- Grupo Concreto Mineiro
(Poços de Caldas)
- Grupo de Cataguases
- Grupo Vix (Oliveira)
- Grupo Frente (Oliveira)

BLOG:

<https://guidobilharinho.blogspot.com/>

VOLUME II

- Grupo Agora (Divinópolis)

- Grupo de Uberaba

- Poética de Sebastião

Nunes e Edições

Dubolso (Sabará)

- Grupo de Guaxupé



VOLUME III

- Revista Poesia Livre
(Ouro Preto)

- Grupo Dazibao (Divinópolis)

- Grupo D'Lira (Juiz de Fora)

- Grupo de Alfenas

- ComunicARTE
(Poços de Caldas)

- Grupo Barkaça (Divinópolis)



BLOGS CULTURAIS

BLOG EDITORIAL GUIDO BILHARINHO

46 Volumes Editados

**LITERATURA – CINEMA – HISTÓRIA DO BRASIL – TEMAS
REGIONAIS – ENSAIOS E ARTIGOS**

<http://guidobilharinho.blogspot.com/>

REVISTA DE POESIA DIMENSÃO

(1980 a 2000)

Blog Próprio e Exclusivo

Já Acessado em mais de 20 Países

**Coleção Completa - Índices Onomásticos de Autores Publicados (635 de 31 países) –
Repercussão da Revista Entre Escritores Brasileiros e Estrangeiros**

<https://revistadepoesiadimensao.blogspot.com.br/>

BIBLIOGRAFIA SOBRE UBERABA

31 Volumes Editados

<https://bibliografiasobreuberaba.blogspot.com.br>

**FUNDAÇÃO - EVOLUÇÃO ECONÔMICA - PIONEIRISMO - HISTÓRIA -
ATIVIDADES CULTURAIS - LEGISLAÇÃO MUNICIPAL - MEIO AMBIENTE
- SISTEMA FLUVIAL - TEATRO - BIBLIOGRAFIA**

AUTORES UBERABENSES

3 Livros Publicados

<https://autoresuberabenses.blogspot.com.br>

POESIA – BIOGRAFIA - ARTIGOS

REVISTA PRIMAX

<https://revistaprimax.blogspot.com/>