

revista **PRIMAX**  
eletrônica

**OBRAS DE GUIDO BILHARINHO**  
**ARTE E CULTURA**

**UBERABA/BRASIL**  
**JANEIRO 2022**

**Nº 11**

**EDITOR**  
**GUIDO BILHARINHO**  
**EDITORAÇÃO ELETRÔNICA**  
**GABRIELA RESENDE FREIRE**

# PRIMAX 11

## SUMÁRIO

### QUESTÕES

A Pretensa Poesia Modernista 4

### LITERATURA

A Ficção Singular de Xavier Marques

*Jana e Joel* (1899) 14

### CINEMA

Filmes de Charles Chaplin

*O Garoto* (1920) 18

*Em Busca do Ouro* (1925) 23

### TEXTO

A Morte do Poeta 27

### FICÇÃO

Mistério 29

### POESIA

Oásis 32

### INDICAÇÕES

Grandes Cineastas (III) 34

Lançamentos:

*Dona Bárbara* 35

*Histórias e Estórias de Uberaba* 36

Blogs Culturais 37

**ESTE E NÚMEROS ANTERIORES NO BLOG**

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

### E-MAIL

guidobilharinho@yahoo.com.br

**“A ARTE É UMA CONFISSÃO DE QUE A VIDA NÃO BASTA” – FERNANDO PESSOA**

# ABSTRACT

## Issues

### The So-Called Modernist Poetry

Brazilian modernist poetry, established in 1922, is analyzed on the aspects of intentionality, postulation and rupture and, also, on its practice or realization, concluding that, strictly speaking, the poetical elaboration and use of the word were not carried by the Brazilian modernists nor by the literary production of any other country.

## Literature

### The Singular Fiction of Xavier Marques

Although it has not had repercussion and influence by being published in the province, the novel *Jana e Joel* (1899), of Xavier Marques, is one of the most significant in Brazilian literature due to the uniqueness of its focus and incorporation as characters of elements from the poorest strata of the population, systematically absent from Brazilian fiction at the time.

## Cinema

### Chaplin Movies

The analysis of the movie *O Garoto* (The Kid, 1920), by Charles Chaplin, implies story, fictional structure, nature of the drama, language, *décors* and protagonization, indicating in each case the most salient characteristics.

*Em Busca do Ouro* (The Gold Rush, 1925), it can be considered the best of Chaplin feature films not only from the point of view of his conduct as a character but also from truly anthological scenes, highlighted and analyzed.

# AUTHORIZATION

Authorized the free publication and, where appropriate, translation of texts in this magazine, indicating the authorship.

(for Google)

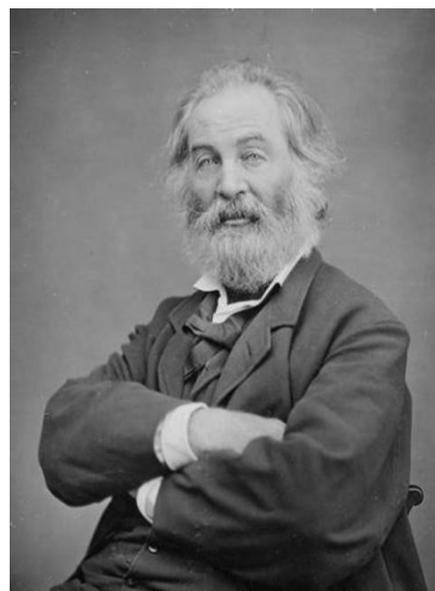
# Questões

## A PRETENSA POESIA MODERNISTA



Já é tempo de se focalizar a produção dita poética do modernismo brasileiro de forma isenta, objetiva e, principalmente, estética. Livre, pois, da provinciana e/ou meramente emocional postura encomiástica ou, ainda, da atitude, igualmente negativa, própria do conservadorismo estético empedernido e da desinformação artística, de se lhe negar qualquer atributo.

De início, é de se lhe fixar os limites cronológicos. O modernismo brasileiro na poesia (aspecto a que se restringe este artigo, mesmo porque Walt Whitman desde 1855 já se antecipara aos modernismos futuros), só existe (ou sobrevive) até meados da década de 1940, persistindo, daí em diante, apenas na continuidade repetitiva de modos e processos de poetas que já o vinham trazendo, alguns desde a década de 1920, outros desde antes, ou ainda, de eventuais continuadores (e



WALT WHITMAN

diluidores) retardatários. Porém, como tendência estética na poesia, esvai-se completamente nos meados daquela década, senão antes.



JOÃO CABRAL  
DE MELO NETO

Não é por acaso que surge, nessa época, a denominada Geração de 45, com sua poesia passadista, de concepção e realização opostas ao modernismo. Muito menos é por acaso que João Cabral de Melo Neto (1920-1999), depois de lançar *Pedra do Sono* (1942), *Os Três Mal-Amados* (1943) e *O Engenheiro* (1945), de talhe ou feição modernista, publica *Psicologia da Composição* com a “Fábula de Anfion” e “Antiode” (1947), onde ultrapassa e supera (para não dizer sepulta) de vez o modernismo como militância e fazer poéticos. Nem é gratuito que no início da década de 1950 apareça a obra poética anterior ao concretismo de Augusto de Campos, Haroldo da Campos e Décio Pignatari, *A Luta Corporal* (1954), de Ferreira Gullar, e, finalmente, o concretismo.

É evidente que, se não fosse o modernismo (postulações e prática), não haveria possibilidade, excetuada a Geração de 45, das poéticas referidas e de tudo o mais que lhes sucede e que não sejam conservadorismo e reacionarismo estéticos.

Mas, o que é (e representa) o modernismo brasileiro na poesia? O que significa do ponto de vista exclusivamente estético, que é, sob o prisma artístico, o único que interessa e é válido?

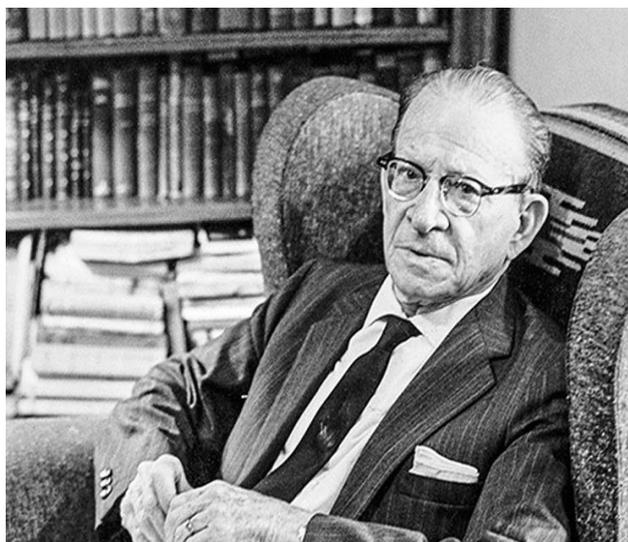
É que todas e quaisquer outras diversas e possíveis considerações e enfoques sobre o modernismo são alheios à literatura, à arte e, no caso, também, à poesia, não tendo, pois, sob o prisma referido, qualquer interesse ou importância. Porque a arte, mesmo mutável, contingencial e conjuntural em seus processos criativos individuais e tendências estéticas gerais, é autônoma, específica e insubordinável a outros fenômenos, visto que unicamente o que conta esteticamente é apenas a obra, ou seja, o resultado do fazer artístico, não interessando sua origem e motivações, aspectos estranhos e alheios à estética, que só podem ocupar ou preocupar, por motivos vários, outras áreas do saber.

A obra pronta se destaca do seu criador (e de tudo que os condiciona), passando a ter existência própria, autônoma. Do ponto de vista artístico, é desse momento em diante que existe, interessa e significa. Seus condicionamentos, múltiplos, variados e variáveis, conforme época, local, individualidade e situação do autor, não constituem arte, e, esteticamente, não possuem valor e interesse.

Sob esse ângulo, ou seja, da arte em si, desvinculada de causas e motivações, como uma casa ou edifício, que, depois de prontos, dispensam os andaimes e tudo o mais que contribui para sua construção, isto é, como *produto*, como *forma* do ser, e não como sua *expressão* (Ver VALDEMAR CORDEIRO, “O Objeto”,

*in Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina*, São Paulo, Fundação Memorial da América Latina/editora UNESP, 1990), como beleza produzida e não beleza expressa, o fenômeno poético modernista brasileiro pode (e deve) ser visto sob duplo aspecto: a) intenção, postulação, ruptura; b) prática ou realização.

No primeiro caso, como ruptura, significa, inegável e principalmente (como preconizam e praticam seus instauradores), libertação do fazer poético, ao abolir fórmulas, normas, estereótipos, paradigmas e inaugurar a experimentação, a invenção e a pesquisa como atitudes e práticas permanentes e procurar dar autonomia ao pensamento brasileiro. No dizer de Menotti del Picchia (São Paulo/SP, 1892-1988), representa liberdade para a invenção formal, revolução da linguagem e espírito revolucionário global.



MENOTTI DEL PICCHIA

Cumpro, conquanto apenas de passagem, ressaltar essa característica de rompimento e suas singularidades, aduzindo que sem isso não haveria possibilidade de existir poesia no Brasil, que, todavia, só vem mesmo a surgir após o modernismo e em decorrência de suas conquistas.

Se como ruptura, libertação, descortínio e abertura de caminhos e possibilidades, o modernismo é fundamental para as

artes e cultura brasileiras, quando se perfaz um século da semana de arte moderna ocorrida em fevereiro de 1922, outro aspecto a ser enfrentado é justamente o de saber se sua prática poética se configura, se realmente há uma poesia modernista, se o que se escreve sobre esse rótulo constitui poesia ou não. Isso, sem cair no perigo oposto, das motivações de seus detratores conservadores e reacionários estéticos, saudosistas, persistentes e contumazes nas formas e fórmulas pré-modernistas sepultadas justamente pelo modernismo.

Enfim, existe poesia modernista? Simplesmente, não. Para escândalo, desta feita, dos que, entusiastas do movimento, hoje (e desde meados da década de 1940, pelo menos), não passam, também e por sua vez, de neo-conservadores, no caso, da instauração modernista. Que é (e deve ser) constante, conforme seu próprio postulado: experimentação, invenção e pesquisa permanentes.



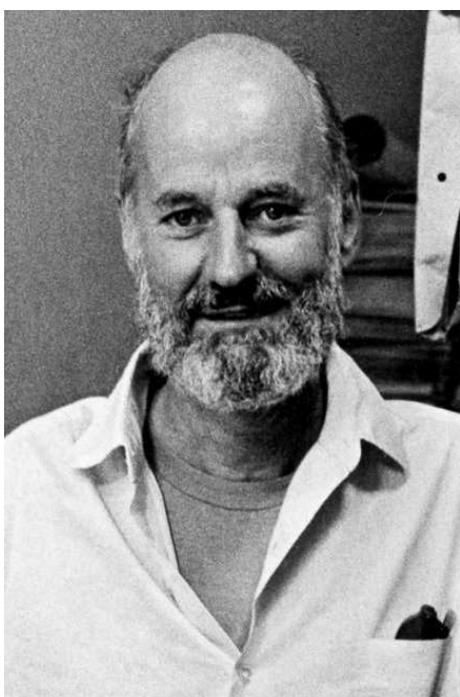
ALCEU AMOROSO LIMA

Assim, independentemente da nunca por demais citada e elogiada particularidade de ruptura e libertação, o que, efetivamente, os modernistas colocam no lugar da poesia anterior (ou assim considerada) não constitui poesia.

Alceu Amoroso Lima (que não pode ser acusado de anti-modernista, ao contrário), afirma:

*“o romantismo poetizara a prosa.*

*O modernismo vinha prosificar a poesia, e pregar, sistematicamente, a abolição dos limites entre prosa e poesia”* (Quadro Sintético da Literatura Brasileira. Rio de Janeiro, Agir, 1956, p. 128). Ou seja, um movimento, em si, anti-poético, já que poesia, queira-se ou não, é algo distinto da prosa. Forçosamente tem de ser, sob pena de acabar ou nem chegar a existir. De se fazer apenas prosa e se denominá-la poesia. Que é o que os modernistas fazem, *ab initio*.



LAWRENCE  
FERLINGHETTI

No mesmo sentido, Lawrence Ferlinghetti (EE.UU., 1919-2021) confessa que “*poesia modernista é prosa*”, em texto do mesmo título constante da antologia *Vida Sem Fim* (São Paulo, Brasiliense, 1984). Ora, se é prosa, automaticamente não é (nem pode ser) *poesia*, já que uma é diferente, em tudo por tudo, da outra, tendo em comum apenas a palavra, um dos diversos elementos da poesia e o único da prosa. Esta esgota-se na e só se configura por meio da palavra. A poesia, além da palavra, pode (e deve, tanto quanto possível) incorporar (e criar) outros elementos (o espaço, por exemplo) e novas linguagens. A poesia é, assim, ilimitada, enquanto a prosa restringe-se à palavra. Contudo, a palavra artisticamente elaborada não é, ainda e por si só, poesia. Que é fundamentalmente isso, mas, de modo especial,

específico. Justamente aí, nessa especificidade, reside a *diferença* entre prosa e poesia.

No cinema, desde seus primórdios, tenta-se na prática e, concomitantemente, na teoria, definir o específico fílmico, que caracterize o cinema como arte independente, não só em relação ao teatro, mas, em relação também às demais artes, entre elas, a literatura. Hoje, não mais existe dúvida sobre a singularidade do cinema, como forma autônoma de arte.

Enquanto isso ocorre no cinema, o modernismo tenta justamente o contrário em relação à poesia: pretende libertá-la, mas, nesse ato, dissolve-a na prosa, que é o mesmo que liquidá-la. Daí porque a produção dita “poética” do modernismo não constitui poesia, não passando de prosa escrita e apresentada em forma de verso, às vezes nem isso. Basta se lê-la sob esse referencial para se verificar seu caráter ora de texto, ora de crônica, ora de simples piada bem contada, ora de *boutade*, ora de frase inteligente, ora, ainda, de prosa narrativa, confessional ou descritiva. Tudo isso tem passado por poesia, tem sido considerado poesia, quando absolutamente não o é. Suas inofismáveis discursividade e linearidade, ao caracterizar essa produção como prosa, simultânea e irremediavelmente a afasta da poesia, cuja sutileza, contenção, rigor, inventividade e elaboração da linguagem (que constituem o específico poético) não se compadecem com esse facilitário modernista, muito apreciado justamente por isso e, também, por inegáveis virtudes estilísticas e pela empatia emocional e/ou identificação ideológica, visto que o texto modernista apenas reflete ou

expressa sentimentos, emoções e ideias, secundarizando, instrumentalizando e submetendo a palavra à condição de mero veículo de conteúdos. *“Poesia se faz com palavras e não com ideias”*, conforme o nunca por demais repetido ensinamento de



MALLARMÉ

Mallarmé (França, 1842-1898). Desde que se queira transmitir sentimento, verbalizar emoção ou expor e/ou defender uma ideia, já não se está fazendo poesia, mas, apenas prosa, artística ou não. Assim, em resumo, a distinção capital entre prosa e poesia reside em se utilizar a palavra como meio, instrumento, veículo ou em se a elaborar como um fim em si

mesma (como ente distinto, singular e autônomo), com a única finalidade de produzir beleza, a beleza da palavra em si, livre o quanto possível até de seu próprio significado, quanto mais do significado alcançado por sua reunião e encadeamento.

A poeticidade se manifesta *“no fato de a palavra ser apercebida como palavra e não como simples substituto do objeto nomeado ou como explosão de emoção”* (JAKOBSON, in “O Que



JAKOBSON

é Poesia?”, 1933-34, *apud O Círculo Linguístico de Praga*, de



HUIDOBRO

Jacqueline Fontaine (São Paulo, Cultrix/Editora da USP, 1978). Ou, ainda, “*la poesía es el vocablo virgen de todo prejuicio; el verbo creado y creador, la palabra recién nacida. Ella se desarrolla en el alba primera del mundo. Su precisión no consiste en denominar las cosas, sino en no alejarse del alba*” (HUIDOBRO, “La Poesía”, conferência proferida

em Madrid, em 1921, *apud Altazor/Temblor de Cielo*, 3ª ed., Madrid, ediciones Cátedra, 1986, p. 177).

A poesia, como as demais artes ou ciências, não é uma terra de ninguém, onde qualquer um pode excursionar à vontade. É necessário preparo, dedicação, rigor, trabalho, consciência estética e outros requisitos igualmente indispensáveis.

Dir-se-á que, assim, há (e haverá) raros poetas e pouquíssima poesia. E é verdade. Contam-se nos dedos, em todos os tempos e lugares, o número de poetas, não o de pretensos poetas, que, estes, os há às multidões. Isso, porque a falta de consciência estética e a geral complacência (e autocomplacência) têm admitido e permitido a proliferação de obras, tidas e havidas como tal, mas, que não constituem poesia, decorrendo, dessa passiva e generalizada aceitação, contínua e interminável

existência de supostos poetas, quando a maioria nem mesmo é constituída de escritores e, alguns poucos, não passam de prosadores, às vezes excelentes, mas, prosadores.

A rigor, pois, a elaboração e utilização poética da palavra não foram procedidas nem processadas pelo modernismo brasileiro nem pela produção literária congênere de qualquer outro país. Diante de sua postulação e entendimento, não poderiam mesmo sê-lo. Quando isso acontece, pela primeira vez no Brasil, com o citado *Psicologia da Composição*, de João Cabral de Melo Neto, o modernismo, no país, é superado e ultrapassado.

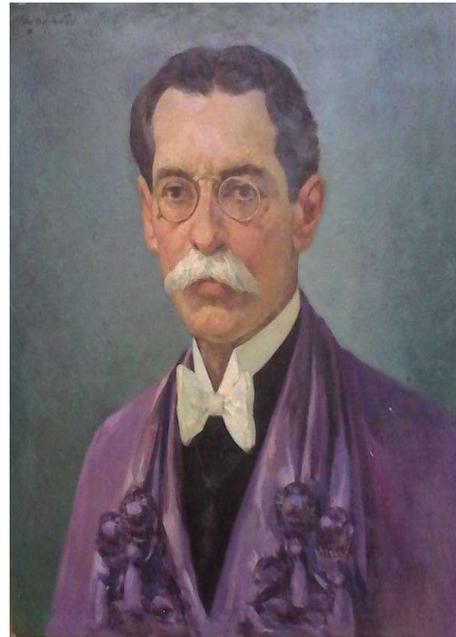
Há distinção profunda entre o postulado e praticado pelo modernismo na sua pretensão de abolir os limites entre prosa e poesia (com o que se nega, combate-se e não se faz poesia) e a elaboração da palavra com finalidade unicamente poética. Por isso, a constatação (sempre para escândalo de muitos) de que não existe poesia modernista. Mas, repita-se e ressalve-se, em toda oportunidade, que a poesia hoje não existiria no Brasil, conforme os exemplos citados e poucos outros, se não é o modernismo romper o espartilho e a camisa-de-força das práticas ditas poéticas anteriores, permitindo o surgimento da criação poética na esteira da completa liberdade criadora do artista.

(editorial da revista internacional de poesia  
*Dimensão* n<sup>o</sup> 22, de 1992; e do livro  
eletrônico *Arte, Poesia e Visual*, janeiro 2018)

# Literatura

## JANA E JOEL, OBRA SINGULAR

*Jana e Joel* (1899), novela de Xavier Marques (ilha de Itaparica/BA, 1861 – Salvador/BA, 1942), não se enquadra nos padrões ficcionais brasileiros de seu tempo. Em muitos sentidos, é obra singular. Em estruturação, forma, concepção e, também, na retratação de personagens geralmente não focalizadas por essa ficção até pelo menos a década de 1920.



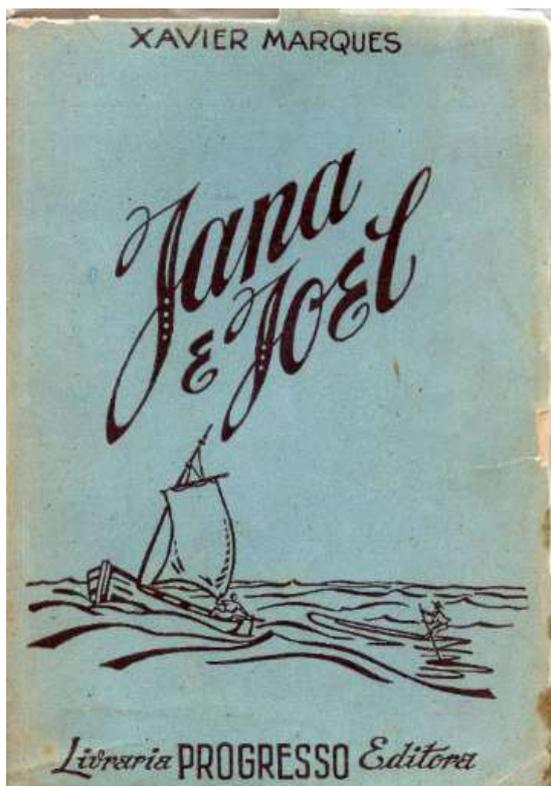
XAVIER MARQUES

Obra singularizada, ainda, pela fortuna crítica, circunstâncias de lançamento e reedições.

Xavier Marques, vivendo na província, lá a escreve e publica, nunca tendo a obra grande receptividade, seja de crítica, seja de público. Em parte, decorrência justamente de não ter sido lançada por editora com distribuição nacional e esquema publicitário.

Entretanto, como salienta o crítico e ensaísta Eugênio Gomes, em artigo de 1949, *Jana e Joel* “entra em seus cinquenta anos de existência sem ter decaído do prestígio discreto, mas constante”. Tal prestígio se deve às suas evidentes qualidades,

sendo discreto apenas em consequência dos fatos acima referidos e, como ainda salientado por Eugênio Gomes, também, pelo equilíbrio, sobriedade e clareza com que é escrita, que, grajeando-lhe apreço, simultaneamente não lhe permite maior acolhimento popular, complacente apenas com obras de características opostas às mencionadas.



*Jana e Joel* é livro marcado, do início ao fim, por estruturação ficcional homogênea, que, conquanto alicerçada no amor dos protagonistas, suas particularidades e óbices que enfrenta, enfoca-o sobre *background* localizado no tempo e no espaço, sem desprezar ou escamotear a problemática existencial das personagens. Se

é certo que o autor poderia centrar o interesse temático nas condições de vida dos habitantes da ilha baiana de Itaparica, onde se desenvolve a ação, sendo o amor dos protagonistas apenas um de seus múltiplos aspectos, certo é, também, que erigindo esse relacionamento como o acontecimento central da trama, como seu *leitmotiv*, sabe e consegue ambientá-lo dentro de coordenadas geográficas e econômicas, sem subtrair desse conjunto suas peculiaridades básicas, por sinal, substrato de toda aventura ou desventura humana.

Daí mostrar-se essa novela, em sua concepção e realização artística, malgrado ainda certa influência romântica, totalizadora de todos os componentes fundamentais do contexto regional, nele incluídas as personagens, que, como seres humanos, representam, evidentemente, o que de mais importante aí pode existir, visto que a realidade é por eles construída sobre a base condicionadora dos elementos naturais, que, destituídos da presença humana, não possuem mais do que mero interesse geográfico.

No plano estilístico, evidencia-se a linguagem sóbria, clara e despojada, excludente de toda e qualquer grandiloquência e da abundante e desnecessária adjetivação usual, no Brasil, à época. Perceptível seu lusitanismo, característica que seria artificial, se não fosse, como lembra Eugênio Gomes, a persistência na região, ao tempo, de formas do linguajar português.



EUGÊNIO GOMES

Por isso, ao contrário, esse fato configura mais um dos elementos positivos da obra na captação e transplantação artística do real.

Todavia, o que mais particulariza o livro de Xavier Marques, dando-lhe dimensão e importância fundamentais na cultura brasileira e não só na literatura, que seriam maiores ainda se tivesse obtido difusão adequada, é a focalização da problemática

vivencial de personagens não pertencentes às classes dominantes ou à pequena burguesia. Normalmente, com raras exceções, as protagonistas de toda a ficção brasileira até bem pouco tempo, sendo que as exceções referidas nada mais fazem do que apenas retratar, salvo um ou outro caso, as aparências e aspectos exóticos ou folclóricos da vida das pessoas do povo.

Em *Jana e Joel*, constituem personagens e protagonistas elementos das camadas mais pobres da população – pescadores e familiares – dentro de linha de perfeita dignidade. Entre as figuras mais secundárias, que nem ao menos atuam, jazem justamente indivíduos das classes dominantes, cujos problemas não afloram na obra.

Em suma, descontado o fato de que, em circunstâncias existenciais duras, de perigo, trabalho e lida tão afanosos quanto de baixo rendimento, o amor constitua a preocupação principal dos protagonistas, essa obra, no mais, representa grande avanço na ficção brasileira, notadamente, face às particularidades já aludidas: sobriedade e despojamento da linguagem e enfoque da existência de barqueiros e pescadores sem os artificialismos e exotismos então ocorrentes.

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

# Cinema

## O GAROTO

### A Vida e Suas Circunstâncias

Charles Chaplin (1889-1977) iniciou suas atividades cinematográficas em 1914, na Keystone, como ator, dirigido por Mabel Normand, com quem posteriormente dividiu a direção em alguns curtas-metragens, até assumi-la totalmente, não sem antes ter dirigido também em parceria com Mack Sennett ou ser por ele dirigido em diversas películas.



CHARLES CHAPLIN

Depois fez filmes na Essanay, Mutual, First National e United Artists, esta fundada em 1925 por ele, David Griffith, Mary Pickford e Douglas Fairbanks.

Na Mutual realizou, entre outros, *O Vagabundo* (The Vagabond, 1916), *O Imigrante* (The Immigrant, 1917): na National, também entre outros, *Vida de Cachorro* (A Dog's Life, 1918), *Ombro, Armas!* (Shoulder Arms, 1918), *O Garoto* (The Kid, 1920), e *O Peregrino ou Pastor de Almas* (The Pilgrim,

1923); na United, a partir de 1925, seus mais conhecidos longas-metragens, iniciados com *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush).

\*

*O Garoto* é, principalmente para os critérios da época, seu primeiro longa-metragem, com oitenta minutos de duração.

Nesse filme, como em tantos outros de sua autoria, ressaltam-se algumas características, abrangendo estória, estruturação ficcional, natureza do drama, linguagem, *décor* e protagonização.

No primeiro caso, tem-se que objetiva, antes de tudo, conquanto não tudo, contar uma estória, subordinando os demais elementos cinematográficos a essa finalidade, com o que limita o alcance do filme, já que o assunto é e deve ser secundário.

O que importa, primeiro, é o tratamento que se lhe dá, seja mimético, no sentido de retratar a ação das personagens conforme sua exteriorização, seja atingindo a motivação que lhe é subjacente, isto é, o mecanismo interior determinativo da volição humana.

No caso, Chaplin narra linear e cronologicamente o tema elegido, pondo as personagens a agir sem perscrutar e expor os fundamentos íntimos que as condicionam e orientam.

Além disso, articula romanticamente o drama. Como se sabe, o romantismo, em seu surgimento na Alemanha e descoberta e divulgação na França, em 1810, por Madame de Staël, no livro *De l'Allemagne*, não constituiu avanço qualitativo da arte, o que não é plausível, mas, em sua autoria e elaboração, significando a libertação da subjetividade do artista e de suas

possibilidades criadoras, a reposição do indivíduo no centro da preocupação e da prática artística, anteriormente submetidas aos ditames e normas rígidas do classicismo, que, como toda radicalização ou unilateralismo, provocou reação em sentido contrário, como, posteriormente, aconteceu com o próprio romantismo, substituído pelo realismo e naturalismo na ficção e o parnasianismo na poesia, em fenômeno cíclico também, ou principalmente, provocado ou propiciado pelas novas realidades emergentes ou predominantes em cada época.

Contudo, por isso ou não obstante isso, a ocorrência de obras artísticas em pleno século XX de orientação romântica, como *O Garoto*, representa anacronismo e apelação às emoções e ao sentimentalismo fácil do espectador.

No filme, o enredo e seu fio narrativo pautam-se por essa tendência, sendo marcados pelo enfoque superficial dos acontecimentos e do comportamento das personagens.

Nisso, aliás, reside um de seus êxitos de público, que somente aprecia consumir a estória e o mais ligeiramente estruturada possível.

Esse tipo de assistência rejeita qualquer desenvolvimento temático diverso, bem como inovações ou experimentos formais. Apraz-lhe apenas seguir o transcurso da ação, recheada aqui e ali com cenas carregadas de emoção e condimentadas com laivos sentimentais. Repugnam-lhe a profundidade temática, a formulação artística, a criatividade e a inventividade formal.

Chaplin dá-lhe o que quer, conquanto não só isso. Daí seu recepcionamento à época pela intelectualidade, mesmo que seja a que com ele se identifica.

Sob o aspecto da linguagem cinematográfica, utiliza-a competentemente, embora convencionalmente, já que não lhe interessam nem o preocupam (e a natureza de sua obra repele) a elaboração e a criação formal, contentando-se com sua manipulação habilidosa.

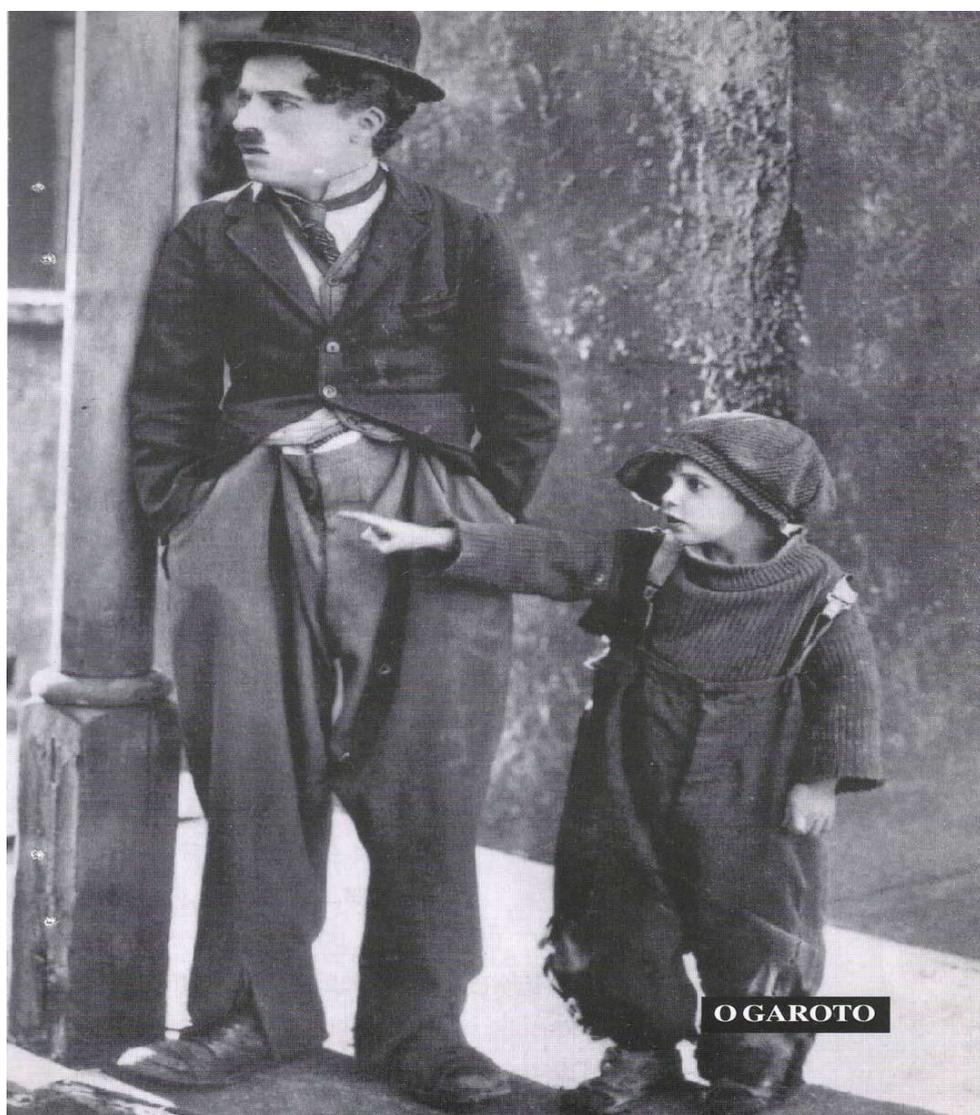
Se pelo prisma do conteúdo ficcional, *O Garoto* apresenta as limitações indicadas, não ocorre o mesmo com os *décors* e a personalidade e atuação do protagonista, ou seja, Carlitos.

Se o tema e sua tessitura são românticos, o espaço físico onde se desenrola a trama é desprovido de enfeites, característica que não contraria essa circunstância, mas, ao contrário, a esforça. Não obstante isso, em si mesmo, abstraída sua disposição idealizadora (que o impede de ferir suscetibilidades), o filme é valorizado pelos enquadramentos e angulações a que é submetido.

Por fim e não menos importante, aliás, o mais importante, a personagem de Carlitos é, realmente, a grande (ou única) criação de Chaplin, mesmo que inspirada e influenciada por personagens semelhantes. A questão é que Carlitos, por corresponder ao biótipo e possibilidades interpretativas e históricas de Chaplin, é o grande responsável pela nomeada do autor.

Tudo (estória, tratamento, linguagem e *décors*) não passa de *background*, de espaço e tempo, para a existência e seu

exercício de Carlitos, o *clown*, o vagabundo, o bondoso, o desprovido de bens e de pretensões que não a de apenas sobreviver, resumindo sua vida a salvar-se dos escombros que a cercam quando não a encobrem. Mas, também, o individualista exacerbado, o violento, o desonesto (a quebra de vidraças para propiciar-lhe trabalho) e até mau na competitividade em que quase sempre é inserido e a que é impelido pela vida e suas circunstâncias.



(do livro físico *Clássicos do Cinema Mudo*, 2003)

# Cinema

## EM BUSCA DO OURO

### Equilíbrio e Poesia

Há muita diferença entre *O Garoto* (The Kid, EE.UU., 1920) e *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush, EE.UU., 1925), de Charles Chaplin.



Em decorrência da força intrínseca do drama aventuroso em que se envolve e se empenha Carlitos, a personagem apresenta-se mais contida e, portanto, mais próxima da normalidade comportamental. Raramente ocorre cena em que seu histrionismo é deliberado e, portanto, forçadamente cômico. Nesse sentido, apenas quando está dançando no *saloon* é que se

tem sequência marcada por fato insólito e atitudes disparatadas, circunstâncias bastante repetitivas em outros de seus filmes, curtas, médias ou longas-metragens. Mesmo assim, não se prolonga essa passagem, que possui suficiente quando não exata duração.

No mais, o filme é pautado pela seriedade de acontecimentos e da conduta de Carlitos, não havendo a costumeira e impositiva comicidade na exploração exagerada de seus sestros e extravagâncias.

A personagem não perde, no entanto, suas características básicas. Pelo contrário, é acentuada, no caso, sua humanização, já que livre de alguns dos cacoetes que a singularizam e que o público, mesmo ou principalmente o intelectualizado afeito a outras artes, aceita complacientemente.

Nesse filme, o que se tem, do início ao fim, com a citada exceção da cena do *saloon*, é personagem gizada com autenticidade, orgânica e intelectualmente integrada no ambiente físico e humano em que se meteu em busca de ouro.

Por isso, além da coerência e constância de sua conduta em todas as situações, ressalvado o episódio mencionado, que incide na costumeira comicidade, suas duas iniciativas mais relevantes, que se celebrizaram e tornaram-se antológicas - a refeição da bota cozida e a coreografia dos pães – inserem-se no contexto e o compõem.

No caso, cumpre destacar que a excelência dessas cenas como de outras ocorrentes em muitos dos filmes de Chaplin não decorre de atributos cinematográficos, aspecto em que não se

salientam, mas, de concepção e estruturação ficcional, pelo que poderiam (e podem) acontecer numa peça de teatro, em romance ou conto e até em dramatização (a da bota) circense. Aliás, como toda obra chapliniana, sua virtude maior (ou única) é ficcional.



Nesse sentido e nesse filme, como talvez em nenhum outro, Chaplin aplica em cada acontecimento a dose certa de duração e, principalmente, de pertinência comportamental das personagens, daí decorrendo a consistência do filme, servido também, em não menor dose de importância, de persistentes equilíbrio e densidade poética, presentes em todo seu desenrolar. Qualidades estas que conseguem abrandar as limitações de cunho cinematográfico e mesmo ficcional que o caracterizam.

Aquelas, de ordem formal, por seu convencionalismo e, estas, de natureza temática pela ênfase na estória, com seu ordenamento e condução tornados o objetivo da realização.

A suplantação dessas restrições com elevação do filme ao patamar artístico é performance notável pelas dificuldades intrínsecas ao projeto tal como concebido.

Não é, pois, sem razão, que o filme agrade ao público e não desagrade à crítica, visto conter elementos (emocionais e narrativos) que atingem o primeiro e fatores (poéticos e racionais) caros à segunda, em rara operacionalidade de opostos colocados lado a lado e simetricamente amalgamados.

Até mesmo os laivos românticos atenuam-se no filme, onde sobressai o tratamento a que submete as agruras da fome, balizada entre os limites físicos da resistência humana e sua extrapolação ótica, análoga à das miragens nos desertos.

(do livro físico *Clássicos do Cinema Mudo*, 2003; e do livro eletrônico *O Cinema dos EE.UU.: Filmes Muito Bons*, junho 2020)

# Texto

## A MORTE DO POETA

Morre um poeta. Apaga-se uma luz. As palavras, cintilantes em seus versos, congelam-se no frio da morte. Nunca mais. Nunca mais novos versos, outras palavras. Palavras. A massa, o barro do poeta. Sem elas o poeta não é nada. Sem ele, as palavras vagam incultas, nuas, ásperas. Ocas. Sem sentido. Sem significado. Só ele lhes dá vida, infunde calor e ânimo. Move-as. Articula-as. Sem ele, jazem imobilizadas. Per-ple-xas. Não passam de palavras tão-somente. Em suas mãos, transformam-se em mágica, lume e guia. Com ele vagueiam soltas, lépidas, límpidas. À beira de rios, lagos e mares. Mares. A massa líquida, volátil, informe. Como palavras distanciadas do poeta ausente. Palavras. Palavras. O que fazem sem o poeta? Nada. Apenas existem. Hirtas, inúteis. Aliás, úteis para tudo e todos. Aí sua perdição. Sua danação irremediável. Tal utilidade as desvaloriza. Para sempre e permanentemente. Só o poeta infunde-lhes a utilidade da inutilidade. Dá-lhes forças, vigor. Outorga-lhes sentido. Concede-lhes um destino. Erige-lhes um significado. As palavras passam a ter valor, sentido e significado por si mesmas. Em si mesmas. Não pelo que contêm. Mas, pelo que são. Som e sentido. Som, principalmente. Ou unicamente. A beleza do belo. Nada mais esfuziantemente belo e sofrido do que a palavra. A

palavra do poeta. A palavra da poesia. Nela se contém o universo. Da beleza. Útil porque bela. Bela porque inútil para tudo o mais que não seja produzir beleza. E poesia. A morte do poeta a deixa órfã, desamparada, soluçante. Nunca mais novos versos. A força e o vigor do verbo. O verbo feito poesia e beleza. O verbo feito humano. O humano feito verbo.

(Inédito)

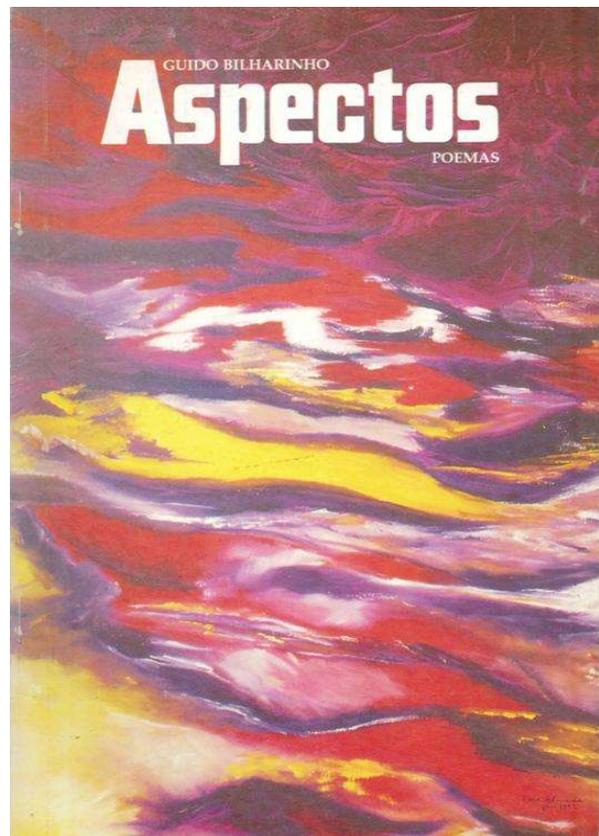
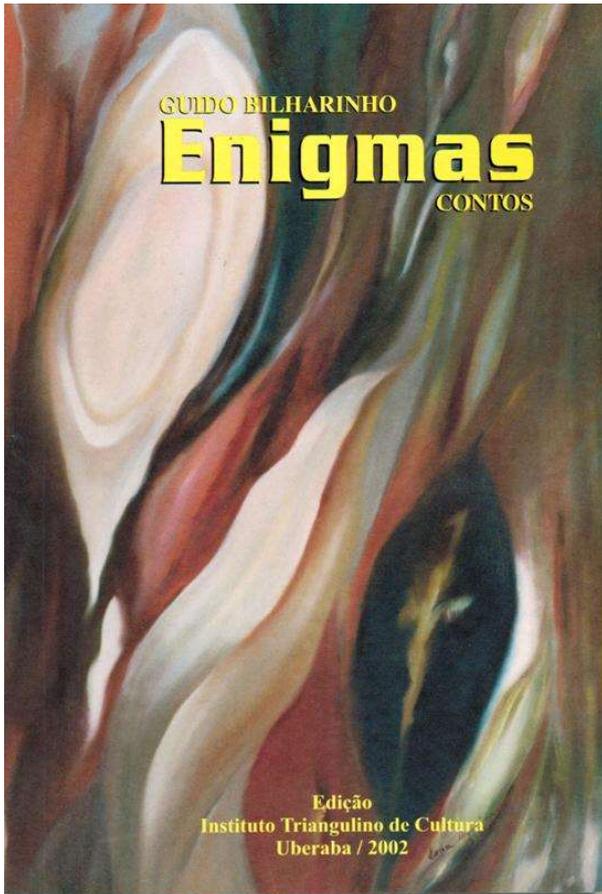
# Ficção

## mistério

não é possível que isso tenha acontecido. o delegado coçava a cabeça ao dizer. não, não é possível, reafirmava. como uma pessoa pode entrar num cômodo desses e desaparecer? mas, foi o que ocorreu, repeti. já pela enésima vez. vim com ela para o motel. entramos. afirmou necessitar ir ao banheiro. foi. sumiu. simples assim. nada é simples, disse o delegado. o senhor deve uma, não, várias explicações. não é só dizer chegou, foi, desapareceu. mas, é o caso, ponderei, chegamos juntos. o porteiro viu, anotou. entramos na suíte. a camareira presenciou. logo em seguida, gritei-lhes. vieram. entraram. constataram. vasculharam tudo. só não arrombaram a porta do banheiro. preferimos esperar a polícia. poderia ter morrido, suicidado, sei lá. é assombroso. não sei o que dizer. o banheiro foi examinado palmo a palmo. nenhuma saída, a não ser a janelinha. de tão pequena, impossível a passagem. quem é ela, perguntou o delegado. não sei, respondi. conheci na rua, conversamos, almoçamos, simpatizamo-nos, viemos para cá. ela desapareceu e eu fiquei/estou estupefato. não encontro explicações, razão alguma. parecia (agora sei que não era) normal, como todo mundo. nada de mais, de especial, de excentricidade ou o que seja. uma mulher. simpática, risonha, bem vestida, elegante.

quem convidou quem para vir aqui, indagou o delegado, cada vez mais cético, se é que poderia ficar mais do que já estava. eu, disse-lhe. a ideia (péssima, por sinal, agora vejo) foi minha. talvez (ou quase certeza) ela já esperasse por isso. quem escolheu este motel, ainda quis saber o curioso (por dever profissional) delegado. eu também. como vê, tudo induz a nada e nada induz a tudo. é simplesmente espantoso. não, completamente espantoso, alvitrou o delegado. se não for e. t., não sei o que seja, ainda disse. antes que forte lufada de vento cortasse o recinto em todas as direções....

(do livro físico *Enigmas*, 2002)



# Poesia

oásis

dunas sóis e luas

chão e som  
bras areias

nenúfares aos  
ventos vestes

desertos e tú  
mulos cor  
e memória

(do livro físico *Aspectos*, 1992)

# Indicações

**(Indications)**

**ACESSO, LEITURA, IMPRESSÃO E  
COMPARTILHAMENTO LIVRES E GRATUITOS**

**FREE AND GRATUITY ACCESS, READING, PRINTING  
AND SHARING**

# GRANDES CINEASTAS (III)



## O CINEMA DE GODARD

(2019)

BLOG:

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

## O CINEMA DE ALMODÓVAR E KIESLOWSKI

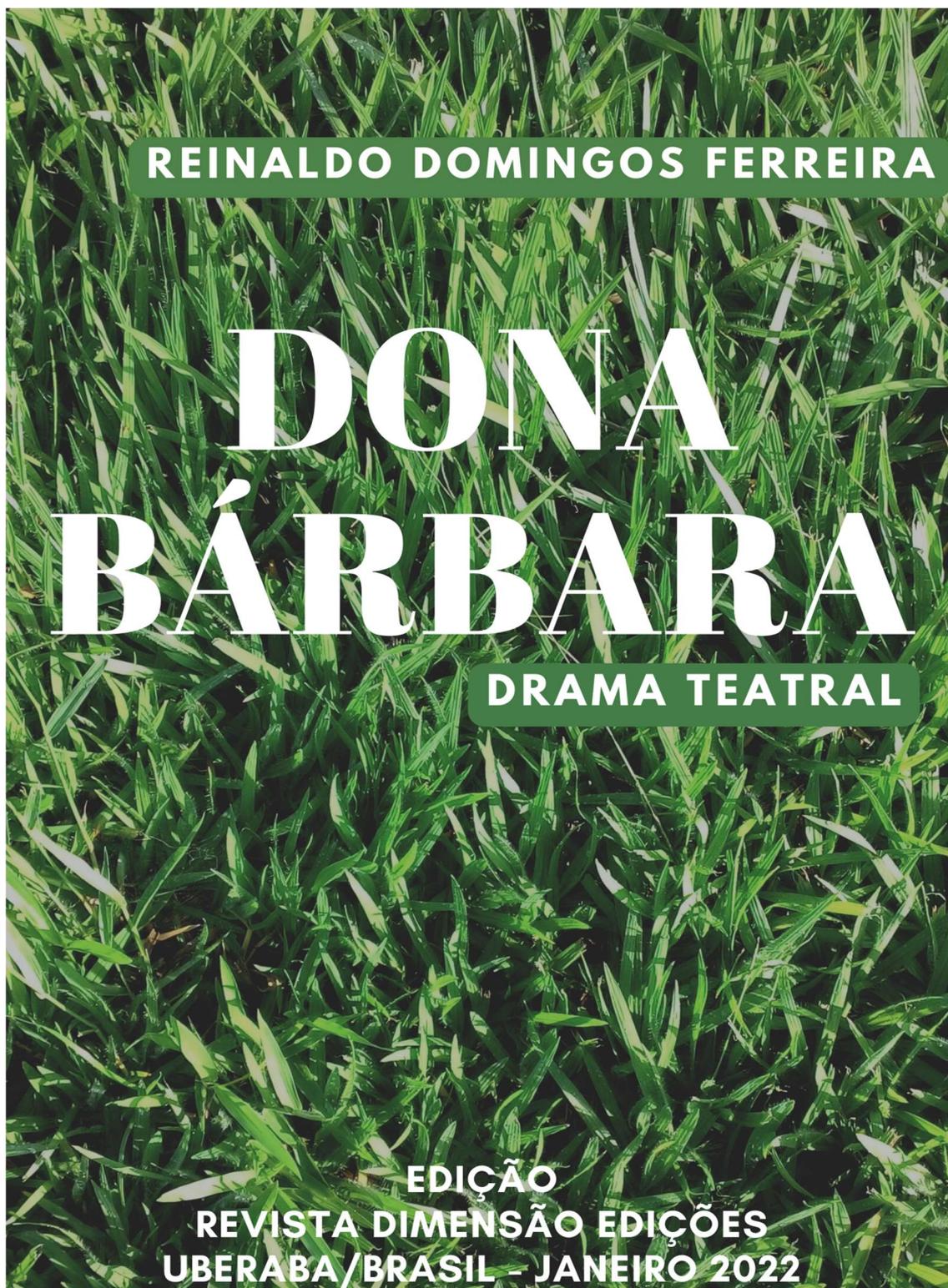
(2021)

BLOG:

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



# LANÇAMENTOS! (RELEASES!)



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

**CARLOS PEDROSO**

**HISTÓRIAS  
E ESTÓRIAS  
DE UBERABA**

**EDIÇÃO  
REVISTA DIMENSÃO EDIÇÕES  
UBERABA/BRASIL - JANEIRO 2022**

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

# **BLOGS CULTURAIS**

## **BLOG EDITORIAL GUIDO BILHARINHO**

UM LIVRO POR MÊS (DESDE SETEMBRO/2017)

56 VOLUMES EDITADOS

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

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

## **DIMENSÃO – Revista Internacional de Poesia**

(1980 a 2000)

Coleção Completa - 635 poetas de 31 países

Índices Onomásticos - Repercussão da Revista

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

## **BIBLIOGRAFIA SOBRE UBERABA**

33 Volumes Editados

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

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

## **AUTORES UBERABENSES**

7 Livros Publicados

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

POESIA – BIOGRAFIA – ARTIGOS – ENSAIOS - TEATRO

## **Revista PRIMAX**

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

## **Revista NEXOS**

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