revista PRIMAX
eletrônica

OBRAS DE GUIDO BILHARINHO

ARTE E CULTURA

EDIÇÃO EM PORTUGUÊS

UBERABA/BRASIL
MARÇO/ABRIL 2025
ANO V

Nº 35

EDITOR
GUIDO BILHARINHO
EDITORAÇÃO ELETRÔNICA
SOFIA FERREIRA

PRIMAX 35

SUMÁRIO

EDIÇÃO EM PORTUGUÊS

QUESTÕES

O Mundo em Perigo (I)

A Beligerância Permanente 6

A Ameaça Nuclear 9

TEATRO

Teatro Clássico Grego/Ciclo Troiano (I)

Andrômaca, Eurípides (425 a.C.) 14

Andrômaca¸Racine (1667) 19

Hécuba (424 a.C.) 22

ROMANCE

Romance Brasileiro

Mundos Mortos (1937) 29

Romance Hispano-Americano/Argentina

A Invenção de Morel (1940) 35

Romance dos Estados Unidos

O Som e a Fúria (1929) 40

Romance Europeu/França

Madame Bovary (1856) 44

CINEMA

Obra-Prima do Cinema Brasileiro

Noite Vazia (1964) 52

Obra-Prima do Cinema dos EE.UU.

Paixão dos Fortes (1946) 56

Obra-Prima do Cinema Europeu/França

Napoleão (1927) 61

Obra-Prima do Cinema Japonês

Rashomon (1950) 65

O CINEMA DE CARLOS DIÉGUES (I)

A Grande Cidade (1965) 72

Os Herdeiros (1969) 76

Joana Francesa (1973) 81

Chuvas de Verão (1977) 85

FICÇÃO E POESIA

Os Tiros 91

Fábula II 93

INDICAÇÕES

Lançamento

Novo Blog Obras-Primas do Cinema 95

O Patrimônio Cultural à Luz da Constituição 96

Blogs Culturais 99

ESTE E NÚMEROS ANTERIORES NOS BLOGS

https://revistaprimax.blogspot.com/

https://revistaprimax.wordpress.com/

E-MAIL

guidobilharinho@yahoo.com.br

"A ARTE É UMA CONFISSÃO DE QUE A VIDA NÃO BASTA" – FERNANDO PESSOA

APRESENTAÇÃO

Questões

O Mundo em Perigo (I)

De estar o mundo armado, excessivamente armado, decorre o mundo estar em perigo, já que desde a década de 1940 detém o poder de estabelecer "*a cizânia entre os átomos*" (no dizer do poeta brasileiro Ricardo Marques, da cidade de Patos, no Triângulo), podendo destruir a vida na terra, conforme preocupação externada nos artigos da série epigrafada.

Teatro

Teatro Clássico Grego/Ciclo Troiano (I)

Das quatro peças de autoria (uma delas controvertida) de Eurípides referentes à Troia e troianos, duas delas, *Andrômaca* e *Hécuba*, são comentadas neste número.

Romance

Romances do Brasil, Argentina, Estados Unidos e França

Além do apenas regular primeiro romance da série "Tragédia Burguesa", do brasileiro Otávio de Faria, comentam-se algumas obras-primas oriundas da Argentina, Estados Unidos e França.

Cinema

Obras-Primas do Cinema

A par das obras-primas dos cinemas brasileiro, estadunidense e europeu, costumeiramente comentadas nessa seção, também se

contempla uma das grandes obras-primas do cinema japonês, *Rashomon*, de Kurosawa.

O Cinema de Carlos Diégues (I)

A filmografia do cineasta brasileiro Carlos Diégues, falecido em fevereiro último, estende-se por várias décadas, contemplando curtas, médias e longas metragens, dos quais quatro dos oito principais longas são analisados neste número, ficando os demais para a próxima edição desta revista.

AUTORIZAÇÃO

Possibilitada publicação ou reprodução de textos desta revista, no original ou em tradução, mediante indicação de autoria.

TIRAGEM DESTE NÚMERO

Edições em Português, Espanhol e Inglês
(Remessa por e-mail e WhatsApp)
20.800 (vinte mil e oitocentos) exemplares
para **140** (cento e quarenta) países.

Questões

O MUNDO EM PERIGO (I)

A BELIGERÂNCIA PERMANENTE

Com algumas outras funções que fogem à regra, as forças armadas defendem a ordem estabelecida e tudo que lhe diz respeito direta ou indiretamente, como as fontes de energia.

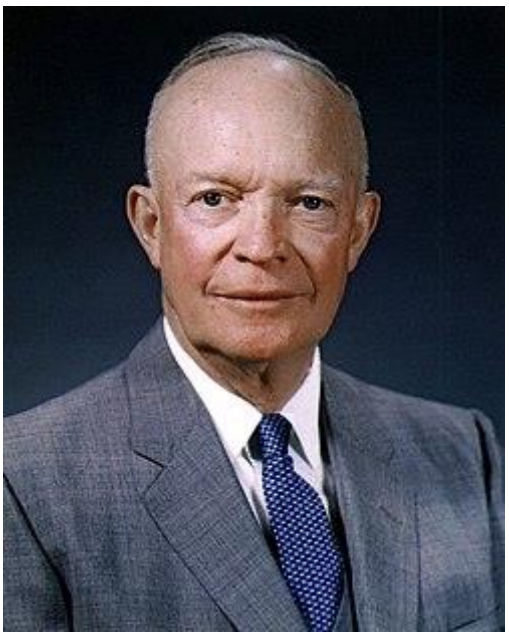
Quanto mais um país é rico mais temeroso se torna, já que tem o que perder. Paradoxalmente, pois, todos os impérios, remember Roma, possuíram poderosas forças armadas como demonstrou a Grã-Bretanha e, desde há um século, mostram os Estados Unidos.

Atualmente, ninguém teme mais o fortalecimento econômico e militar de outro país do que os Estados Unidos, constituindo a "segurança" verdadeira paranoia em alguns de seus setores, a começar e originar-se pelos dirigentes das grandes corporações industriais e comerciais, o que se reflete, em decorrência, nos chefes militares e em setores exacerbados da

mídia e de partidos políticos, uns e outros a serviço e defesa desses conglomerados econômicos.

Iniciada em meados da década de 1940 e terminada por volta de 1990, esvaiu-se o perigo da Guerra Fria tornar-se quente com destruição nuclear, experiência localizada já ocorrente ao final da Segunda Guerra Mundial. Contudo, entra-se em nova, e sempre perigosa, fase.

Além dos interesses e receios gerais acima apontados, acrescem-se na formação desse quadro belicoso-armamentista os interesses imediatos e diretos do complexo industrial-militar dos Estados Unidos, denunciados por volta de 1960 por ninguém menos que o presidente Eisenhower, justamente o militar de maior evidência do país na Segunda Guerra. Ele sabia, pois, do que estava falando.



EISENHOWER

Esses interesses, para terem encomendas de armas, procuram manter o mundo em permanente estado de pré-beligerância. A paz, o bem estar e o progresso dos povos não são convenientes nem propícios a seus negócios e desígnios.

É necessário, pois, para a própria sobrevivência da humanidade, que se proíbam para todos os países a fabricação e comercialização de armas, congelando-se, em determinada

etapa, os arsenais existentes (e não só os nucleares) e os destruindo paulatinamente.

Se isso, por enquanto, é impossível ("*cuando no se quiere lo imposible, no se quiere*", afirma o poeta ítalo-argentino Antônio Porchia em *Voces*), pelo menos que se mantenham tais arsenais sob absoluto controle e fiscalização da sociedade, em níveis nacionais e internacionais, por intermédio de organização e agências competentes.

Além de tudo, além de diminuir o perigo latente e os confrontos localizados, o que se economizaria com a eliminação dos fabulosos gastos com armamento seria suficiente para resolver ou minimizar grande parte das necessidades das populações carentes do mundo, incluindo aquelas existentes nos próprios Estados Unidos.

Vai daí, que entre os braços (por sinal *arms* em inglês) e as armas basta em gesto. A tentação, pois, é enorme, já que os privilégios e regalias materiais a manter ou a conseguir são grandes.

(*Jornal da Manhã,* Uberaba, 23 novembro 2024)

A AMEAÇA NUCLEAR

Além de pandemias e outros males, mais letal do que elas e eles, muito mais letal, total e definitivamente destrutivo da vida no planeta constitui a permanente e onipresente ameaça nuclear.

Desde que os cientistas, movidos pelas classes dominantes e seus representantes legais dos países mais desenvolvidos (e mais ambiciosos), estabeleceram a *"cizânia entre os átomos"* conforme o poeta Ricardo Marques da cidade de Patos, no Triângulo, a terra perdeu sua incolumidade e possível infinitude, passando a correr perigo, real e factível.

Conforme o diplomata Sérgio Duarte, *"uma das maiores autoridades mundiais no tema"* (*Folha de São Paulo*, 06/03/2020), em depoimento ao citado jornal, *"embora a quantidade total dessas armas* [nucleares] *tenha diminuído consideravelmente ao longo do tempo, os arsenais existentes são suficientes para inviabilizar completamente a civilização humana caso sejam utilizados, por desígnio ou acidente"*.

Não obstante, por meio de acordos e convenções, o arsenal nuclear tenha diminuído, *"o mundo hoje corre mais riscos de ver um conflito atômico do que há 50 anos [....] não há dúvida de que nos tempos de hoje o mundo é mais perigoso do que em*

qualquer época desde o início da era nuclear", afirma ainda o citado especialista.

Com o término, por volta de 1990, da Guerra Fria entre EE.UU. x URSS, pensava-se que a latente ameaça nuclear teria passado e o mundo caminharia para distensão, destruição de arsenais e mísseis e, finalmente, desarmamento.

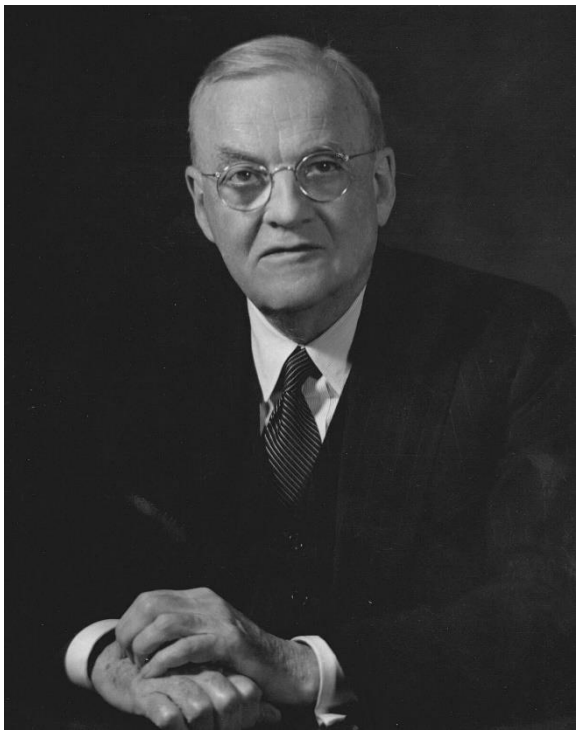
SÉRGIO DUARTE

Isso, no entanto, não ocorreu, demonstrando que a situação de animosidade e beligerância entre nações não foi nem é decorrência da antinomia entre regimes econômicos (capitalismo x *soi-disant* socialismo), mas, é endógena, de dentro do próprio capitalismo, o que a torna permanente enquanto esse regime subsistir e predominar. E quem irá pôr o guizo no pescoço do gato? E que guizo?

A rivalidade entre os EE.UU. e a Rússia capitalista continua acesa, não apenas retirando-se os EE.UU. de acordo de contenção nuclear com ela celebrado, como, ainda, acelerando a produção de artefatos nucleares e aperfeiçoando cada vez mais a eficácia e alcance de mísseis transportadores.

A efetiva ocorrência dessa contradição intercapitalista tomou vulto e ganhou ênfase com a atual "guerra" comercial

abertamente declarada e implementada pelos Governos dos EE.UU. contra a China, "guerra" que nada tem de ideológica ou de divergente cunho organizacional, já que na China prevalece regime misto de planejamento centralizado e iniciativa privada, inclusive com diversas empresas ianques e até a Tesla de Elon Musk.



JOHN FOSTER DULLES

A concorrência, princípio básico e até certo ponto salutar do capitalismo, possui efeitos colaterais (ou até centrais) perniciosos quando exacerbados, como vem sendo o caso por parte dos declinantes EE.UU., que não querem perder sua hegemonia mundial, econômica e militar.

Que o caso não é nem nunca foi ideológico nem de princípios (morais, religiosos e democráticos), basta lembrar a sincera afirmação de John Foster Dulles, antigo ministro das Relações Exteriores dos EE.UU. (lá denominadas Departamento de Estado), de que *"os EE.UU. não tem amigos, tem interesses"*.

As assertivas de "mundo livre", "democracia", "valores cristãos" e outras não passam de meros chavões pretextuais para encobrir e disfarçar as verdadeiras razões de campanhas publicitárias e intervenções militares, que visam defender interesses econômicos e/ou estratégicos concretos, dos quais

seus detentores não abrem mão em hipótese alguma. Aí é que mora o perigo!

Tais interesses é que dominam, direcionam e encaminham o mundo para ultrapassar os extremos limites da autodestruição planetária, ponto a que se está sempre muito próximo, como o citado embaixador Sérgio Duarte adverte:

"Todos os nove [nove já!] *possuidores de armas nucleares, sem exceção, vêm aumentando seus arsenais ou acrescentando novas tecnologias destruidoras, como mísseis várias vezes mais velozes que o som, uso de técnicas cibernéticas, lasers, inteligência artificial e outras inovações, numa verdadeira proliferação tecnológica."*

*

Diante desse quadro macabro e dantesco, o que fazer?

Essa a questão, já que a necessidade de se fazer alguma coisa se impõe, sob pena de omissão suicida.

Mesmo assim, como se nota no mundo todo, ninguém se move ou, se se move, constitui apenas (e por enquanto?) movimentos isolados, desconectados de rede internacional de organizações pacifistas e desarmamentistas, sem a indispensável divulgação e apoio da grande mídia condicionada pelos fortes grupos econômicos que a sustentam.

Apesar disso, e até por isso, é necessário que se faça alguma coisa para tentar interferir e obstaculizar o desatino e a loucura de inúmeros detentores do poder econômico e de seus representantes na direção (executivos, legislativos e judiciários) das nações, cada vez mais armadas.

(*Jornal da Manhã,* Uberaba, 29 novembro 2024)

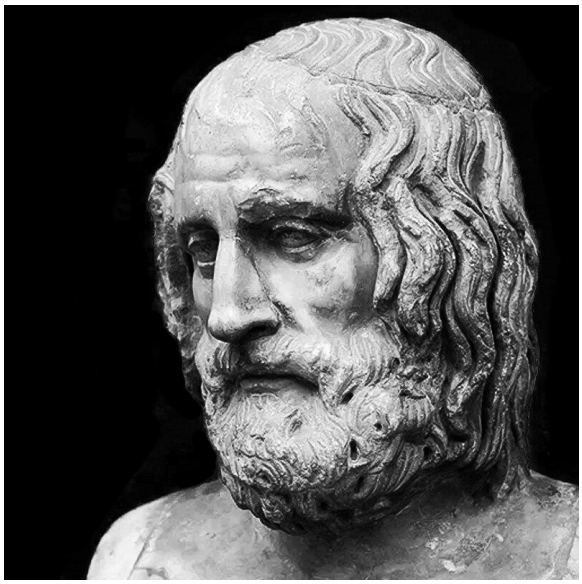
teatro

EURÍPIDES

Ciclo Troiano (I)

ANDRÔMACA

Diversidade Temática



EURÍPIDES

Na peça intitulada *Andrômaca* (425 a. C.), na esteira de mesmo tecido narrativo, Eurípides (484/480 – 406 a. C.) estrutura e desenvolve situações protagonizadas por Andrômaca (versos 1 a 756), Orestes (v. 881 a 1008) e Peleu (v. 1047 a 1283), personagens que nesses segmentos centralizam a ação e em torno dos quais agem outros figurantes.

Andrômaca

Já na intervenção prologal, Andrômaca invoca seu glorioso passado no "*régio lar de Príamo,/ esposa procriadora cedida a Heitor*" (v. 3 e 4), "*tendo pertencido à casa mais livre*" (v. 12), antepondo-o bruscamente à sua presente condição de *"agora mulher alguma, de pior sorte*" (v. 6), "*cheguei eu mesma cativa*

à Grécia, / prêmio de lança ao ilhéu Neoptólemo" (v. 13 e 14), em cujo palácio "*gerei o filho varão/ unida a meu dono, filho de Aquiles*" (v. 24 e 25), conforme tradução de Jaa Torrano (*Eurípides. Teatro Completo II. Andrômaca*. São Paulo/SP, editora 34, 2022).

ANDRÔMACA E HEITOR

Porém, seus males não se cingem a tais contristadoras circunstâncias, envolvendo situação presente e ameaçadora gerada em decorrência do fato de que "*o dono desposa a lacônia Hermíone, / tendo desprezado o meu leito servil, / e ela me persegue com males cruéis. / Ela alega que eu com drogas secretas / faço-a sem filho e odiosa ao marido*" (v. 29 a 33).

Daí precisamente advém o primeiro tema da peça, que se desenvolve em lances dramáticos antecipadores de tragédia que se anuncia inexorável com a atuação de Hermíone a partir do verso 147 travando tenso e insidioso diálogo com Andrômaca, agravada a situação com a participação de Menelau, pai daquela, com ameaças de morte.

Nesse ponto crucial (verso 547), intervém Peleu, pai de Aquiles e avô de Neoptólemo, que, este, se encontra ausente, contrapondo-se a Menelau e, em iniciativa judiciosa, critica a guerra contra Troia, exprobando-o:

"*Pergunte-se a Helena, que deixou / o teu amical Zeus e fugiu de casa / com varão jovem para outra terra. / Por ela, então, tal tropa da Grécia / reuniste e conduziste contra Troia? / Devias desprezá-la, não fazer guerra, / ao descobri-la vil, mas deixá-la acolá / e pagar* (sic) *para não mais a ter em casa*" (v. 602 a 609).

Ao que Menelau opõe motivos que justificam a guerra, emprestando-lhe utilidade e usando de argumento especioso para explicar a atitude de Helena: "*Helena não fez por si, mas por Deus, / e isso foi o mais útil para a Grécia, / pois néscios de armas e de guerras / ganharam coragem; e o convívio / de todos é o mestre dos mortais*" (v. 680 a 684).

A partir daí, Andrômaca tem apenas mais uma intervenção (v. 750 a 756), por sinal ligeira, não mais participando da trama, que se estende até o verso 1.288, assumindo importância Hermíone com radical e, até certo ponto, surpreendente posicionamento, lamentando-se: "*Lastimo, sim, a audácia hostil / que cometi, eu, a execrável, / a execrável entre os mortais*." (v. 837 a 839).

Orestes

Mas, aí surge nova personagem, nada menos que Orestes à procura da casa do filho de Aquiles (v. 881 e 882). Orestes, filho de Agamenon e sobrinho de Menelau, é, pois, primo de Hermíone, com quem trava longo colóquio, no qual afirma: "*antes minha, / tens esse marido por vileza de teu pai, / que antes de invadir os lindes de Troia / te deu a mim e depois te*

prometeu a esse / que ora te tem se pilhasse a urbe troiana" (v. 966 a 970).

Seu objetivo consiste em livrar Hermíone da previsível e possível ira de Neoptálemo, dados os precedentes que os unem.

Peleu

Na contextualização procedida por Eurípedes sobra para Peleu, que retorna à trama (v. 1047) e a exercita até o final, expondo todo um rol de desgraças e tragédias.

Súmula

Na realidade, conquanto a peça se intitule *Andrômaca*, têm-se nela nada menos de três tramas que se entrelaçam por ocorrentes no mesmo espaço-tempo: a de Andrômaca e filho sob ameaça de morte; a de Orestes para vingar os ultrajes que considera cometidos por Neoptólemo; e, finalmente, a de Peleu, "*sem filho, a sós, sem limite de males / suportarei as fadigas até Hades*" (v. 1.216 e 1.217).

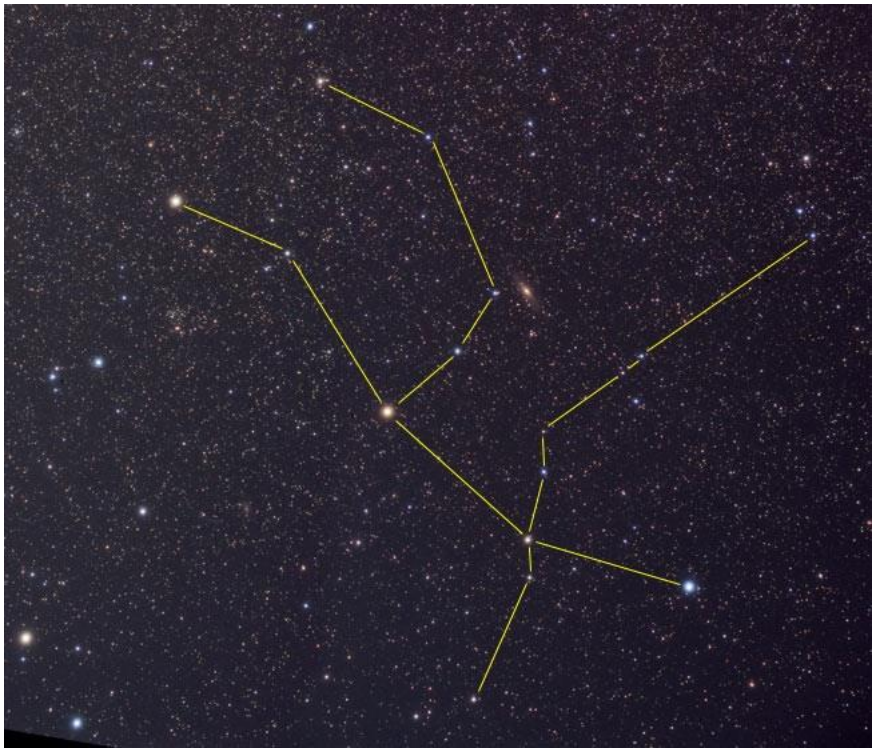
Óperas

Segundo Gilberto Resende, promotor cultural em Uberaba e grande conhecedor de óperas e de outras manifestações

culturais, a respeito de Andrômaca existem óperas dos compositores italianos A. Aurisicchio, Ferdinando Gaspare Bertoni, Francisco Feo, G. B. Lampugnani, Leonardo Leo, Sebastiano Nasolini, G. Paisiello, S. Pavesi, P. Raimondi, A. M. Sacchini, M. Valentini, G. Scolari e G. Tritto e do compositor espanhol I. Martin Y. Solar.

Constelação de Andrômeda

Não se deve confundir, ademais, a denominada Constelação de Andrômeda como referência à Andrômaca, porém, à Andrômeda, filha de Cassiopeia, esposa de rei etíope, que, conforme a Wikipedia, foi acorrentada à uma rocha para ser devorada por monstro marinho. Por sua vez, Cassiopeia é também denominação de uma Constelação.



CONSTELAÇÃO DE ANDRÔMEDA

(Inédito)

A *ANDRÔMACA* DE RACINE

Contenção e Ritmo

Racine

À semelhança do texto (e não poesia como se julga comumente) de Carlos Drummond de Andrade "*João amava Teresa que amava Raimundo que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili, que não amava ninguém*", na mitologia grega conforme a versão de Racine (França, 1639-1699) em *Andrômaca* (1667), Orestes (filho de Agamenon e Clitemnestra) ama Hermíone (filha de Menelau), que ama Pirro (filho de Aquiles, nominado Neoptólemo na *Andrômaca* de Eurípides), que, por sua vez, ama Andrômaca, a qual mantém incólume seu amor por Heitor, o maior guerreiro troiano, morto em combate.

Esse o esquema da peça *Andrômaca* de Racine, texto mais contido e concentrado do que o de Eurípides, no qual, além das personagens acima citadas, maneja ainda, com certa relevância, Menelau e Peleu, este pai de Aquiles.

Do ponto de vista dramático a peça de Racine suplanta a de Eurípides justamente por sua nucleação objetiva nos exatos limites do referido esquema ficcional.

Nela, por isso e por deliberado propósito, a carga trágica é mais acentuada visto não se repartir pelas transversais agruras de Peleu.

Racine, ao contrário, visa em seu articulado ficcional, utilizar, demonstrar e enfatizar apenas e justamente a descompassada corrente amorosa.

Desses desencontros sentimentais extrai e expõe variada gama de sofrimento emocional e de sua externalização em procedimentos destituídos de laivos racionais, visto que a razão submete a planejamento e controle a ação humana enquanto os sentimentos e as emoções que desencadeiam repelem ou se alheiam de deliberação, determinação e reflexão.

Nessas circunstâncias e na conjuntura disruptiva em que se encontram, Hermíone e Orestes tentam escapar das armadilhas que se armam, afirmando a primeira, que "*conhecer-me a mim mesma eu nesta altura temo*" (Ato II, Cena I, p. 39), conforme a tradução de Jenny Kladin Segall (*Racine. Andrômaca. Britânico*. Rio de Janeiro/RJ, editora Tecnoprint, s.d.).

Orestes, em diálogo com Pílades, expõe seu perplexo estado de espírito: "*Farto estou de escutar a razão / Para arrastar tal vida é alto o preço*" (Ato III, Cena I, p. 50).

Já Cleone, confidente de Hermíone, pondera, constata e aconselha que "*a dor que silencia é sempre a mais funesta*" (Ato III, Cena III, p. 55).

*

Conquanto sejam outros os tempos de sua elaboração e oriundas as respectivas traduções de idiomas totalmente diversos (o grego clássico não mais existente e o francês moderno), relativizando e prejudicando pretensões comparativas, verifica-se acentuada diferença estilística e de ritmo na formalização desses entrechos ficcionais.

Nem seria para menos.

*

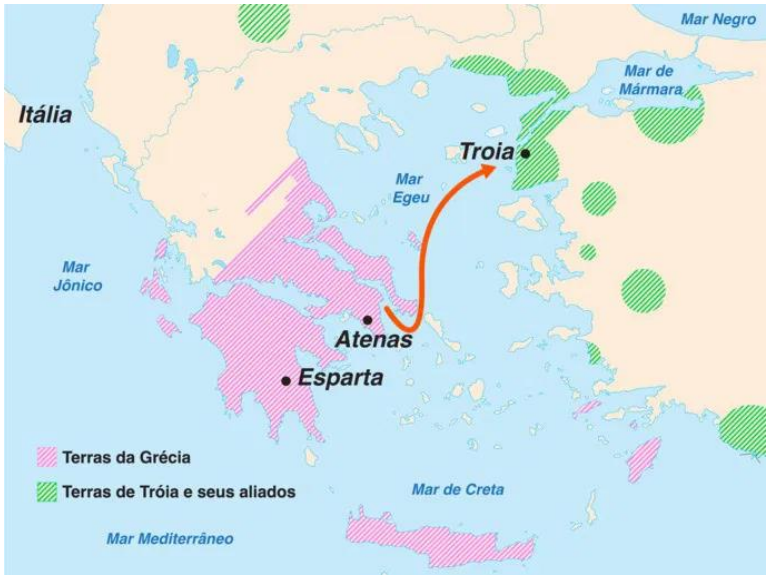
Além de *Andrômaca* (1667), Racine ainda elegeu, para motivo e razão de peças, personagens mitológicas gregas em *Ifigênia* (1674) e *Fedra* (1677).

(Inédito)

HÉCUBA

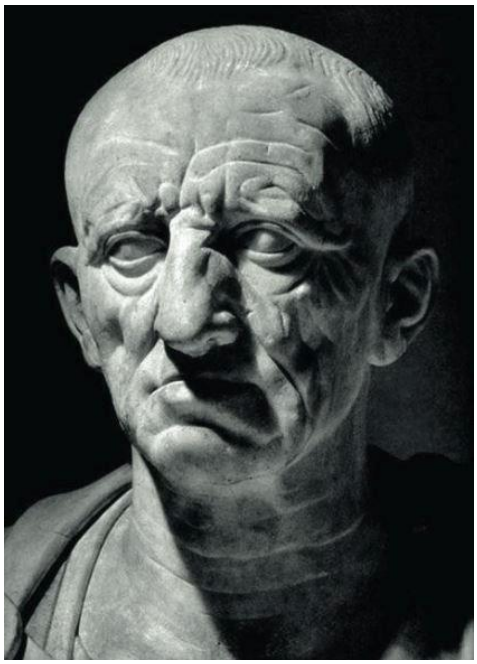
Realidade e Mito

A Natureza da Guerra



Com a queda de Troia, conforme a lenda, seus sobreviventes foram feitos prisioneiros, servos e escravos dos gregos vitoriosos. Como Troia realmente existiu, tudo indica que a guerra que lhe foi movida pelos gregos tenha, como todas as guerras, fundamento econômico. No caso, por Troia, situada em rota privilegiada de interseções comerciais, fazer concorrência à Grécia. Como, aliás, aconteceria séculos depois, por iguais motivos, com as guerras promovidas por Roma contra Cartago até vencê-la, tornando-se célebre as invectivas com que Catão (234-149 a.C.) no Senado romano perorava seus discursos, com *Delenda est Carthago*, ou seja, Cartago deve ser destruída. O que é absurdo e inadmissível, mas ato concreto e usual do animal humano, que, para o ensaísta e humorista Dirceu, de Araxá, na região do Triângulo, "*não vem do macaco, vem vindo*".

E como vem devagar!



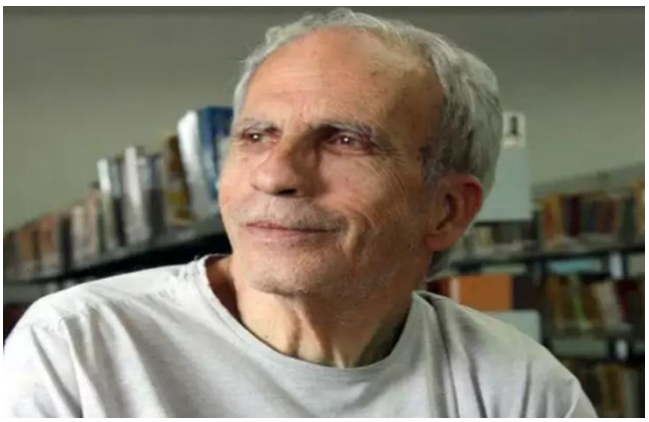
CATÃO

Em consequência, sobre o fato concreto de guerra contra Troia erigiu-se um dos mais significativos e grandiosos episódios mitológicos a partir da *Ilíada* (século VIII a.C.), de Homero.

De qualquer modo, na realidade e na lenda, os então vencidos, quando sobreviventes dos confrontos bélicos, ou eram executados ou escravizados quando, antes, não conseguiam fugir.

A Peça de Eurípides

Na portentosa Guerra de Troia foram escravizados, além de muitos outros troianos, Andrômaca, viúva de Heitor e objeto de peça própria; também Cassandra, filha de Príamo e Hécuba, e ainda esta, rainha de Troia e, portanto, sogra de Andrômaca.



DIRCEU

Suas tragédias, conforme a *Hécuba* (424 a.C.) de Eurípides (480/84-406 a.C.), não se resumiram a perder na Guerra o esposo e os filhos Heitor e Páris e ter a

célebre filha Cassandra feita amante e serva de Agamenon.

Além disso, e em continuidade dessas e de outras calamidades que sobrevieram à Hécuba, como ser prisioneira e escravizada, advieram outras, tão, ou nas circunstâncias, até mais dolorosas do que aquelas.

CASSANDRA

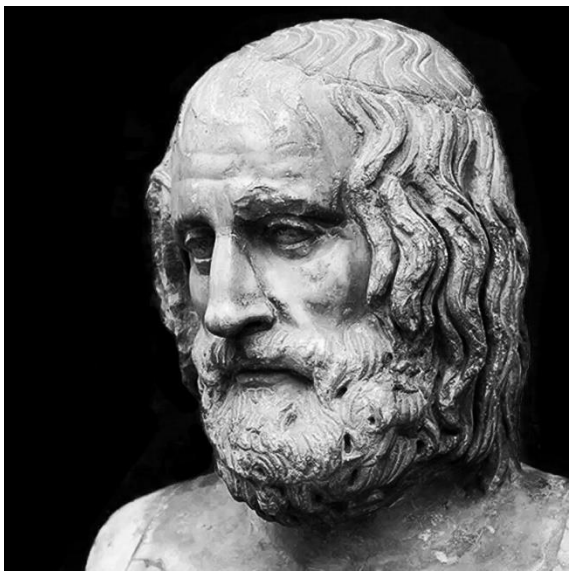
Essas novas tragédias compõem o eixo narrativo da peça que leva seu nome e em relação à qual Eurípides, embora grego, demonstra patente simpatia face aos novos e inauditos sofrimentos que lhe recaem.

Eurípides, para desencadear o rol desses novos padecimentos de Hécuba, utiliza-se do estratagema do surgimento de espectro, no caso, de Aquiles, como o faria também genialmente, milênios depois, Shakespeare (ou quem escreveu por ele segundo alguns) em *Macbeth* (1603 a 1607).

Do pleito do espectro decorre terrível calamidade para Hécuba, num confronto que ela, derrotada e escravizada, não tem condições de contornar e evitar mesmo enfrentando até a habilidade discursiva de Odisseu (o Ulisses dos romanos).

Episódio em que sobressai sobremaneira a atitude desassombrada e heróica de Polixena, filha de Hécuba, equiparando-se, em tudo por tudo, às notáveis heroínas Antígona

(da peça homônima de Sófocles), Macária (de *Os Heraclidas* de Eurípides), Ifigênia (de *Ifigênia em Áulis* também de Eurípides).



EURÍPIDES

Os diálogos travados entre mãe e filha nessa oportunidade elevam essa peça de Eurípides ao mais alto grau possível de elaboração e transmissão da emoção humana.

Após esse episódio, sobrevém à Hécuba nova tragédia, ligada a seu filho caçula Polidoro.

Contudo, a peça não se limita a essas tragédias, pois, Hécuba, conquanto em situação precária, enfrenta as adversidades de maneira fulminante e cabal.

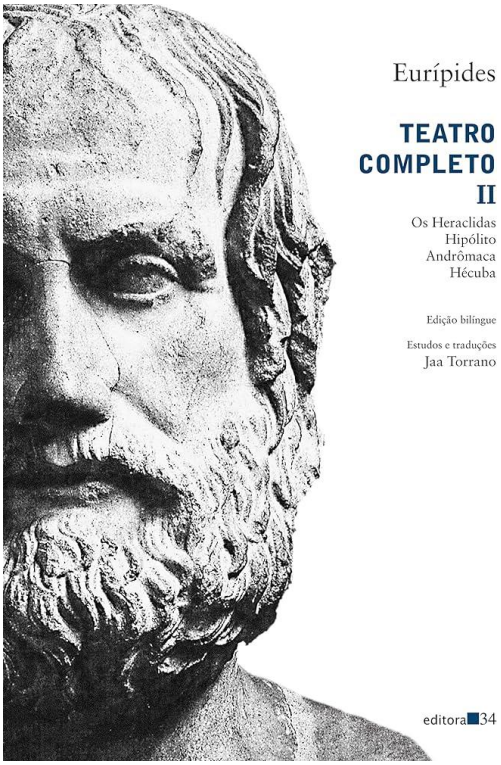
Todo esse entrevero dispõe-se e se desenvolve em brilhantes diálogos, travados, principalmente, entre Hécuba e Agamenon, Odisseu, Polixena e Polimestor, rei da Trácia.

Disso surge a interrogação: qual o idioma falado em Troia? Como se daria, então, os diálogos da troiana com seus vencedores gregos? Em que língua?

Hécuba, de Eurípides, vigorosa, direta e de apropriadas estrutura, formatação e condução, é das mais brilhantes obras literárias já produzidas, parelha e êmula de outras obras-primas de igual naipe ofertadas ao mundo.

*

Traduções Brasileiras



Duas das acessadas traduções brasileiras dessa peça procuram transpor para o português a beleza, a poeticidade e a tragicidade da *Hécuba* de Eurípides.

A de Jaa Torrano (*Eurípides. Teatro Completo II*. São Paulo/SP, editora 34, 2022), brilhante e consentânea com o texto, o teor, a forma e o ritmo originais, observadas, para quem não domina o grego clássico, pelo confronto e colação entre as respectivas disposições verbais e as dimensões dos versos.

Já a tradução de Mário da Gama Curi (*Eurípides. Hécuba*. 4ª ed. Rio de Janeiro/RJ, Jorge Zahar editor, 2000) desprende-se do texto original, não só o prosificando como volteando-o para torná-lo acessível e compreensível ao leitor, sem alterar, contudo, seu conteúdo.

A leitura simultânea, passo a passo, dessas traduções oferece a oportunidade de se haurir a beleza

poética do alto nível elaborativo do original concomitantemente com seu pronto entendimento.

Óperas

Conforme Gilberto Resende existem pelo menos quatro óperas atinentes à Hécuba dos compositores italianos I. Celionati, G. F. Malipiero, Nicola Antonio Manfroce e B. Rigacci e uma concernente a Aquiles e Polixena do compositor italiano naturalizado francês Jean-Baptiste de Lully.

(Inédito)

Romance

MUNDOS MORTOS

Trágico, Mas Não Burguês

OTÁVIO DE FARIA

Otávio de Faria (Rio de Janeiro, 1908-1980), autor da "Tragédia Burguesa", composta de 15 (quinze) romances iniciados por *Mundos Mortos* (1937), é proclamado por muitos como grande romancista.

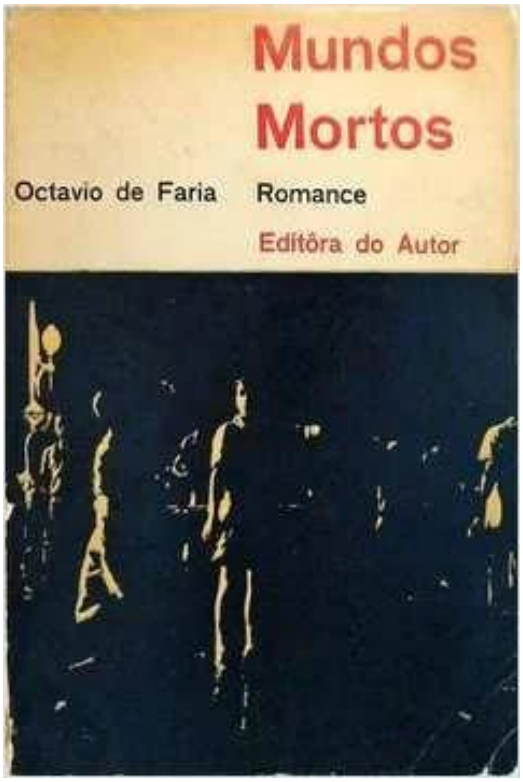
A crer-se por esse livro, já que não lemos os demais, de alguma tragédia se tem, mas, de burguesa, nenhuma.

No caso, a trama transcorre inteiramente em colégio católico dirigido por padres, focalizando os choques intelectuais e sensuais da juventude, uns e outros monitorados pelos padres no confessionário.

Nada, pois, de tragédia burguesa, visto que todas suas jovens personagens pertencem à classe média *B* ou *C* e, ainda, nem têm ideia do que é o mundo econômico-financeiro e, muito menos, nele atuam, nem de longe tendo oportunidade de fazê-lo.

Pode ser que nos romances seguintes, Otávio de Faria enquadre sua ficção nos amplos parâmetros pretendidos.

*



Conforme aventamos no artigo "Categorias da Ficção" (*Primax* nº 17, Uberaba, julho 2022), existem duas ordens ficcionais, a substantiva e a narrativa ou descritiva, estando os grandes romances incluídos na primeira e a maioria na segunda.

Na narrativa, as personagens, suas ideias, atitudes, comportamentos e relacionamentos são vistos de fora e apenas descritos, não passando de joguetes manipulados segundo o interesse e a conveniência do autor, sendo a trama presidida por lógica adredemente montada, em que as peças são encaixadas conforme o objetivo visado e a tese desenvolvida.

Nessa categoria sempre se conta uma estória, sempre se articulam fatos conducentes à determinada finalidade.

E sempre se sobrepõe à fatura formal o intento narrativo, mesmo que essa fatura, como aqui e em Coelho Neto por exemplo, seja manipulada com competência verbal e recheada de apelos e atrativos dramáticos.

Mundos Mortos, e certamente os subsequentes romances que o seguiram, é desse jaez, ou seja, insuficiente como obra

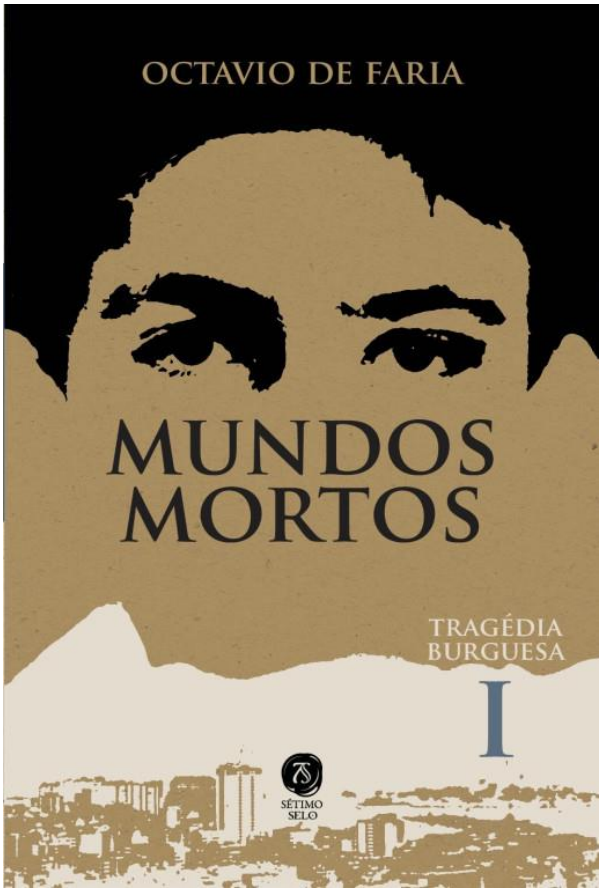
ficcional, mesmo que o poder e a facilidade verbais nele sejam plenamente consumados.

Mas, é essa justamente a característica das obras ficcionais narrativas, meramente descritivas, já que destituídas da focalização substantiva do ser humano, que, mesmo como personagem - e no caso de obra de ficção só pode ser personagem - carece de autonomia e governo próprios do ser humano, que, este, mesmo condicionado e moldado por série de fatores estruturais e circunstanciais coletivos e individuais, possui independência e visão particular do mundo.

No caso, Otávio de Faria, guiado por sua ideologia religiosa católica, formata suas personagens unilateralmente conforme tais diretivas e parâmetros, desvinculadas do substrato mais profundo do ser humano e sua consciência.

É livro inteligente, no entanto. No qual as ideias e sua formulação jorram como catadupas ininterruptas, aliás, um dos elementos configuradores da linguagem narrativa, que, por isso, e pela superficialidade com que constrói o entrecho, é atrativa, já que, de fácil entendimento e assimilação.

Contudo, há muito de realidade no criado e articulado pelo autor, mesmo que observado e exposto pela exteriorização das manifestações.



Além da insegurança e das perplexidades da juventude, o que mais sobreleva nessa realidade é o unilateralismo e o domínio da ideologia sobre o arcabouço e o aparato intelectual dos que se dedicam, profissionalmente, à prática religiosa, representando mundo mentalizado fechado, insuscetível de visão flexível, racional e abrangente, haurida diretamente da concretude do real, sabendo-se que "*a verdade não está nas nossas cabeças, mas, na realidade*", conforme expõe o pensador e economista britânico David Ricardo.

A ideologização provoca profunda ingenuidade ou vice-versa, a ingenuidade conduzindo àquela. De qualquer modo, ambas se interagem.

(Inédito)

Otávio de Faria – Repercussão

(artigos arquivados de jornais e periódicos
indicados em ordem cronológica)

ROCHA, Hildon – "Otávio de Faria e os *Mundos Mortos*" (*Diário de Notícias*, Rio de Janeiro/RJ, 1 setembro 1957; *Leitura* nº 11, Rio de Janeiro/RJ, maio 1958)

OLINTO, Antônio – "*O Senhor do Mundo"* (*O Globo*, Rio de Janeiro/RJ, 25 janeiro 1958, coluna "Porta de Livraria")

FILHO, Adonias – "O Romance de Otávio de Faria – Perspectiva de *O Senhor do Mundo*" (*Tribuna da Imprensa,* Rio de Janeiro/RJ, 1 fevereiro 1958)

MONTEIRO, Adolfo Casais – "Um Romance de Otávio de Faria" (*Suplemento Literário de O Estado de São Paulo*, São Paulo/SP, 23 dezembro 1961)

MARTINS, Wilson – "Romance Confessional" I e II (*Suplemento Literário de O Estado de São Paulo*, São Paulo/SP, 24 e 31 março 1962)

MARTINS, Wilson – "Pecados Literários" (*Suplemento Literário de O Estado de São Paulo*, São Paulo/SP, 18 julho 1964)

FILHO, João Etiene – "O Romancista Otávio de Faria" (*Suplemento Literário de Minas Gerais* nº 34, Belo Horizonte/MG, 22 abril 1967)

PIMENTEL, Osmar – "Releitura de *Mundos Mortos*" (*Suplemento Literário de O Estado de São Paulo*, São Paulo/SP, 29 abril 1967)

ARAÚJO, Zilá Correia de – "Otávio de Faria: 'Sou Hoje Quase Um Romancista Histórico'" (*Suplemento Literário de Minas Gerais* nº 124, Belo Horizonte/MG, 11 janeiro 1969, entrevista)

PRATA, Edson – "O Pessimismo Trágico de Otávio de Faria" (*Suplemento Cultural do Correio Católico* nº 14, Uberaba, 18 janeiro 1969)

FILHO, Adonias – "Adonias Filho Recebeu Otávio de Faria na Academia Brasileira de Letras – Foi Este o Seu Discurso de Saudação" (*Suplemento Literário de O Estado de São Paulo* nº 781, São Paulo/SP, 16 julho 1972)

FARIA, Otávio de – "Otávio de Faria e a Academia" (*Suplemento Literário de O Estado de São Paulo* nº 781, São Paulo/SP, 16 julho 1972, discurso de posse na ABL)

FILHO, Paulo Hecker – "Um Caso de Amor" (*Suplemento Literário de O Estado de São Paulo* nº 783, São Paulo/SP, 30 julho 1972)

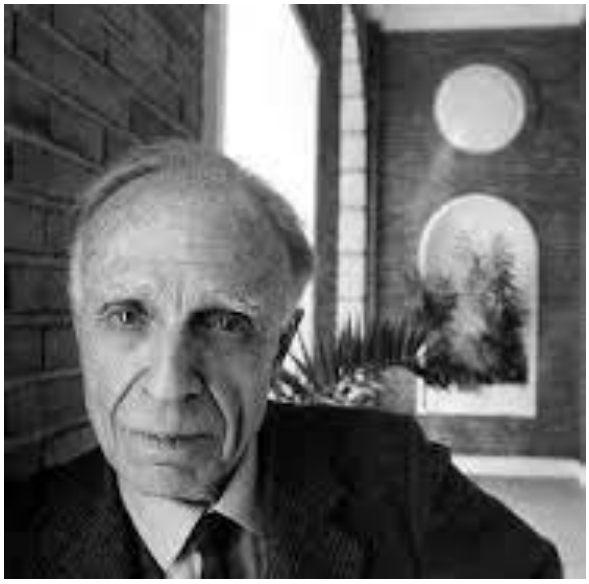
ATAÍDE, Tristão de – "Fecho de Ouro" (*Folha de São Paulo*, São Paulo/SP, 27 dezembro 1979)

FRANCIS, Paulo – "A Morte e a Morte de Otávio de Faria" (*Folha de São Paulo*, São Paulo/SP, 25 outubro 1980).

ARGENTINA

A INVENÇÃO DE MOREL

Diário do Imponderável



ADOLFO BIOY CASARES

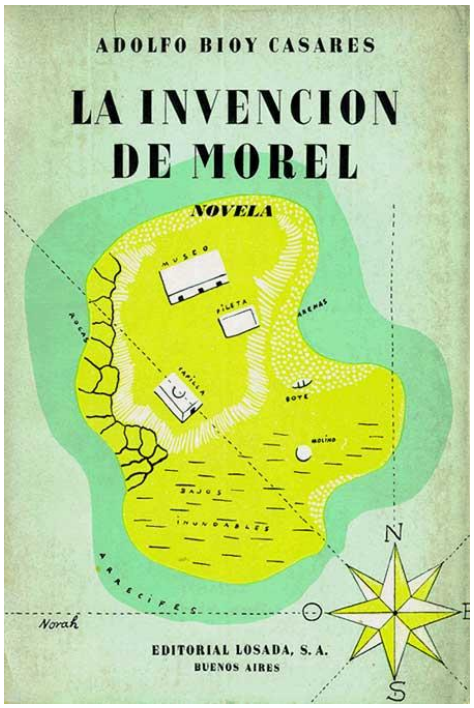
Poucos e raros romances são tão bem elaborados, formal e tematicamente, como *A Invenção de Morel* (1940), de Adolfo Bioy Casares (Argentina, 1914-1999).

Surpreendem, tanto a sutileza e sofisticação de sua formulação ficcional quanto a limpidez e objetividade de sua construção verbal.

E, estruturalmente, é diário.

Diário de fugitivo que, como tudo no livro (ilha, pessoas), é indeterminado, conquanto de presença impositiva, constante, inabordável e inicialmente incompreensível. Porém, tudo cada vez mais estranho, inatingível e até inconcebível à medida que nela, a ilha, o protagonista está e se movimenta como única personagem palpável, concreta, existente, visto que as demais

exercitam-se no vago limbo sensorial e na precária percepção do diarista.



1ª ED. ARGENTINA

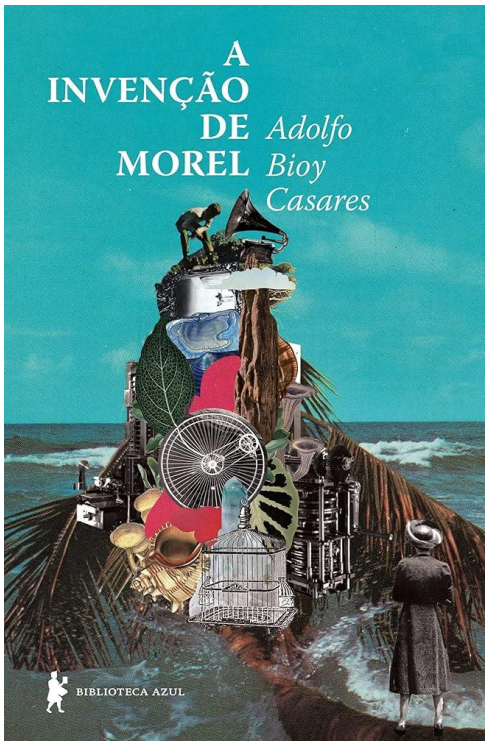
Destacam-se, fluidas a princípio, Faustine e Morel, aquela assim permanecendo e este, posteriormente, materializando-se na exposição e demonstração de seu invento.

Morel é a ciência, a prática, o conhecimento, a ação, a realização.

Faustine, a eteriedade, a inefável poética da existência e convivência humanas, bordejando e nunca transpondo os lindes mensuráveis e incomensuráveis da materialidade, da concretização em prática do sonhado e almejado, permanecendo na órbita do imaginário, num plano etéreo de sentimentos e emoções só pouco a pouco articulados e presentificados, solidificando-se em estado de pura pretensão idealizada.

No pequeno (materialmente) mas imenso (artisticamente) livro de Casares, disputam a primazia da atenção do protagonista pelo menos quatro mais distendidas e tensionadas, às vezes assoberbantes, preocupações: sobreviver na indescritível ilha com seus baixios, marés, sóis e luas; esconder-se de eventuais personagens dada sua condição de fugitivo da Justiça; até obsedadamente, Faustine, a atração imponderável, tão próxima

materialmente quão distante, longínqua, etérea, imaginária; e, finalmente, a invenção de Morel.



ED. BRASILEIRA

Nesse pequeno e restrito espaço, sem princípio e sem destino explicáveis e tangíveis, protótipo do mundo e da humanidade, vagueiam seres inefáveis, inconhecíveis.

Mundo árido, estéril, inabordável, onde, no entanto, subsiste, personalizada, a sina da atração sentimental.

Mundo, pois, que tem, apesar de tudo, sentido e significado nos seus próprios limites, no qual a vida desafia a estiolação e o aniquilamento e enfrenta o imponderável.

(Inédito)

Casares no Brasil

(artigos arquivados de jornais e periódicos
indicados em ordem cronológica)

CARPEAUX, Oto Maria – "O Mundo de Morel" (*Suplemento Literário de O Estado de São* Paulo, São Paulo/SP, 26 março 1966).

COUTO, José Geraldo - "Ir-se, Conto Inédito de Bioy Casares" (*Folha de São Paulo*, São Paulo/SP, 30 julho 1995).

COUTO, José Geraldo – "Jogos de Bioy" (*Folha de São Paulo*, São Paulo/SP, 30 julho 1995, entrevista).

CALADO, Antônio – "Extermínio de Velhos Já Tem Seu Manual*" (Folha de São Paulo,* São Paulo/SP, 5 agosto 1995)

PALÁCIOS, Ariel - "Casares Declara Amor às Memórias" (*O Estado de São Paulo*, São Paulo/SP, 5 março 1996, entrevista).

ARTEAGA, Alícia e CALIGARIS, Hugo – "Colecionador de Absurdos" (*O Globo*, Rio de Janeiro/RJ, 7 junho 1997, entrevista).

CASTELO, José – "Literatura de Bioy Casares Mora nos Espelhos" (*O Estado de São Paulo*, São Paulo/SP, 26 julho 1997).

CASTELO, José – "Casares Sonha Acordado Para Criar Duas Páginas Por Dia" (*O Estado de São Paulo*, São Paulo/SP, 26 julho 1997, entrevista).

KOEHLER, Adriano – "Brinquedo de Deus" (*Rascunho* nº 74, Curitiba/PR, junho 2006).

ALMEIDA, Virgílio Fernandes – "Eternos Amantes" (*Estado de Minas*, Belo Horizonte/MG, 23 dezembro 2006).

PALÁCIOS, Ariel – "As Homenagens a Bioy Casares" (*O Estado de São Paulo*, São Paulo/SP, 13 setembro 2014).

RODRIGUES, Maria Fernanda – "No Brasil, O Centenário É Adiado" (*O Estado de São Paulo*, São Paulo/SP, 13 setembro 2014).

PALÁCIOS, Ariel – "Diário de Amigos" (*O Estado de São Paulo*, São Paulo/SP, 13 setembro 2014).

BEZERRA, Wilson Alves – “Hora de Ver Bioy na Dimensão Trazida por Cortazar” (*O Estado de São Paulo*, São Paulo/SP, 13 setembro 2014).

FRAIA, Emílio – “Às Vezes Eles Voltam – No Ano do Seu Centenário Bioy Casares Sai da Sombra” (*Folha de São Paulo*, São Paulo/SP, 14 setembro 2014).

O SOM E A FÚRIA

O Verbo e o Ser

Em *O Som e a Fúria* (1929) William Faulkner (1897-1962) procede à ruptura do processo ficcional praticado em *Sartoris*, editado no mesmo ano.

WILLIAM FAULKNER

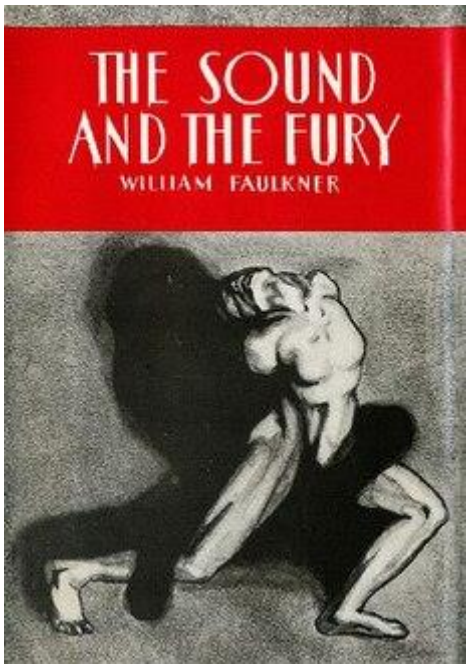
Não só ruptura com *Sartoris*, mas, com todo o tradicional procedimento da ficção literária.

Bafejado pelas inovações radicais promovidas no *Ulisses* (1922), de James Joyce (1882-1941), Faulkner lança-se a novas experiências, elaborando romance totalmente diverso de *Sartoris* e de qualquer outro tradicionalmente consumado.

Sartoris é profundo e moderno, mas, ainda composto nos costumeiros moldes até então praticados na ficção literária, excetuado o *Ulisses* e *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade (1893-1945).

Já *O Som e a Fúria* subverte cabalmente os procedimentos usuais, investindo em processamento inovador, inusitado, de acentuada dificuldade e complexidade elaborativa e propositiva.

Em três ordens distintas Faulkner cria, configura e desenvolve a trama, articulando intrincados relacionamentos entre personagens que já se apresentam agindo e dialogando entre si: a fabulação; o teor ou conteúdo da inventividade; e a distensão verbal desses componentes.



1ª ED. EE.UU.

No primeiro caso, os fatos, os relacionamentos e os diálogos entre as personagens correm e decorrem de forma direta como se tudo surgisse espontânea e naturalmente, uma afirmativa, posicionamento ou propósito provocando outro ou outros e assim sucessivamente, formatando, aos poucos, fragmentária e sincopadamente, a trama onde agem e se enredam as personagens.

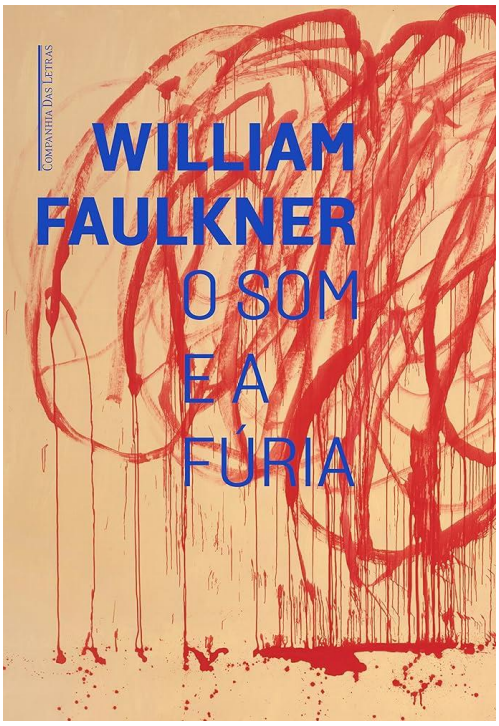
No segundo caso, forma conteúdo vivencial do imaginado e tramado em linguagem verbalizada, emergida e condicionada pelo contexto.

Na última hipótese, distensiona a narrativa em alto nível de consumação e eficácia.

Na perseverança, continuidade e alta competência na efetivação dessa tríade procedimental exsurge, íntegro, complexo e brilhante, o romance.

Romance que é, nada mais nada menos do que a realidade verbalizada, distribuída e compartimentada em atos, desejos e propósitos dos protagonistas da ação romanesca.

Desse processo ficcional, ou seja, fictício, o que se verifica, se manifesta e se deflagra, vivo e articulado, é o fluxo da vida, contínuo e ininterrupto com suas peculiaridades e variabilidades costumeiras ou ocasionais num somatório procedimental e verbal de extraordinária vitalidade e autenticidade, de ato criador de vida, vivências e práticas humanas em inexcedível nível de formulação literária.



ED. BRASILEIRA

Não só isso, porém, caracteriza e qualifica o romance em questão. Tão importante quanto isso, mas, de outra natureza, consistem a ousadia, a criatividade e o inconformismo de Faulkner com os processos usuais da elaboração literária ao proceder inovadora contextualização dramática, desarticulando seus procedimentos lógico-temporais, diversificando-a e descompartimentando-a e multiplicando seus modos e meios.

Propósito e fazer que impõem à narração complexa e aparentemente descoordenada confluência narrativa, que só na parte final é distendida e concentrada em determinada

facticidade envolvendo a personagem Jason em fluente e lógica rede de acontecimentos.

O Som e a Fúria, enfim, na complexidade de sua formulação, é dos romances que mais exigem a atenção e disposição do leitor após tê-las impostas em grau e nível infinitamente superiores ao autor em sua concepção e efetivação, além de excepcional conexão entre o verbo e o ser.

(Inédito)

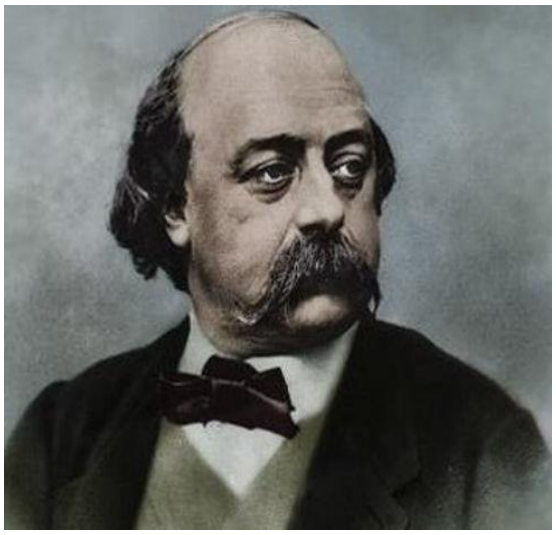
Faulkner no Brasil

(artigos arquivados de jornais e periódicos
indicados em ordem cronológica em
Primax 34, após artigo sobre *Sartoris*)

FRANÇA

MADAME BOVARY

A Permanente Modernidade



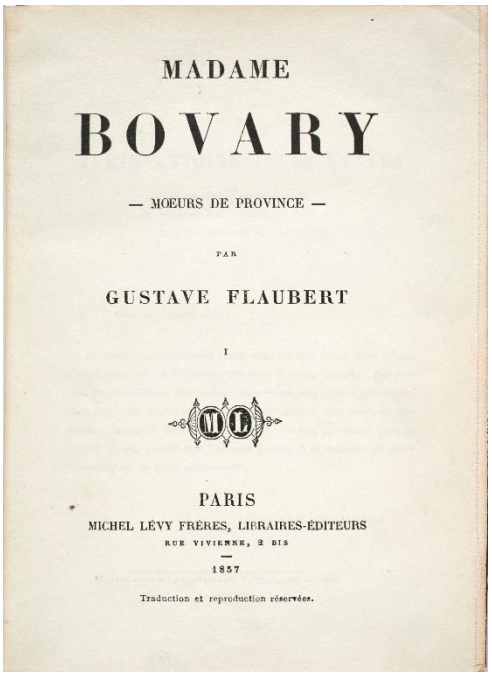
GUSTAVE FLAUBERT

A leitura de *Madame Bovary* (idem, França, 1856), de Gustave Flaubert (1821-1880), suscita, de plano, comparação com os dois mais conhecidos romances de Sthendal, *O Vermelho e o Negro* (Le Rouge et le Noir, França, 1832) e *A Cartuxa de Parma* (La Chartreuse de Parme, França, 1839).

A diferença entre eles é perceptível desde a primeira página de Flaubert. Se seus antecessores ainda são românticos (*Cartuxa de Parma*) ou romantizados (*O Vermelho e o Negro*), *Madame Bovary* inaugura a modernidade ficcional, em forma e fundo.

Todavia, o que os distingue é que Flaubert é mais rigoroso e melhor escritor, além de exato, contido e depurado na exposição, na narrativa, na construção do caráter das personagens e, ainda, na articulação da trama. Sua consciência

do fazer e do que tem de ser feito e desenvolvido está entre as maiores de seu tempo.


MADAME

BOVARY

— MŒURS DE PROVINCE —

PAR

GUSTAVE FLAUBERT

I

PARIS

MICHEL LÉVY FRÈRES, LIBRAIRES-ÉDITEURS

RUE VIVIENNE, 2 BIS

1857

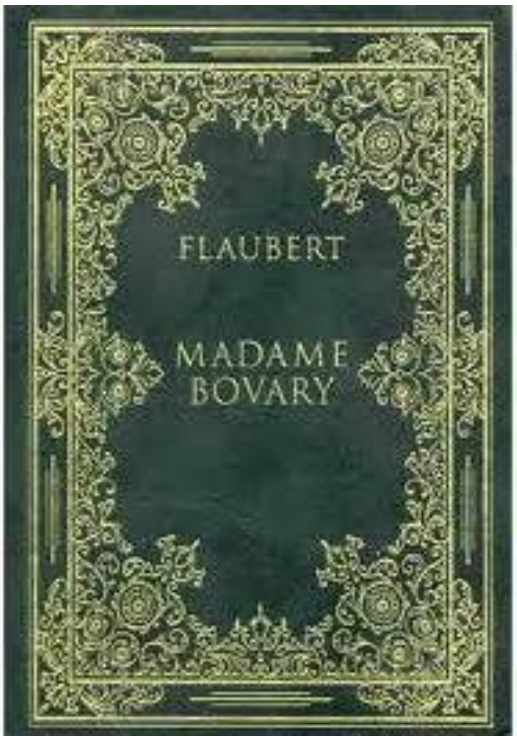
Traduction et reproduction réservées.

1ª ED. FRANCESA

Além da fluência e flexibilidade da linguagem, que só encontraria, entre seus pares no século XIX, semelhança em Eça de Queirós, *Madame Bovary* destaca-se pela coerência da construção comportamental dos protagonistas, Ema e Charles Bovary, que se incluem entre os mais completos e perfeitos perfis ficcionais. Seus atos e atitudes correspondem à sua estrutura psíquica tal como criada e exposta pelo romancista. Seguem, por isso, linha congruente de conduta, ação e reação, tanto em seu modo de ser e estar quanto na maneira (daí decorrente) de relacionamento entre o casal e as demais personagens. Dificilmente atingem-se tão apropriados comportamentos pessoais e sociais como os externalizados pelo casal protagonista.

O relacionamento entre eles, em geral e nos pormenores da vida em comum, além de refletir as respectivas (e tão diversas) índoles, apresenta-se substancioso e essencializado por sua autenticidade no primeiro caso e parcimoniosa seleção de manifestações no outro.

Charles amava Ema, que não o amava e, principalmente, não amava ninguém. Seus amantes, Rodolfo e Leon, significavam projeções de ânsias, ideais romanescos e angústias, enfim, de seu



1ª ED. BRASILEIRA

bovarismo, que não é simplesmente tendência de espírito, mas, necessidade de exercitar na prática o substrato do ser, ou seja, viver tal qual se almeja, não como fruto apenas de idealização, mas, de condição.

Por isso, se Leon a abandonasse, como fez Rodolfo, forçosamente arranjaria outro ou, pelo menos, tentaria arranjá-lo, já que isso lhe era necessário, não sendo mera escolha, porém, exigência íntima.

A diferença entre Ema e Charles é abismal por suas naturezas antípodas, equiparando-se e equivalendo-se, respectivamente, à essa dupla paradigmática do dualismo do ser humano, Quixote e Sancho Pança. Entre o ideal, o espírito de aventura e de inconformismo de uma, marchetados, porém, de ilusão e emoção, e o realismo pragmático e cotidiano de outro, destituídos ambos, no entanto, da malícia e da maldade que também caracterizam a espécie.

Ademais, cumpre, ainda, atentar que sendo essa a natureza de Ema, não sua opção, a angústia que a toma não decorre do adultério, porque este não é causa, mas, efeito de seu temperamento e conformação humana e da conjuntura armada pelo romancista, que propiciaram, favoreceram e exorbitaram tendências e carências. Sua perdição derivou do destempero de

seus gastos e imprevidência financeira, também consequentes de sua constituição.

A principal das circunstâncias forjadas por Flaubert reside no expediente, justificador do adultério, de desequilibrar o relacionamento conjugal entre a inteligência e os desígnios de Ema e a abulia e carência de ambição de Charles.

Já o desenlace poderia ser questionado como solução fácil do impasse a que chegou a vida de Ema, expediente comumente utilizado por ficcionistas menores. Não, contudo, aqui. No caso, dadas sua estrutura biopsíquica e consequentes pretensões e necessidades, o acontecido é derivação natural e impositiva, coerente com sua individualidade e posição.

Em suma, o fim de ambos os protagonistas está consentâneo com seus perfis.

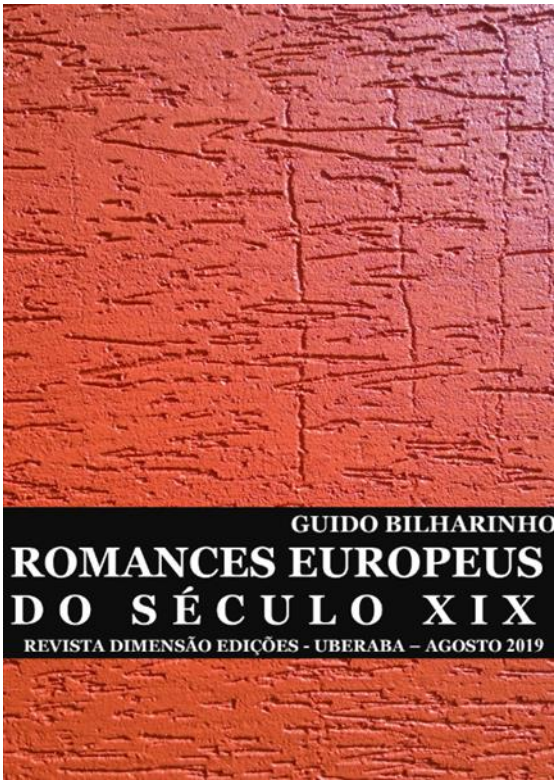
O poder descritivo, a naturalidade da construção dramática, a pertinência do planejamento da ação de conformidade com as possibilidades da vida concreta, propiciam descrições e situações de plausibilidade tão elevada, que outorga ao romance a permanente modernidade das obras-primas.

Se não bastassem os momentos e as construções verbais de considerável poder imagístico e visual, a cena da descoberta por Charles da realidade conjugal e a reação que essa revelação lhe provoca representam a síntese e o clímax das propriedades de escritor e de ficcionista de Flaubert.

A antecipação cinematográfica da obra é ressaltada pelo cineasta Einsenstein, informando que *"foi Flaubert quem nos deu um dos melhores exemplos de montagem cruzada de*

diálogos, usada com a mesma intenção de dar ênfase expressiva à ideia. É o caso da cena, em Madame Bovary*, em que Ema e Rodolfo se tornam mais íntimos. Duas linhas da fala são interligadas: a fala do orador na praça embaixo e a conversa dos futuros amantes"* (*in A Forma do Filme*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar editor, 2002, p. 21).

(do livro eletrônico *Romances Europeus do Século XIX*, agosto 2019)



Flaubert no Brasil

(artigos arquivados de jornais e periódicos
indicados em ordem cronológica)

REDAÇÃO – "Gustave Flaubert no Banco dos Réus" (*Jornal de Letras* nº 89, Rio de Janeiro/RJ, novembro 1956)

MOUTINHO, Nogueira – "Na França, Uma Outra Face do Gênio Flaubert" (*Folha de São Paulo*, 11 janeiro 1982)

PROUST, Marcel – "O Que Significa o Estilo de Flaubert" (*Folha de São Paulo*, 5 junho 1987, tradução de Marília Scalzo)

REDAÇÃO – "Fidelidade a Emma Bovary" (Suplemento *Ideias/Livros, Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro/RJ, 24 abril 1993)

ALENCAR, Ana Maria de – "O Romantismo Domado" (idem, idem)

SCHILD, Susana – "Não Quis Modernizar Flaubert" (idem, idem, entrevista com o cineasta Claude Chabrol, diretor do filme *Madame Bovary*, de 1991)

FIGUEIREDO, Cláudio – "Um Eremita no País da Literatura" (Suplemento *Ideias/Livros* nº 372, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro/RJ, 13 novembro 1993)

BLOOM, Harold – "O Assassinato de Madame Bovary" (*Folha de São Paulo*, 9 abril 1995, tradução de Artur Nestrovski)

GRAIEB, Carlos – "Sai no País o Flaubert de Pierre Bourdieu" (*O Estado de São Paulo*, 23 março 1996, entrevista com Bourdieu)

SADER, Emir – "*As Regras da Arte* e *O Idiota da Família"* (idem, idem)

SCHÖPKE, Regina – "*Novembro* é a Prova de Como Flaubert Era Precoce" (*O Estado de São Paulo*, 12 novembro 2000)

CONI, Carlos Heitor – "A Cigarra de Tchecov e as Adúlteras de Flaubert e Tolstoi" (*Folha de São Paulo*, 16 agosto 2002)

CARVALHO, Bernardo – "*A Tentação de Santo Antônio*: Ler Para Ver" (*Folha de São Paulo*, 1 outubro 2002)

BARNES, Julian – "Flaubert, Refém de Devaneios e Pendor Para Intimidade Distante" (*O Estado de São Paulo*, 09 julho 2006, tradução de Celso M. Paciornik)

KEHL, Maria Rita – "O Processo de Bovary" (*O Estado de São Paulo*, 7 outubro 2007)

---------- "Ingenuidade Evitou Condenação" (idem, idem)

GURGEL, Rodrigo - "O Fetichista e a Adúltera" (*Rascunho* nº 91, Curitiba/PR, novembro 2007)

PIRES, Francisco Quinteiro – "Frustrações de Um Jovem no País dos Desencantos" (*O Estado de São Paulo*, 4 outubro 2009)

MOTA, Leda Tenório da – "Romance de Formação Raro e Obcecado Pela Palavra Justa" (idem, idem)

CASTRO, Rui – "A Escrita à Mão" (*Folha de São Paulo*, 12 fevereiro 2010)

Cinema

NOITE VAZIA

Os Impulsos Íntimos

VÁLTER HUGO CURI

Nenhum drama humano é alheio à ficção. Nem poderia sê-lo, justamente porque o gênero configura-se a partir do grande painel da vida, compondo-se da aventura dos indivíduos, isolados ou em conjunto, no inter-relacionamento que estabelecem.

A questão, sempre, é diferençar e separar, qual trigo do joio, a obra que efetivamente apreende, retrata e retraça o significado e o conteúdo desse drama daquela que o deturpa, escamoteia e falsifica.

No primeiro caso - o único que conta, vale e interessa - cumpre distinguir e destacar as obras que mais pertinente e profundamente atingem o eixo da trama articulada e das questões explícitas ou subjacentes abordadas, sob o ângulo, pois, da verticalidade do exame temático e da construção estética.

Já sob prisma da amplitude horizontal, ocorre extensa e variada gama de possibilidades, tantas quantas a própria existência humana comporta.

A filmografia de Válter Hugo Curi (São Paulo/SP, 1929-2003) elege a problemática amorosa e o relacionamento masculino-feminino como seus principais eixos, preocupando-se o cineasta com essas manifestações humanas, sempre (ou pelo menos na maioria esmagadora dos casos) sob a ótica masculina.

Em *Noite Vazia* (1964) Curi extrapola tais coordenadas, sobrepondo ao relacionamento entre os sexos o vazio existencial de um de seus protagonistas e a perplexidade de outro.

A problemática central do filme não é, pois, o intercâmbio amoroso e/ou físico entre os sexos, não opostos, como se costuma afirmar, mas, complementares. O que realmente preocupa e ocupa o cineasta são as proposições íntimas e a textura intelecto-emocional que guarnecem suas personagens masculinas. Ambas conducentes ao sexo, não como válvula de

escape ou compulsão orgânica. Porém, como algo que preencha a vacuidade existencial de um e resolva a perplexidade do outro.

Nelas, se o apelo permanente do sexo ocupa-lhes o tempo e simultaneamente atende à uma necessidade fisiológica, o direcionamento ou limitação à sua prática mercantilizada, além de não contemplar suas carências afetivas, os frustram, impelindo-os, como ao jogador viciado, a palmilhar o inútil itinerário de suas ânsias, carências e buscas.

Com elevada perspicácia, o cineasta estrutura diversificadamente os protagonistas, que, se unidos no propósito imediato de *chercher la femme*, partem de exigências diferentes e, num certo sentido, até contrárias.

Nélson procura aplacar sua angústia, tentando encontrar na noite relacionamento marcado pela autenticidade. Por isso, é sempre relutantemente que aceita os impositivos convites do amigo.

Já Luís simplificadamente restringe-se à materialidade da condição humana.

A construção das duas personagens femininas parte da finalidade (e limitação) da profissionalização do sexo, cingida à contrapartida financeira da momentânea entrega do corpo.

Contudo, à semelhança do duo masculino, tornado complexo pela diferenciação entre os parceiros, no caso da dupla feminina tem-se, pelo menos em parte, seus afins.

A personagem interpretada por Odete Lara paraleliza-se com Luís e, por isso, entram em constantes choques. Já a prostituta encarnada por Norma Benguell, do mesmo modo que Nélson, almeja relacionamento amoroso sentimental.

As atitudes e manifestações desses casais refletem tais disposições, com a explícita verborragia e a desabrida conduta de um e a atitude discreta do outro, que exprime seu sentimento no silêncio, na expressão e no olhar.

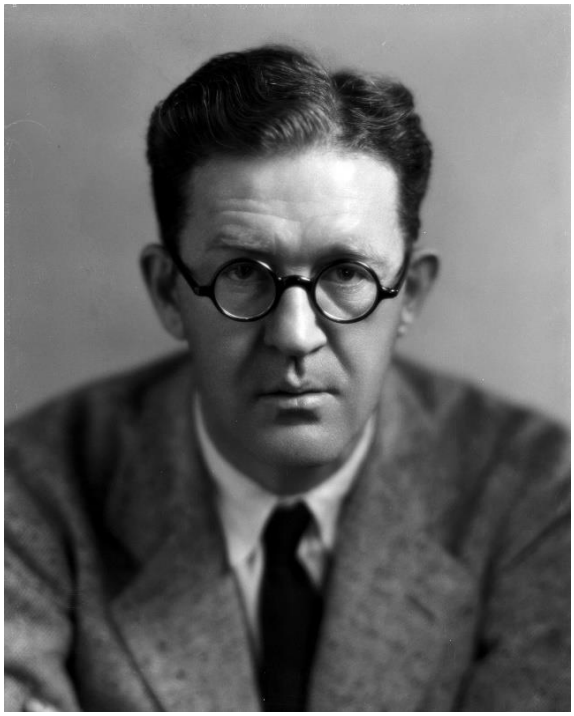
Verifica-se, portanto, consciência e pertinência na configuração e articulação dessas personagens, de sua maneira de ser, expressa em correspondente comportamento.

Não há, no caso, mergulho nas complexidades subjetivas do indivíduo, porém, apresentação pertinente e consistente de manifestações do universo humano mediante domínio dos elementos que formam e informam a realização cinematográfica no melhor ou pelo menos num dos dois ou três melhores filmes do cineasta.

(do livro físico *O Cinema Brasileiro nos Anos 50 e 60*, 2009; e do livro eletrônico *Obras-Primas do Cinema Brasileiro*, dezembro 2017)

PAIXÃO DOS FORTES

O Espaço Humano



JOHN FORD

John Ford (1895-1973) não realizou somente filmes de faroeste. Sua extensa filmografia contempla diversos gêneros, entre os quais principalmente dramas (*Vinhas da Ira*, Grapes of Wrath, 1940; *Como Era Verde o Meu Vale*, How Green Was My Valley, 1941; *O Delator*, The Informer, 1935), comédias (*Peregrinação*, Pilgrimage, 1933; *Nas Águas do Rio*, Steamboat Round the Bend, 1935), filmes de guerra (*Fomos os Sacrificados*, They Were Expendable, 1945) e inúmeros outros.

No western, que o consagrou, deixou cinco filmes excelentes, entre os quais inclui-se *Paixão dos Fortes* (My Darling Clementine, EE.UU., 1946).

Como toda realização dessa categoria, nucleia-se numa estória e prima pela ação e pelo convencionalismo formal, características que prejudicam ao invés de contribuir para a configuração artística.

Um dos maiores atributos de Ford em seus melhores westerns é, sem deixar de atender a esses elementos, geralmente diluidores e meramente espetaculosos, imprimir à realização significado, humanismo e poesia.

Em *Paixão dos Fortes*, título brasileiro mais adequado que o original, não obstante refletirem, ambos, similar fenômeno fílmico, mesmo adstrito aos limites da trama, fato real mitificado pelo cinema, Ford essencializa o pathos dramático e infunde a cada cena (conteúdo da imagem, as personagens, seus movimentos e atos, *décors* e paisagens), perspectiva ora épica, ora poética, ora humana, trilogia de qualificações que singulariza suas obras-primas e o destaca como autor. E, ainda, não menos importante, focaliza cada uma delas com tão acentuada propriedade imagética (enquadramento, duração, jogo de luz e sombra), que faz de cada imagem obra de arte de rara beleza.

Como o pintor, que no burilamento de seu quadro, utiliza e distribui artisticamente as cores, Ford e seu fotógrafo imprimem às imagens tons claros-escuros artísticos que as valorizam, tanto no conjunto quanto na particularização dos pormenores e nos movimentos que se dão em seu bojo, sejam das pessoas, sejam dos animais (raros no filme), sejam de simples objetos, como copos e garrafas no balcão do bar, o revólver deslizando sobre ele, o simples gesto de se pegar e manusear cartas de baralho.

Na estruturação da saga de Wyatt Earp e seus irmãos, provocada pela ação dos Clantons e o consequente duelo no O. K. Corral, o cineasta cria ambiência de autenticidade que, aliada à magia impressiva do movimento (única arte que o capta induzindo-lhe significado e encantamento), transforma, isto é, transita além das formas e da concreticidade dos elementos que compõem a realidade, aduzindo-lhe a conotação artística, que é a criação de beleza estética, criação humana, que se não confunde com a derivada da natureza, do que resulta a instilação de sentido e requinte estético no drama humano e no espaço que ocupa e onde se exercita.

Não obstante o tema seja secundário, mais atrapalhando do que ajudando, eis que o essencial é o tratamento que se lhe dá, a circunstância de Wyatt ter mandado seu irmão perseguir o Clanton assassino, chegando ambos à sede da propriedade desses facínoras, um morto e outro ingenuamente nela entrando e justificando sua morte, é despropositada, revelando, de duas, uma: imprevidência dos Earps se ocorrente na realidade ou falta

de recurso intelectual e imaginativo do roteirista, que Ford aceitou apenas para conseguir pretexto para o desfecho final.

De qualquer forma, em ambas as hipóteses, algo que não poderia ter acontecido na realidade ou, na segunda hipótese, da maneira articulada no filme, principalmente numa obra-prima.

Já o ritmo trepidante de *No Tempo das Diligências*, no qual tempo e espaço se articulam, fundindo-se num só registro, é substituído em *Paixão dos Fortes* pelo compassado dos atos. Se naquele unificam-se esses elementos como palco da ação, aqui se fragmentam em situações e lugares diversificados, não obstante conducentes à uma finalidade que, atingida, repõe as coisas em seus lugares, como se deles nunca tivessem saído.

Contudo, com defenestramento violento de personagens e adição de outras, no caso Clem, a Clementine da canção, que vem ampliar o limitado mundo do vaqueiro-xerife, acrescentando-lhe o que faltava, completando-o numas das cenas mais delicadas (e requintadas) do western, a que finaliza o filme e em que pudicamente o amor se declara, em construção cinematográfica superior à sua congênere que remata *No Tempo das Diligências* e que teve sua

primeira explicitação no diálogo famoso (e primoroso): "*Mac, você já foi apaixonado*? *– Não, eu fui barman a vida toda*".

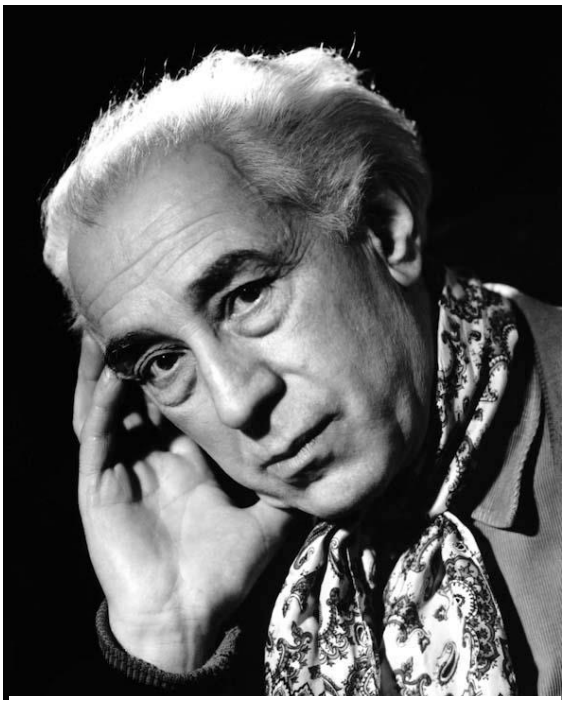
Todas as cenas do filme são destacáveis, por força da essencialização e contenção imprimidas à narrativa, sendo, por isso, indispensáveis. Contudo, algumas são mais inesquecíveis que outras, a exemplo da transcorrida no túmulo de James, irmão de Wyatt, os encontros deste com Doc Hollyday (aqui médico, porém dentista em *Sem Lei e Sem Alma*, Gunfight at the O.K. Corral, EE.UU.,1957, de John Sturges) e de Clem e Doc e a declamação do texto shakespeariano de "Ser ou Não Ser".

Enfim, um filme que não é simplesmente estória e drama humano, mas, obra de arte.

(dos livros eletrônicos *Filmes de Faroeste, Históricos, de Aventuras e Comédias,* julho 2019; e *O Cinema dos EE.UU.: Obras-Primas,* agosto 2020)

NAPOLEÃO

Os Acontecimentos Decisivos



ABEL GANCE

Para qualquer iniciado na história do cinema, o filme *Napoleão* (Napoléon, França, 1925-27), de Abel Gance (1889-1981), constitui um ícone. Não é para menos. Suas virtualidades impressionam. É permanentemente moderno e instigante. Insere-se na linha de monumentalidade narrativa (não de conteúdo, interpretação e sentido da história) de, além de outros e para se ficar numa listagem mais conhecida, *Intolerância* (Intolerance, EE. UU., 1916), de D. W. Griffith; *Os Nibelungos* (Die Niebelungen, Alemanha, 1923-24), de Fritz Lang; *O Encouraçado Potemkin* (Bronenosets Potemkin, U.R.S.S., 1925) e *Outubro* (Oktiabr, U.R.S.S., 1927), ambos de Sergei Eisenstein.

Quando o dirige, Gance já era autor de obras inovadoras e marcantes, como *La Folie du Dr. Tube* (1915), *Mater Dolorosa* (1917), *La Dixième Symphonie* (1918), *J'Accuse* (1919) e *La Roue*

(1923); os primeiros, precursores do movimento da avant-garde francesa e, o último, um de seus mais representativos exemplos.

O filme, longo, abrange os fatos cruciais da carreira de Napoleão, desde seus estudos em Brienne.

As cenas iniciais apresentam, no entanto, qualidades formais e deslizes temáticos. No primeiro caso, a agilidade da câmera, o frenesi de seus movimentos, ressaltando-se, em evidência tão contundente que não escapa a qualquer leigo, as fusões e interpenetrações de imagens, em efeitos belíssimos, mais acentuados, ainda, pelo paralelismo contrastante da brancura da neve com o escuro dos uniformes escolares, das árvores e de alguns edifícios.

Além disso, há cenas em tríplice écran, uma de suas contribuições ao cinema.

O senão referido diz respeito a fatos biográficos. É, realmente, difícil, quando não impossível, resgatar os acontecimentos da vida de grande figura histórica no seu enquadramento adequado.

A legenda que se cria com o tempo em torno da personagem biografada aliada à admiração do biógrafo, contribuem muitas vezes (ou sempre) para elidir ou, pelo menos, obnubilar visão objetiva e isenta.

Em consequência, a soma desses fatores negativos ou restritivos redunda em idealizações ou romantizações.

Ao que tudo indica, é o que ocorre, no caso, quando o filme timbra em demonstrar que, desde a infância e adolescência, Napoleão era predestinado e que alguns contemporâneos o teriam percebido e vaticinado.

A distorção que leva essa visão é atribuir, como se procede no filme, significado profético a fatos ocorrentes com o então estudante, a exemplo de sua expressão quando o professor de geografia discorre sobre pequena ilha perdida no oceano, que é, nada mais nada menos, que Santa Helena.

Ora, para quem sabe o que acontece com *Napoleão*, a apelação não só é fácil como gratuita. Àquela época nada tem

uma coisa a ver com outra. Não se pode, pois, retroagir no tempo o sentido de fatos futuros absolutamente inimagináveis.

No mais, porém, o filme é discreto e objetivo, procurando ressaltar apenas os lances mais significativos da vida de Napoleão até a Campanha da Itália, quando, então, mercê de qualidades de comandante e estrategista militar, lança-se no panorama europeu, que naquela ocasião significa mundial.

Na fieira de fatos e acontecimentos narrados, é de se ressaltar, pela importância e significado, o relacionamento de Napoleão com a Revolução Francesa, que, em outros filmes, pelo menos nos mais conhecidos, não é ventilado.

Abel Gance, no entanto, como aliás não poderia deixar de ser, enfoca e valoriza o encontro de ambos, já que de relevância histórica.

O Napoleão de Abel Gance é, pois, grande filme, tanto por virtualidades estéticas cinematográficas específicas quanto por qualidades temáticas, excetuados os fatos ressalvados, pelo que é considerado um dos clássicos do cinema.

(do livro físico *Clássicos do Cinema Mudo*, 2003; do livro eletrônico *Obras-Primas do Cinema Europeu*, dezembro 2018)

RASHOMON

A Verdade da Espécie

AKIRA KUROSAWA

O gênero ficcional não é (nem deve ser) mero passatempo de fim diversional e catártico para os usufruidores (leitores e espectadores) nem comercial para os produtores. Claro que tem de haver retorno e certa remuneração do capital e do esforço empregados. Contudo, não é (nem muito menos deve ser) essa a finalidade de sua elaboração e veiculação.

A arte, pois, não é (nem nunca foi) espetáculo e diversão conforme pretendem suas exacerbadas contrafações contemporâneas levadas ao exagero com a ampliação e multiplicação dos meios de comunicação, primeiro o cinema, depois o rádio e mais recentemente a televisão e as novas técnicas de reprodução fonográficas e imagéticas.

A ficção lida e tem como matéria o ser humano, sua condição, situação e relacionamento. Daí advém séria responsabilidade por parte de seus autores, cujo compromisso

reparte-se entre forma e conteúdo, entre arte e significado e não meramente tema.

Uma das realizações da arte ficcional mais consistentes já produzidas é o filme *Rashomon* (Idem, Japão, 1950), de Akira Kurosawa (1910 – 1998), que ao tempo de seu lançamento no Brasil teve o título de *Na Floresta*.

Não são muitas as obras de ficção, na literatura, teatro e cinema, que se lhe equiparam.

Numa época em que Bergman ainda era explícito, Fellini subdividia a direção em seus primeiros passos e Antonioni apenas iniciava sua filmografia, Kurosawa, no distante Japão, país próximo só de si mesmo, realizava filme humanamente substancioso e estética e cinematograficamente soberbo.

Filme tão denso e vigoroso, que ao se chegar ao seu final tem-se vontade de recomeçar a vê-lo imediatamente, tal o poder irradiado por sua beleza.

Nele, nas imagens que o compõem, desfilam não simples personagens imersas na perplexidade e na angústia e nem ao menos indivíduos tomados e mergulhados na tragédia que desencadeiam e sofrem, mas, a própria natureza humana. Não é, pois, essencialmente, a restrita verdade de fatos que se patenteia e se discute no filme, porém, a genérica verdade, ou seja, a realidade e seu conteúdo, característica que lhe outorga amplitude, abrangência e profundidade para além dos marcos da saga trágica e particular das personagens.

É a massa orgânica, reflexiva e emocional de que é formado, que age e se manifesta. É a imagem exterior, concreta e material,

que é desnudada nos mais íntimos refolhos e dissecada na efetivação de sua amostragem, num desventramento psíquico tão dilacerante e doloroso quanto o descarnamento físico.

A partir de acontecimento composto por sucessão de atos desencadeados pela ação das personagens e pelas reações que provoca, Kurosawa expõe uma das mais atiladas visões da essência humana, tão intensa quanto as constantes das grandes obras-primas do romance e do teatro.

A miséria e a grandeza da espécie evidenciam-se nessa epopeia, não de feitos heróicos, mas, pelo contrário, de crime, estupro/consentimento, traição, desamor, honra vilipendiada, vileza e mentira, num pulsante e estonteante caleidoscópio, cortado e cruzado por linhas irradiadoras de brilhos e manchas ofuscantes configuradas pelo fulgor das imagens e pelas fraquezas e contradições da condição humana, encarnada e acionada por individualidades complexas e contraditórias.

Rashomon caracteriza-se tanto pela homogeneidade e dinamismo narrativo quanto pela conjugação e entrosamento

dos fatores materiais, dramáticos e artísticos convocados à sua realização.

Desde, no primeiro caso, a técnica, a utilização da mobilidade e flexibilidade da câmera e suas possibilidades de angulações e enquadramentos até o esplendor irradiante da fotografia e da paisagem que apreende.

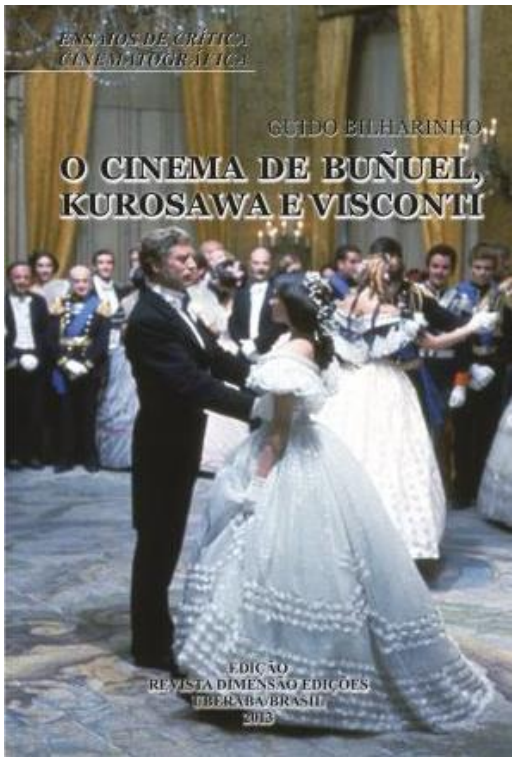
Desde, na segunda hipótese, a escolha, direção e desempenho dos atores até a conformação biotipológica das personagens no convulsionamento de sua colocação no epicentro de terremoto comportamental.

Desde, ainda e não menos importante, as reações e manifestações dos participantes ou espectadores da tragédia que determina e altera radical e definitivamente o destino do casal protagonista e revela a índole e a formação (ou deformação) dos demais figurantes.

Desde, também, a perplexidade contemplativa do clérigo e desabrimento crítico do ádvena às ruínas do portal-símbolo e ventre do planeta ao corte visceral na contraditória estrutura (e, por isso, muito humana) do lenhador, sem falar nessa figura tomada por todos os íncubos e súcubos da terra, que é o bandido, misto de ser humano e animal.

Sobreleva ainda, respaldando e injetando grandeza à miséria da espécie, a conformação artística do relato, que se adequa e se materializa em sofisticada relação formal e estética.

Se ao fim, se depois das variadas maldades e vilezas praticadas pelas personagens - que "*não podem dizer a verdade nem a si próprias*" - a espécie é resgatada pelo gesto de bondade

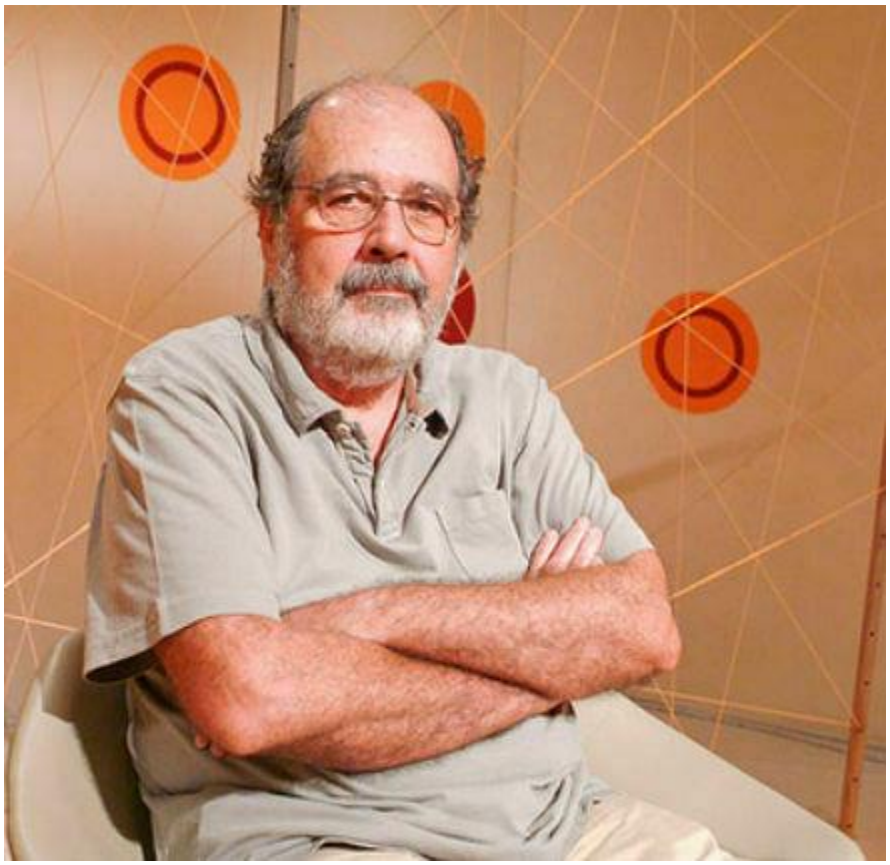


do lenhador, fecha-se o ciclo dessa epopeia na não menos significativa atitude do clérigo que, depois de tudo que presenciou, ouviu e soube, afirma jubilosamente: "*creio que conseguirei manter minha fé nos homens*", ideário e mensagem do próprio Kurosawa.

(do livro físico *O Cinema de Buñel, Kurosawa e Visconti,* 2013)

O CINEMA DE CARLOS DIÉGUES

(I)



(1940 – 2025)

FILMOGRAFIA

(Longas-Metragens)

Escola de Samba Alegria de Viver (1962, episódio de *Cinco Vezes Favela*, média-metragem)

Ganga Zumba, Rei de Palmares (1963)

A Grande Cidade (1965)

Os Herdeiros (1969)

Quando o Carnaval Chegar (1972)

Joana Francesa (1973)

Xica da Silva (1976)

Chuvas de Verão (1977)

Bye Bye Brasil (1979)

Quilombo (1983)

Um Trem Para as Estrelas (1987)

Dias Melhores Virão (1989)

Veja Esta Canção (1993)

Tieta do Agreste (1996)

Orfeu (1999)

Deus é Brasileiro (2002)

O Maior Amor do Mundo (2006)

O Grande Circo Místico (2018)

A GRANDE CIDADE

A Vida Dilemática

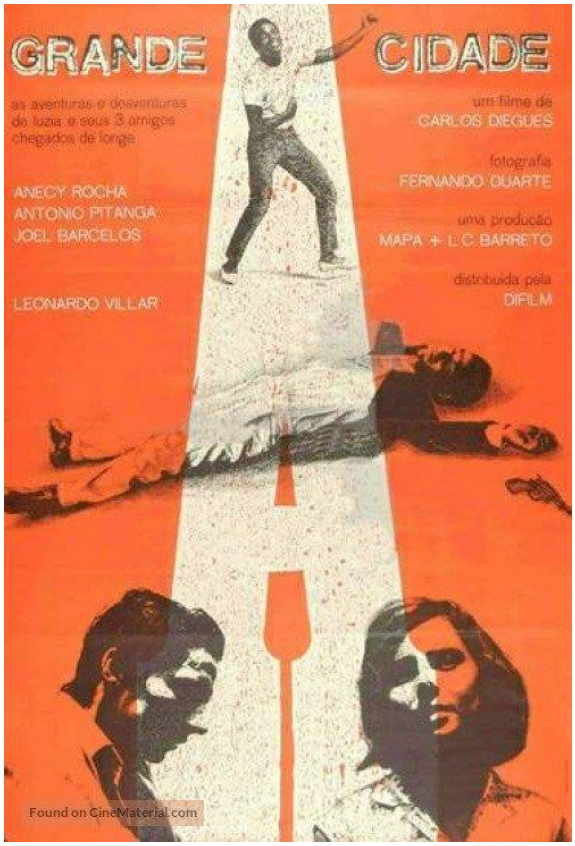
Num certo sentido, há um cinema caracterizado pela pureza de concepção e propósitos e, outro, pautado por orientação oposta, voltada para a conquista do público, retorno de capital e lucratividade.

Um é idealista, puro. O outro, contaminado e dominado pelo interesse, quando não também pela malícia.

Todo o cinema novo insere-se na primeira categoria em sua intenção e diretriz de desvendar o mundo e refundar suas bases, exorcizando seus fantasmas e vãos despropósitos.

A Grande Cidade (1965), de Carlos Diégues (Maceió/AL 1940 - Rio de Janeiro/RJ, fevereiro 2025), é um de seus exemplos maiores, destilando poesia por todos os poros. Calcado no drama do deslocamento brutal do nordestino de sua região natal para o sul do país, desenvolve o tema com o sentido do real poetizado pelo tratamento artístico que lhe dispensa.

Se o drama transforma-se em tragédia, ela mais não é do que o resultado esperado do visceral inconformismo materializado na ação de Jasão, o protagonista, antigo vaqueiro nordestino, região cuja estrutura social asfixiante o expele para novas terras, onde a realidade é diversa em suas manifestações, mas, apoia-se, no essencial, em base econômico-social também concentracionária e excludente.



Aí, sua esperança e ilusão desvanecem-se e o vazio que ocupa seu lugar atira-o violentamente em ações tão desesperadas quão inócuas, quando não suicidas.

O dilema que corrói suas entranhas e destrói suas perspectivas existenciais é o mesmo que domina Luísa, cuja motivação, exclusivamente pessoal (ir atrás de seu amado), não elide o descompasso e a contradição entre a terra natal (e o que tudo isso implica, encerra e significa) e a nova realidade, com o que contém de dispersivo e destrutivo da integridade pessoal do retirante, de sua arraigada identidade cultural.

A posição dessas personagens torna-se cada vez mais dilemática com a evolução (ou deterioração brutal) dos acontecimentos, tornando-se não só geográfica como existencial: entre a origem e a atualidade, entre submissão e revolta, entre o bem e o mal. Um conflito que o filme não resolve porque a vida, na contextualização dada, não só não o equaciona como o agrava consideravelmente.

A pureza, objetivo e persistência de Luísa refletem e encarnam iguais atributos do cinema novo, erigindo-se por força em seu símbolo (ou num deles), excetuado o epílogo de sua

existência, esvaída na corajosa e desprotegida tentativa de alcançar seu amado, enquanto esse cinema, ao contrário, atinge o universal a partir da apreensão e resgate do nacional e do humano.

Os demais nordestinos, personalizados por Antônio Pitanga e Joel Barcelos, representam a superação do transe pela adaptação e conformação à nova situação geográfica e social, sem perda, contudo, da solidariedade ínsita em todo indivíduo em idênticas condições de desenraizamento, representando o conformismo geral do povo.

O que menos interessa, no caso e no filme, são as peripécias da estória. O sentido subjacente dos fatos é que norteia a realização fílmica, prefigurando sua temática medular, ou seja, a argamassa que forma e compõe a estrutura das personagens, consubstanciando seu existir, querer e fazer.

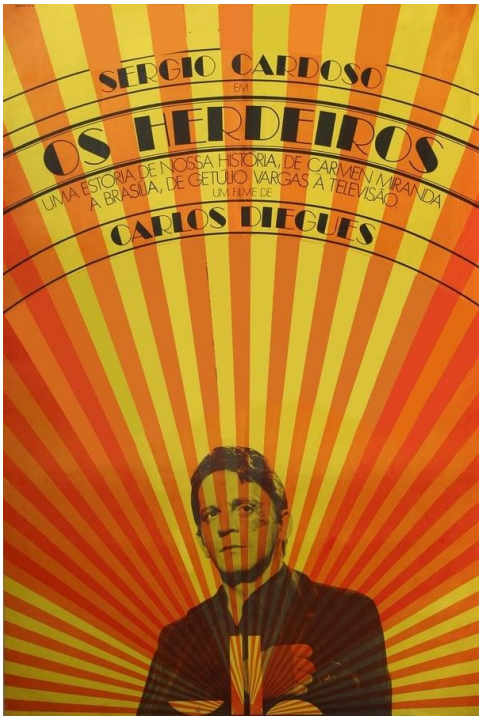
Perpassa por tudo, por todos os pormenores, *décors*, locações externas e paisagens urbanas, posturas e manifestações das personagens, consistente aura poética, que configura a arte e a distingue da mera reportagem que geralmente caracteriza o cinema comercial.

Aura que, ao mesmo tempo que dimensiona a arte, infunde autenticidade às personagens, humanizando-as.

(do livro físico *O Cinema Brasileiro nos Anos 50 e 60*, editado 2009)

OS HERDEIROS

Vigor e Beleza



No final da década de 1960, o país mergulhado em regime ditatorial, que se acentua a partir de dezembro de 1968 com o famigerado Ato Institucional 5 (AI-5), a intelectualidade consciente, independente e preocupada com questões sociais, econômicas e políticas, impedida de agir e de se manifestar, opta, por meio de alguns cineastas do cinema novo, em expor, nem que obliquamente, suas posições e preocupações.

Entre os filmes dessa safra, salientam-se *Terra em Transe* (1967), de Gláuber Rocha; *O Bravo Guerreiro* (1968), de Gustavo Dahl; e, até certo ponto, *Fome de Amor* (1968), de Nélson Pereira dos Santos, antecedidos por *O Desafio* (1965), de Paulo César Saraceni.

Faz parte, ainda, dessa tendência o filme *Os Herdeiros* (1969), de Carlos Diégues (Maceió/AL, 1940 - Rio de Janeiro/RJ, fevereiro 2025).

A exemplo de seus congêneres, esse filme não se resolve plenamente. Pode-se, sem esforço, detectar-se nele duas partes nítidas. Uma, que vai do movimento de 1930 até 1964 aproximadamente, quando é desfechado o golpe que derrubou

governante legitimamente eleito, fato que lhe dá essa natureza, excluída qualquer outra, principalmente a de “revolução”, como pretendeu se autodenominar.

O caso, porém, do filme não é esse, que dele nem cogita, pertencendo à História e não à ficção.

No filme interessa construir e seguir a trajetória de intelectual esquerdista, cínico e oportunista que, mercê de seu talento, encontra-se sempre no centro dos acontecimentos. Até 1964 visto pela ótica de sua participação nesse eixo político e, a partir daí, com a introjeção no âmbito familiar das consequências de suas atitudes pregressas menos nobres, donde se configura o pré-falado segundo segmento fílmico.

À evidência, que o protagonista encarna figuras reais, não se limitando, ao que se percebe, a representar apenas uma delas, tanto seus atos ora se identificam com um ora com outro coparticipante da política brasileira. Quando, sob tortura, delata companheiro, remete ao que se propala anos depois a respeito de atuante jornalista. Quando entrevista Getúlio, então senador, nos fins dos anos 40, e depois assume a direção da rádio do Povo, já lembra outro jornalista, que, ao invés de rádio, dirigiria jornal popular aliado do segundo governo getulista. É assim por diante, já que cada grande ato seu parece, propositadamente, corresponder à realidade histórica da atuação de determinada personagem, política ou não.

Até seu casamento e suas circunstâncias deve se referir a algum fato semelhante ou correlato.

Tem-se, pois, que perfilhando o percurso de sua personagem pelos tortuosos caminhos da política e dos negócios, Diégues tece abrangente painel da vida política brasileira de 1930 a meados dos anos 60, enfatizando seus momentos paroxísticos, nos quais a (a)normalidade é subvertida provocando choques sísmicos no arcabouço sócio-político do país.

Se os grandes momentos da História são gizados com nitidez, o cineasta, no entanto, não deixa perceber os objetivos recônditos da personagem, que os esconde sob a capa protetora de palavras e da exteriorização de atos. Mas, o que sobra e transparece, sempre, é seu mimetismo camaleônico de agregar-se, espertamente, às forças ascendentes e/ou predominantes. Não se chega à configuração da trajetória de um *Carreirista de Traição*, conforme extremada no livro homônimo, de 1956, do jornalista Epitácio Caó, porque o cineasta sofistica seu

comportamento e atuação, procurando revelá-los nos meandros da complexidade com que os constrói.

Enquanto paraleliza concomitantemente o individual e o geral, mostrando aquele em sua inserção contextual e este em seu significado e suas linhas determinantes do comportamento pessoal, Diégues conduz com segurança, vigor e beleza um e outro, no que se ressaltam a presença dominadora de Sérgio Cardoso, os *décors* e locações magníficas e o requinte imagético.

Contudo, todo esse mosaico sincopado e alternativo do singular e do geral só não é comprometido pelo seu seguimento porque nitidifica-se a linha divisória que os separa, a modo de um Paralelo 38 (aquele que divide as Coréias) drástico e intransponível.

O epílogo da estória – já que se sai da História, quando o protagonista colhe os frutos da seara que espalhou pela vida afora na atitude crítica e rebelde do filho – que tinha tudo para coroar a finalização fílmica, é comprometido pelo maneirismo intelectualizado que o preside, comanda e direciona, ressumando à artificialidade das poses e atitudes afetadas.

Não se lhe pode negar, porém, a esse final, o fascínio da imagem enquadrando com perfeição *décors*, locações e personagens, superiores até às da primeira parte.

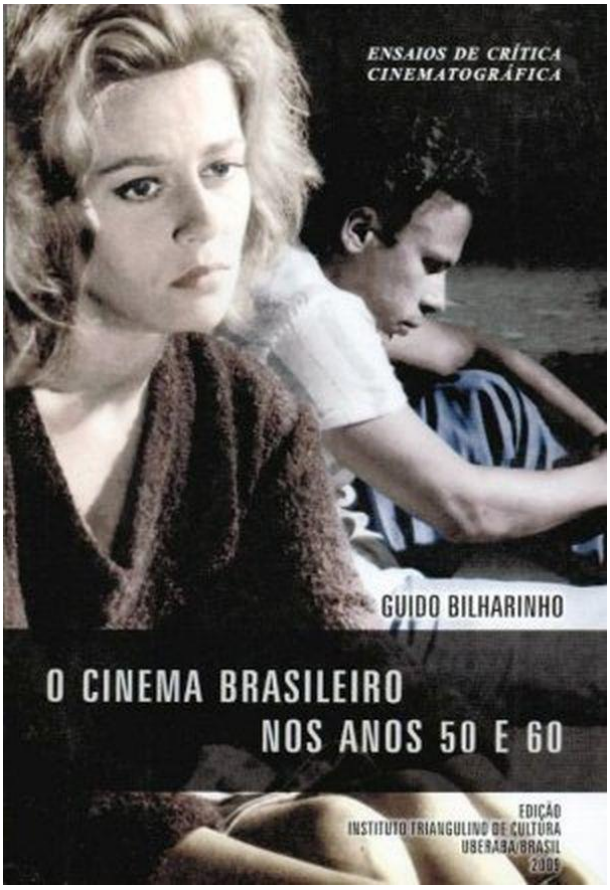
Na realidade, suas falhas residem mais no excessivo alongamento e no demasiadamente extenso conflito dilacerador entre pai e filho, que deveria ter sido sintetizado, do que propriamente no *corpus* fílmico.

Há, ademais, notadamente nessa parte, tiradas ou atitudes de personagens deslocadas e estranhas à normalidade contextual. Constituem, todavia, construções intelectualizadas (e, muitos delas, também poetizadas) de sentido alusivo e emblemático, não facilmente apreensível e compreensível.

Não deixam, contudo, de representar a pujança de um pensamento, mesmo quando recendem certa artificialidade.

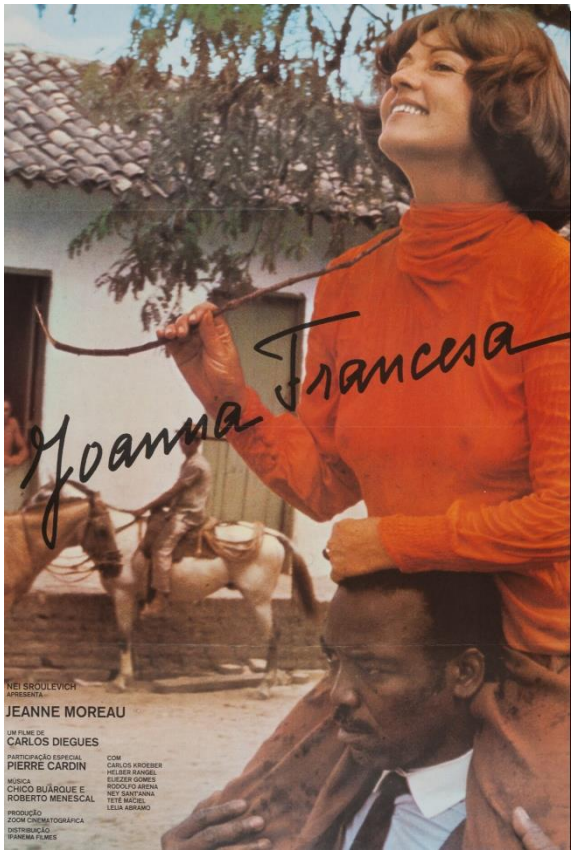
O embate e a dialogação entre o protagonista e seu filho desafiam meticulosa decomposição analítica tanto em termos imagéticos quanto conceituais, o que só a múltipla re-visão de suas cenas poderá propiciar. Sua complexidade é inabordável em apenas um enfrentamento.

(do livro físico *O Cinema Brasileiro nos Anos 50 e 60*, editado 2009)



JOANA FRANCESA

A Tragédia Inexorável



A extensa, para os padrões brasileiros, filmografia de Carlos Diégues (Maceió/AL, 1940 - Rio de Janeiro, fevereiro 2025) reparte-se em espécimes de variada categoria e níveis qualitativos. Não há negar que, nos anos 90, deixou de apresentar qualquer obra de expressão.

Joana Francesa (1973), sob o ponto de vista de segurança direcional e plena consciência de um objetivo, é de seus filmes mais vigorosos, livres e densos.

Sobre o fio narrativo de amor sazonado de latifundiário do interior alagoano por prostituta francesa de forte personalidade, Diégues desnuda e expõe tragédia familiar e individual.

Num *mix* de realismo cru com laivos atenuados de realismo mágico no que tem de absurdo incrustado no interior mesmo do concreto, do tocável e do material, constrói mundo derrotado, triturado e torturado pela emergência dominadora de novas forças produtivas.

Pari passu com a deliquescência econômica, desenvolve-se e aprofunda-se a decadência social e moral do núcleo familiar.

Nesse processo inestancável, de impossível sobrestamento, visto provocado e desatado por forças emergentes inexoráveis, procedem-se concomitantemente o enfraquecimento e o delíquio das bases que sustentam e sustêm o arcabouço das antigas formas de exploração econômica.

Como se sabe, se a infraestrutura em que se apoia a arquitetura econômica, social e cultural não mais corresponde nem responde às suas exigências e necessidades, todo o edifício superestrutural em que se assenta cai em decadência, retrocesso, estertores e paralisações.

Nessa situação, os laços familiares esgarçam-se face à inexistência de perspectivas, desfibrando-se e entrechocando-se. Então, as atitudes, comportamentos e reações expõem a agonia de suas vítimas para as quais não há mais limites, vez que abaladas suas bases de apoio e defesa.

O grupo familiar entra em pane tal qual aeronave desgovernada, sem rumo e destino. Um a um, seus componentes perdem o elã vital e o sentido da existência, entregando-se às mãos do destino, seja por perda da vontade de lutar e viver, seja pela eliminação pura e simples.

O serôdio amor do protagonista não passa, por sua vez, de corda lançada às margens da vida em compulsivo exercício ou tentativa de salvação.

A derrocada familiar instrumentada pelo cineasta multiplicou-se pelo país em variadas e diversificadas

manifestações. Todas, porém, derivadas do surgimento de novas forças produtivas que vieram substituir as antigas práticas econômicas e, nesse processo, primeiro marginalizando-as, depois sufocando-as e, finalmente, esmagando-as.

A obra ficcional de Cornélio Pena (1896-1958) - com os romances *Fronteira* (1936), *Dois Romances de Nico Horta* (1939), *Repouso* (1948) e *A Menina Morta* (1954) - apresenta, na literatura brasileira, talvez o mais pungente testemunho desse fenômeno.

No cinema, ao que se saiba, a palma, ou pelo menos um de seus exemplos mais consistentes, dolorosos e conscientes é constituído por esse filme de Diégues.

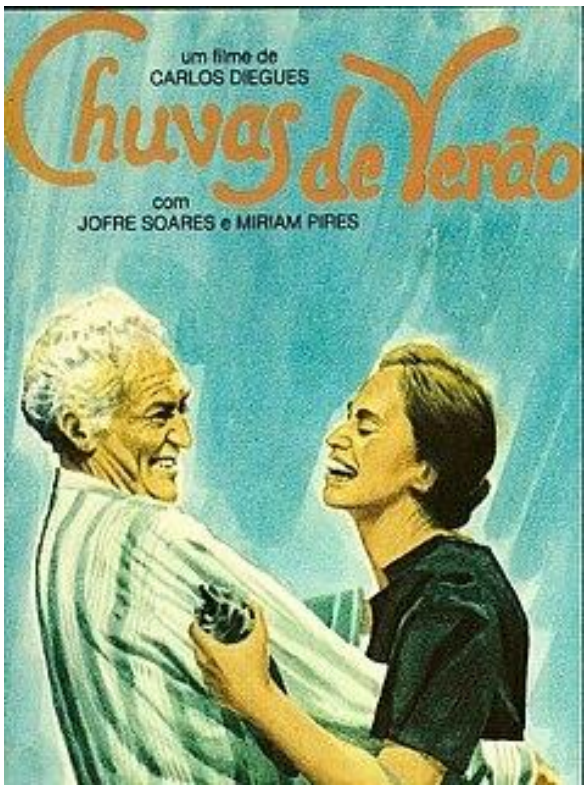
Nele, além da segurança direcional, já apontada, sobressaem os elementos fundamentais da realização fílmica, desde enquadramentos da câmera, *décors* e locações externas, direção e interpretação dos atores e belas imagens.

Além disso, como resultado direto da concepção temática traduzida na formulação cinematográfica, salientam-se e avultam rigor, contenção e densidade dramática, que solidificam e dão consistência à tragédia familiar e pessoal desencadeada.

(do livro físico *O Cinema Brasileiro nos Anos 70*, editado 2007)

CHUVAS DE VERÃO

Os Trabalhos e os Dias



Constitui engano pretender-se ou considerar-se que as obras de ficção (romance, conto, teatro e cinema) devem conter e contar uma estória. O engano é maior ainda quando se quer que essa estória seja pontilhada de grandes lances e de atos e acontecimentos em profusão.

Para agradar esse tipo de público muitos autores desviam-se de rotas mais eficazes, perdendo-se em emaranhados de intrigalhadas e ações contínuas ou frenéticas de personagens exacerbadas.

É bem verdade que a maioria deles não atingem a categoria autoral, não passando mesmo de artesãos, ora mais ou menos hábeis, sendo suas obras reflexos o mais possível exato do grau de sua (in)capacidade.

Não é este o caso de Carlos Diégues (Maceió/AL, 1940 – Rio de Janeiro/RJ, fevereiro 2025), que se enquadra, em *Chuvas de Verão* (1977), na primeira hipótese, ao acrescentar ao cerne de seu filme eventos e circunstâncias extraordinárias, inusuais e, por isso, meramente pretextuais.

Em consequência disso, à semelhança do que acontece com inúmeros outros, têm-se dois filmes em *Chuvas de Verão* ou, pelo menos, dois nítidos níveis (ou desníveis) de realização.

Um, composto dos aludidos fatos, que, para constituírem chamariz e adoçar o filme para os paladares adocicados e nada exigentes do público, não poderiam deixar de ser de caráter criminal e escandaloso.

O filme, pois, é recheado de três grandes episódios, dois deles de cunho policial, coincidentemente acontecendo simultaneamente na própria residência do protagonista e na de seu vizinho (e amigo) de frente.

O caso é que explodem na cidade (Rio de Janeiro) duas momentosas ocorrências dessa natureza, envolvendo, uma, o rompimento à bala de cerco policial por parte de afamado meliante, e, outra, a circunstância de ter desaparecido menina de seus nove anos, cujo ignorado paradeiro comove a cidade.

Não é que tais fatos estouram ou caem no colo justamente do protagonista, simples servidor público suburbano, pacato, honesto e bom?

Além disso, aduz-se a essas coincidentes extravagâncias do destino, o escândalo de circuito familiar interno entre sua filha e o marido.

Tudo isso representa forte concessão ao espetáculo, ao *divertissement*, à tendência das pessoas para saber e acompanhar escândalos, alimentando sua curiosidade por atos e episódios inusitados, deprimentes e até mórbidos.

Essa a face ostentatória do filme, as peripécias que se acrescem a seu fio narrativo central e que, além de não lhe fazerem falta, ainda funcionam como derivativos, desvios ou amortecedores.

Sob a atilada direção de Diégues não deixam de ser bem armadas e conduzidas, mas, sempre obediente à finalidade para a qual foram criadas e desenvolvidas de conformidade com a sua índole espalhafatosa.

Tais penduricalhos, por incrível que possa parecer, não chegam a atingir e comprometer o verdadeiro filme que se tem em *Chuvas de Verão*. E que é, como se percebe desde a cena inicial, a simples estória do aposentado suburbano no dia de sua jubilação e nos que se lhe seguem. Suas atitudes, modo de ser, reação aos acontecimentos, maneira de se relacionar com amigos

e vizinhos. Fundamentalmente, seu modo singelo, direto, desafetado e autêntico de existir, estar, agir e se expressar.

Esse o filme, o grande filme que é *Chuvas de Verão*, um dos mais notáveis do cinema brasileiro. Só ele, nunca as rebarbas e incongruências referidas que se lhe ajuntaram em atendimento ao vezo e viés do espetáculo, superficial, insignificativo e olvidável como toda realização dessa natureza.

A arte, em *Chuvas de Verão*, é apenas a atuação do protagonista com sua espontaneidade, gestos comedidos, lentos passos de velho, olhares cansados pelos trabalhos e os dias (que evocam o notável título de livro do poeta grego Hesíodo) e sua perplexidade diante de certos fatos.

Por esse motivo, por causa dessa presença singular, é que os eventos apelativos que o atropelam no mesmo espaço e na mesma ocasião não o contaminam, não conseguindo tragá-lo no vórtice em que giram.

Ao contrário, todos eles submetem-se à sua ascendência, não passando de borboletas esvoaçando à volta das flores sem, no entanto, feri-las ou conspurcá-las, mantidas, por isso, íntegras e naturais.

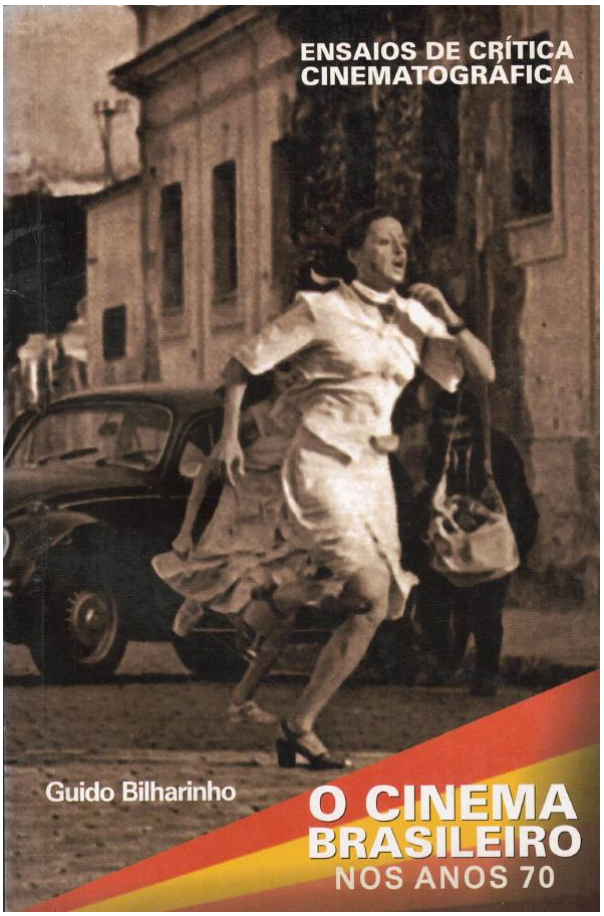
A agudeza e perfeição elaborativa dessa personagem e seus pequeno atos e preocupações, eliminada a passageira e superficial efervescência imposta pelos aludidos acontecimentos, lembra a construção ficcional de *Vida Ociosa* (1920), o excelente romance de Godofredo Rangel (1884-1951), articulado e centralizado em torno de ações, gestos e atitudes mínimas e

rotineiras da existência, mas, por isso mesmo, encantadoras em sua fundamentalidade humana.

A interpretação de Jofre Soares na pele do recém-aposentado insere-se entre as grandes performances da arte, tais sua adequação e perfeição. Ao que se sabe, nem o diretor e nem o ator tiveram, em qualquer outra oportunidade, tão eficaz e brilhante desempenho nessas atividades e direção de interpretação e sua correspondente efetivação.

Em suma, em *Chuvas de Verão* coexistem dois filmes. Um descartável, feito para as grandes plateias. Outro, definitivo, elaborado para usufruto da inteligência e da sensibilidade.

A questão é saber distingui-los, separando o trigo do joio.



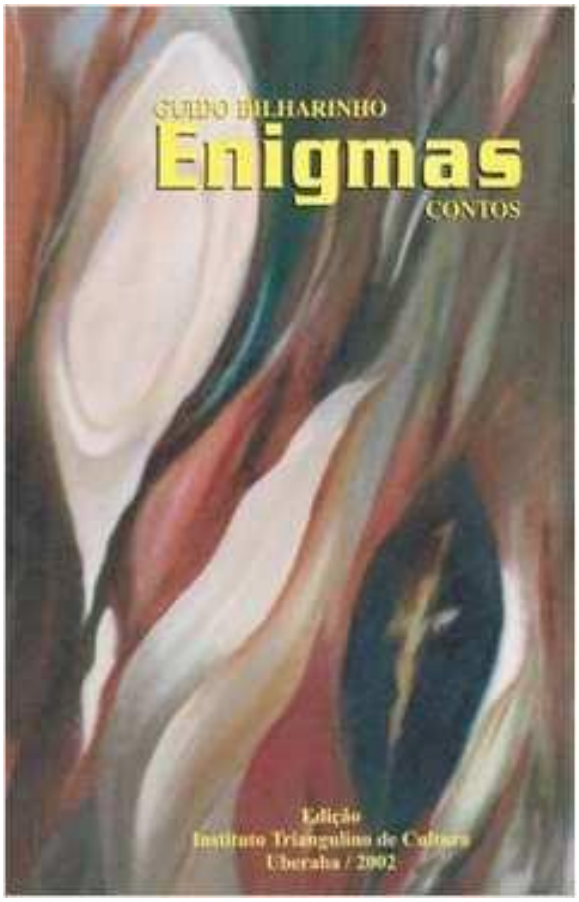
(do livro físico *O Cinema Brasileiro nos Anos 70*, editado 2007)

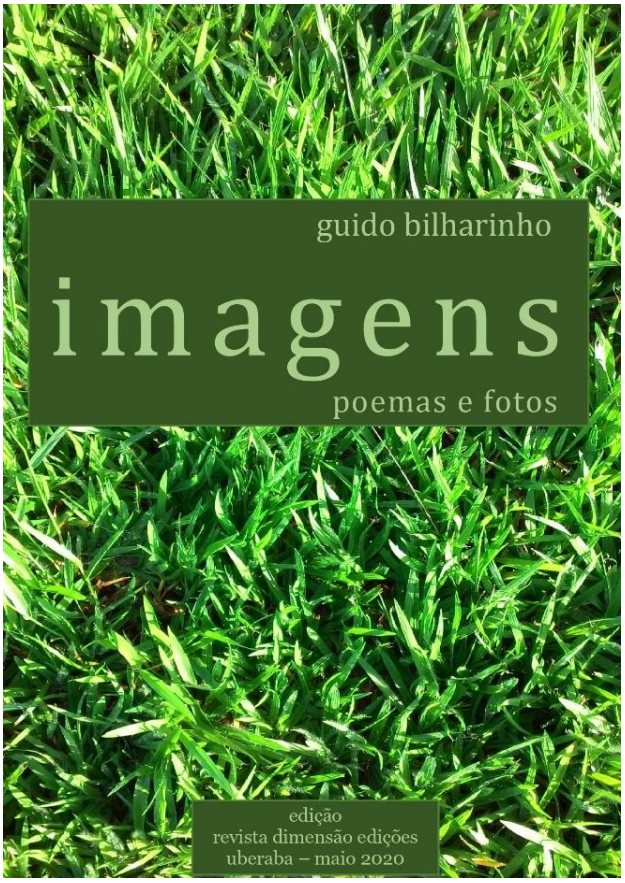
Ficção e Poesia

OS TIROS

estava na rua quando começaram a surgir os primeiros tiros vinham de direções diversas e até opostas ora de um lado ora de outro sem se fixar em nenhum geralmente não eram precisos se um deles liquidava um transeunte aqui ou feria outro ali boa parte perdia-se tirando lascas das paredes ou mesmo penetrando em alguma inadvertida janela descerrada ou porta deixada precipitadamente aberta mas se estivessem fechadas não titubeavam a nelas se alojar frios (ou quentes) e secos não eram contínuos ao contrário às vezes passavam-se minutos sem que se ouvisse o estampido ou se sentisse o impacto de um deles em algum obstáculo tais pausas no entanto eram enganosas pois permitiam o recarregamento das armas e propiciavam a saída ou movimentação dos incautos que muitos tombavam mortos quando um ou mais tiros os atingiam esse foi o mais longo tiroteio que presenciei prosseguiu tarde à fora e noite a dentro intermitente mas interminavelmente

(do livro físico *Enigmas,* contos, 2002)


GUIDO BILHARINHO
Enigmas
CONTOS
Edição
Instituto Triangulino de Cultura
Uberaba / 2002


guido bilharinho
imagens
poemas e fotos
edição
revista dimensão edições
uberaba – maio 2020

Fábula II

fábula das
rosas fruto

devaneio no
pó passos

na distân
cia sonhos

quimera incên
dio do instante

fantasias das ho
ras frustrações

ilusão pedras
na amargura

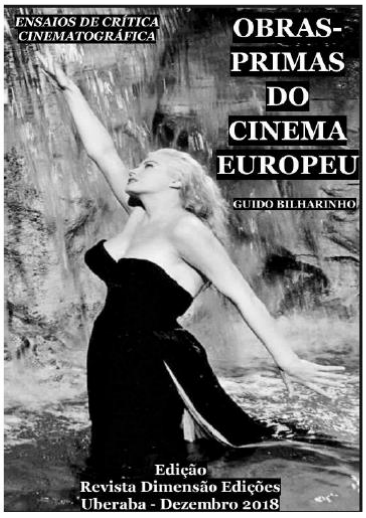
rastros caminhos

(do livro eletrônico *Imagens,*
poemas e fotos, maio 2020)

ACESSO, LEITURA, IMPRESSÃO E COMPARTILHAMENTO INDIVIDUAIS LIVRES E GRATUITOS

Lançamento

NOVO BLOG!



OBRAS-PRIMAS DO CINEMA DO BRASIL, EE.UU. E EUROPA

E FILMES ÓTIMOS, MUITO BONS E BONS

NOS BLOGS:

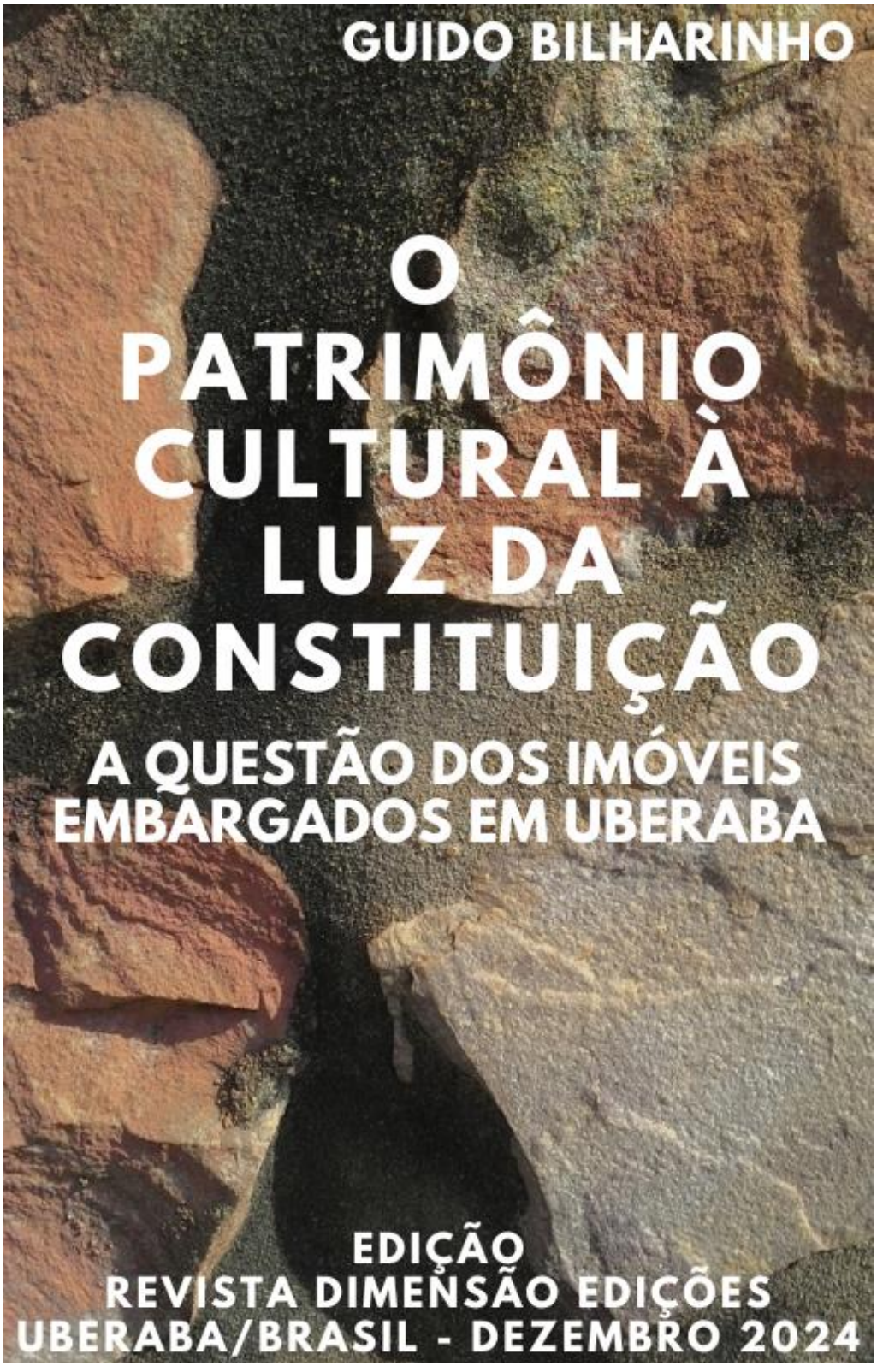
https://obrasprimascinematograficas.blogspot.com/

https://obrasprimascinematograficas.wordpress.com/

Nesse novo blog se publicam nada menos de doze livros dedicados a expor listagens de filmes brasileiros, estadunidenses e europeus classificados como obras-primas, ótimos, muito bons e bons.

Não só isso, porém.

Além disso, são complementariamente procedidas tais listas de textos analítico-judicativos de cada um dos filmes arrolados, retirados de livros constantes da coleção Ensaios de Crítica Cinematográfica, editada em Uberaba/Brasil de 1999 a 2024. Não consta e nem se tem notícia da existência, em qualquer quadrante, de outros livros semelhantes.



NOS BLOGS:

https://guidobilharinho.blogspot.com/

https://guidobilharinho.wordpress.com/

A CAPA

Interessante que na capa desta edição estão as rochas da Formação Geológica nominada de Uberaba e que só ocorre no planeta dentro de nosso município. Tem uma idade de 80 milhões de anos e foram formadas por depósitos fluviais com contribuição da cinza vulcânica do magnífico super vulcão Serra Negra nos domínios de Patrocínio e Guimarânia, no Alto Paranaíba. Estas rochas além de serem fonte dos diamantes aluvionares recorrentes nos terraços alçados do Rio Uberaba, fez da cidade o maior sítio paleontológico urbano do Brasil com já registrados 23 pontos de ocorrências comprovadas de farto registro paleontológico.

LUÍS CARLOS BORGES RIBEIRO

Geólogo

(WhatsApp – 14/12/2024)

NOS BLOGS:

https://guidobilharinho.blogspot.com/

https://guidobilharinho.wordpress.com/

BLOGS CULTURAIS
EDIÇÃO DE LIVROS

BLOG EDITORIAL GUIDO BILHARINHO

60 LIVROS EM 70 VOLUMES EDITADOS

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

http://guidobilharinho.blogspot.com

https://guidobilharinho.wordpress.com

PRINCIPAIS ACESSOS ATÉ 06/01/25: EE.UU. (11.600) – Brasil (10.000) – Singapura (1.240) – Alemanha (940) – França (549) – Rússia (479).

NOVO BLOG!

OBRAS-PRIMAS DO CINEMA DO BRASIL, EE.UU. E EUROPA

Ensaios de Crítica Cinematográfica

https://obrasprimasdocinemaocidental.blogspot.com/

https://obrasprimasdocinemaocidental.wordpress.com/

EDIÇÃO PERIÓDICOS

A FLAMA

Jornal Estudantil do Internato do Colégio Pedro II

https://jornalaflama.blogspot.com

https://jornalaflama.wordpress.com

PRINCIPAIS ACESSOS ATÉ 06/01/25: Brasil (153) - EE.UU. (84) – Alemanha (18) – Austrália (16) – França (10).

NOVO BLOG!

SUPLEMENTO CULTURAL DO CORREIO CATÓLICO

Noticiário Cultural Geral

https://suplementoculturaldocorreio.blogspot.com/

https://suplementocultural1.wordpress.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

https://revistadimensao.wordpress.com

PRINCIPAIS ACESSOS ATÉ 06/01/25: EE.UU. (3.030) – Brasil (2.180) – Singapura (362) – Portugal (186) – Alemanha (178) – Rússia (114).

PRIMAX - Revista de Arte e Cultura

Edições em Português, Inglês e Espanhol

https://revistaprimax.blogspot.com

https://revistaprimax.wordpress.com

PRINCIPAIS ACESSOS ATÉ 06/01/25: EE.UU. (9.190) – Brasil (3.010) – Países Baixos (1.710) - Finlândia (1.340) – França (889) –Austrália (817).

NEXOS - Revista de Estudos Regionais

https://revistaregionalnexos.blogspot.com

https://revistaregionalnexos.wordpress.com

PRINCIPAIS ACESSOS ATÉ 06/01/25: EE.UU. (3.000) – Brasil (971) – Alemanha (204) – Singapura (118) – França (116) – Países Baixos (79).

SILFO - Revista de Autores Uberabenses

https://revistasilfo.blogspot.com

https://revistasilfo.wordpress.com

PRINCIPAIS ACESSOS ATÉ 06/01/25: EE.UU. (3.360) – Brasil (778) – Reino Unido (361) – Países Baixos (246) – Finlândia (233) – Alemanha (224).

LIVROS SOBRE UBERABA

BIBLIOGRAFIA SOBRE UBERABA

47 Livros Publicados – Diversos Autores

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

https://bibliografiasobreuberaba.blogspot.com.br

https://bibliosobreuberaba.wordpress.com

PRINCIPAIS ACESSOS ATÉ 06/01/25: Brasil (5.650) – EE.UU. (4.070) – Singapura (604) – Alemanha (344) – França (337) – Romênia (195).

AUTORES UBERABENSES

13 Livros Publicados

POESIA – BIOGRAFIA – ARTIGOS – ENSAIOS – TEATRO

https://autoresuberabenses.blogspot.com.br

https://autoresuberabenses.wordpress.com

PRINCIPAIS ACESSOS ATÉ 06/01/25: EE.UU. (1.000) – Brasil (771) — Alemanha (172) – Singapura (115) – França (59).

DIÁRIO DE UBERABA

de Marcelo Prata

Dezenove Volumes (Antecedentes-2019)

https://diariouberabense.blogspot.com

https://diariodeuberaba.wordpress.com

PRINCIPAIS ACESSOS ATÉ 06/01/25: Brasil (1.370) – EE.UU. (1.110) – Alemanha (161) – França (62) – Reino Unido (45).