

revista **PRIMAX**  
eletrônica

**OBRAS DE GUIDO BILHARINHO**  
**ARTE E CULTURA**  
**EDIÇÃO EM PORTUGUÊS**

**UBERABA/BRASIL**  
**MAIO-JUNHO 2024**  
**ANO IV**

**Nº 30**

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

# PRIMAX 30

## SUMÁRIO

### EDIÇÃO EM PORTUGUÊS

#### QUESTÕES

Aristóteles - Concepções Equívocas 7

#### LITERATURA

##### Epopéia Homérica

*Iliada* (Século VIII a.C.) 15

##### Teatro Clássico Grego

*Eletra* (425 a.C.) 19

*Filotetes* (409 a.C.) 23

##### Romance Brasileiro

*Coiole e Papa-Léguas* (2000) 26

##### Romance Hispano-Americano/Guatemala

*O Senhor Presidente* (1946) 32

##### Romance Europeu/Rússia

*Os Demônios* (1870) 36

#### CINEMA

##### Obras-Primas do Cinema Brasileiro

*Porto das Caixas* (1962) 50

##### Filmes Mexicanos de Buñuel

*Os Esquecidos* (1950) 54

*Subida ao Céu* (1951) 58

*A Ilusão Viaja de Trem* (1954) 62

##### Filmes Musicais

*Cantando na Chuva* (1952) 66

*A Roda da Fortuna* (1953) 70

#### FICÇÃO E POESIA

os objetos 77

o dia 79

#### INDICAÇÕES

##### Lançamentos

*História de Uberaba* 81

*O Nelore* 82

*Hildebrando Pontes – Historiador de Uberaba* 83

*Diário de Uberaba – vols. XIII e XIV* 84

*Nexos 10* 85

Blogs Culturais 86

#### ESTE E NÚMEROS ANTERIORES NO BLOG

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

#### E-MAIL

[guidobilharinho@yahoo.com.br](mailto:guidobilharinho@yahoo.com.br)

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

# APRESENTAÇÃO

## Questões

### Aristóteles – Concepções Equívocas

Sem desconhecer, descurar ou minimizar a importância fundamental de Aristóteles (e de toda produção poética, teatral e filosófica da Grécia clássica) para a cultura do mundo ocidental, ressaltam-se nesse artigo as discrepâncias de seu pensamento em certos casos concretos.

## Literatura

### Epopéia Homérica

Nada no gênero supera a *Ilíada*, de Homero, tanto em sua unidade quanto complexidade, formatada em sucessão épica de ocorrências expostas em vigorosa linguagem.

### Teatro Clássico Grego

Tanto *Eletra* quanto *Filotetes*, de Sófocles, habitualmente grafados *Electra* e *Filoctetes*, giram em torno do comportamento e reações de seus sofridos protagonistas, *Eletra* (emocionalmente) e *Filotetes* (antes de tudo, fisicamente).

### Romance Brasileiro

*Coio e Papa-Léguas*, um dos mais de 100 (cem) romances de Humberto Henriques (José Humberto Silva Henriques), da invariabilidade da ação do desenho televisivo original erige monumento criativo nucleado na dupla significação da existência e ação das personagens títulos.

### Romance Hispano-Americano/Guatemala

*O Senhor Presidente*, de Miguel Angel Asturias, calcado na tormentosa realidade ditatorial da Guatemala, ignominiosa como

todas as ditaduras, convocou a atenção do mundo ocidental para a ficção latino-americana, galardoando o autor com nada menos dois expressivos prêmios internacionais.

#### Romance Europeu/Rússia

Em *Os Demônios*, Dostoiévski, ao fixar a atuação de considerados demônios, atirou no que viu (os revolucionários esquerdistas) e atingiu o que não viu, o nazismo, expondo à luz do dia a terribilidade de suas pretensões e objetivos.

### **Cinema**

#### Obras-Primas do Cinema Brasileiro

O filme *Porto das Caixas*, de Paulo César Saraceni, baseado em texto do romancista brasileiro Lúcio Cardoso, destaca-se como um dos principais e mais cáusticos filmes do país.

#### Filmes Mexicanos de Buñuel

No México, onde se exilou, Buñuel realizou catorze filmes, desde alguns inqualificáveis até o significativo *O Anjo Exterminador*, tendo nesse entremeio feito três bons filmes, de inspiração neorrealista (*Os Esquecidos – Subida ao Céu – A Ilusão Viaja de Trem*), objetos deste número de *Primax*.

#### Filmes Musicais

Com análises de dois expressivos filmes musicais dos Estados Unidos (*Cantando na Chuva* e *A Roda da Fortuna*), tem prosseguimento a focalização desse importante gênero cinematográfico.

### **AUTORIZAÇÃO**

Publicação ou reprodução de textos desta revista, no original ou em tradução, mediante solicitação.

## **TIRAGEM DESTE NÚMERO**

Edições em Português, Espanhol e Inglês

(Remessa por e-mail e WhatsApp)

**18.800** (dezoito mil e oitocentos) exemplares  
para **135** (cento e trinta e cinco) países.

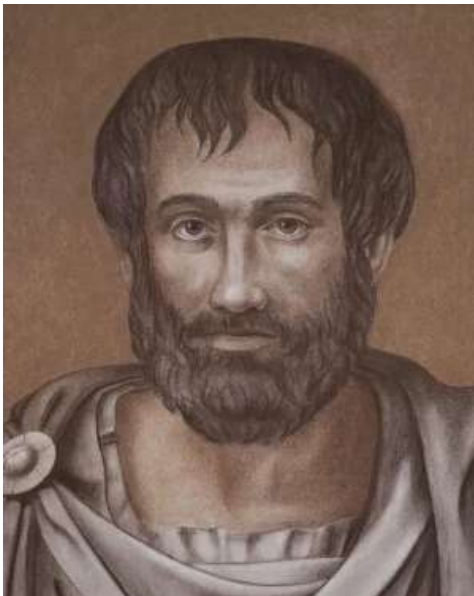
# Questões

# ARISTÓTELES

## Concepções Equívocas

Toda cultura do mundo ocidental tem suas raízes na Grécia clássica de Homero, dos trágicos, dos poetas e dos filósofos.

A importância e a influência da obra de Platão e Aristóteles, por exemplo, são inexcedíveis se se levar em conta tempo e lugar, circunstâncias e condicionantes.



Tais características decorrem, como não poderia deixar de ser, do valor intrínseco dessas obras, de sua formulação e teor.

Nesse sentido, a *Ética a Nicômaco*, de Aristóteles (384-322 a.C.), conquanto não seja filosófica no sentido estrito e preciso do termo, constitui ensaio sociológico e comportamental montado em vasto,

ARGUTO e até certo ponto surpreendente, para a época, conhecimento do ser humano, de suas manifestações e modos de inter-relacionamento compondo as primeiras categorizadas incursões na observação e análise do comportamento humano.

Contudo, como é obra humana, não obstante bafejada pela genialidade em seu mais alto grau, nem tudo que Aristóteles formulou preenche as exigências impostas pela realidade, o único critério verificador e constatador da procedência ou

improcedência das ideias e das considerações expendidas sobre quaisquer questões.

Aí incide, de modo impositivo e inafastável, a conjuntura espacio-temporal, mesmo que nos mais altos extratos atingidos pela inteligência humana, como é o caso.

Caso, por sinal, não excedido nem pela obra Shakespeariana, a Renascença e o Iluminismo, também concentrados pináculos da inteligência e da produção intelectual humana, mesmo porque projetados, influenciados e condicionados pelo passado clássico grego, sem o qual possivelmente não teriam ocorrido ou, pelo menos, teriam existido de outra forma e mesmo em outras épocas.

O fato é que as condições econômico-sociais de cada período somadas às percepções das etapas anteriores regulam o pensamento humano, mesmo que fruto de genialidade.

Tais condicionantes não permitem que o alcance do entendimento humano as extrapole, impondo-lhe limites e restrições, que, por sua vez, relativos, são superados pelo desenvolvimento dos fatores que as compõem e conduzem, dado seu perpétuo movimento.

Por isso, Aristóteles, como todo e qualquer pensador, artista e cientista, foi também pautado pelos condicionamentos de seu tempo em diversas questões, a exemplo do regime político administrativo, a escravidão e a posição da mulher na sociedade.

A permanência de substrato econômico-social no decurso do tempo - a instrumentalização do trabalho humano para fins de lucratividade, por exemplo - permite e até admite que algumas



dessas concepções atravessassem os séculos e ainda persistam, com pessoas e até países inteiros favoráveis à Monarquia e, muitas vezes disfarçadamente, ao Machismo que até muitas mulheres introjetam.

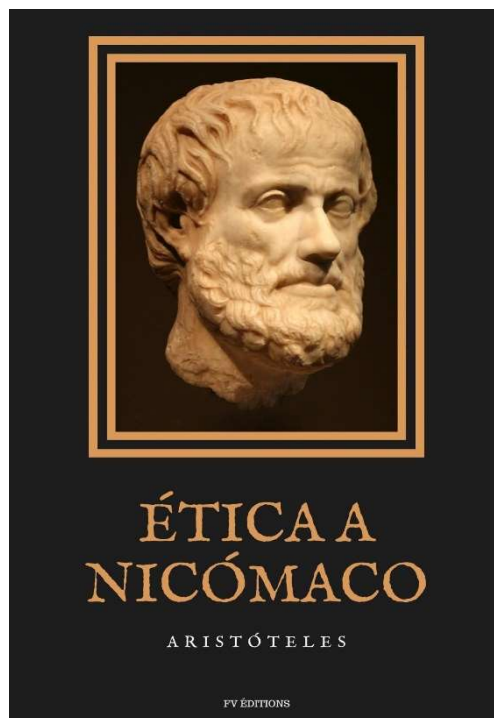
No caso, apenas o Escravagismo é repudiado, exceto por desequilibrados mentais.

A questão, pois, é que Aristóteles, como manifestado no citado *Ética a Nicômaco*, depõe a favor da Monarquia, da Escravidão e da Subalternidade feminina, desprezando a democracia, depreciando a mulher e considerando o escravo mera “*ferramenta viva*”, sem atentar para sua condição humana.

Nesse sentido, declara:

*“Mas tampouco existe amizade para um cavalo, um boi ou um escravo enquanto escravo, pois não há nada de comum entre as partes: o escravo é uma ferramenta (sic) viva e a ferramenta é um escravo inanimado”*, não obstante reconheça, e até proclame logo em seguida, que o escravo “*é um homem*” (*Ética a Nicômaco*, cap. VIII, nº 11, in *Aristóteles*, vol. II, São Paulo/SP, Vítor Civita editor, 1979, em tradução de Lionel Valandro e Gerd Bornheim da versão inglesa de W. D. Ross).

Não só, porém. Pelo menos mais duas vezes Aristóteles, na referida obra, se refere (e despreza) o escravo, *in verbis*:

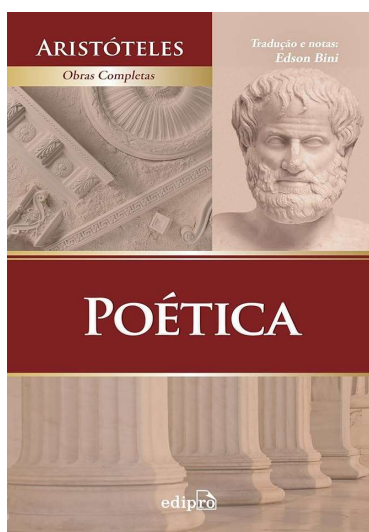


*“Além do que, uma pessoa qualquer - até um escravo - pode fruir os prazeres do corpo não menos que o melhor dos homens, mas ninguém considera o escravo partícipe da felicidade - a não ser [reconhece] que também o considere partícipe da vida humana” (op. cit., cap. X, nº 6, p. 228).*

Nesse sentido, pondera José Américo Mota Peçanha:

*“Mantendo um espírito conservador, Aristóteles justifica e defende, por exemplo, a escravidão. Do mesmo modo que o universo estaria constituído por uma hierarquia inalterável, segundo a qual cada ser ocupa, definitivamente, um lugar que lhe seria destinado pela natureza (e do qual ele só se afasta provisoriamente através de movimentos violentos), assim também o escravo teria seu lugar natural na condição de ‘ferramenta animada’. Aristóteles chega mesmo a afirmar que o escravo é escravo porque tem alma de escravo, é essencialmente escravo, sendo destituído por completo de alma noética, a parte de alma capaz de fazer ciência e filosofia e que desvenda o sentido e a finalidade última das coisas.”*

(José Américo Mota Peçanha, “Aristóteles - Vida e Obra”,



*in Aristóteles, coleção Os Pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1978, p. XXIII/XXIV).*

Em outra passagem, além do escravo, inclui a mulher em sua depreciação, ao afirmar, *ipsis litteris*, que *"há uma bondade de mulher e uma bondade de escravo, se bem que o [caráter de mulher]*

*seja inferior e o [de escravo] genericamente insignificante”* (Poética, cap. XV, nº 83, p. 254 do vol. citado, sendo do tradutor as intercaladas em colchetes).

\*

No que respeita ao regime político-administrativo, Aristóteles explicita que "existem três espécies de constituição e igual número de desvios", indicando-os como Monarquia, Aristocracia e Timocracia, embora a este "*a maioria lhe chame governo do povo*", ou seja, democracia, para concluir que "*a melhor delas é a monarquia, e a pior é a democracia*", mesmo tendo expandido a respeito desses regimes que "*a monarquia degenera em tirania, que é a forma pervertida do governo de um só homem [...] a aristocracia, por seu lado, degenera em oligarquia pela ruindade dos governantes [...] a timocracia, por seu lado, degenera em democracia, já que a própria timocracia tem como ideal o governo da maioria, e os que não têm posse são contados como iguais aos outros. A democracia é a menos má das três espécies de perversão*" (Ética a Nicômaco, cap. VIII, nº 10, p. 189).

Nessas afirmações - além de considerar a democracia uma perversão, mesmo a sabendo "*governo da maioria*", ou até por isso - ocorre pelo menos grande impropriedade, de há muito tida como tal.

Não existe "*governo de um só homem*", conquanto a evidência (ou aparência) assim o indique. Toda ditadura, como todo regime ou forma de governo, decorre e é imposto e

sustentado pelos interesses e determinações da classe dominante, como é do conhecimento dos economistas, cientistas políticos e historiadores quando atentos e perspicazes.



GRÉCIA ANTIGA

Verifica-se, pois, a força dos condicionamentos espacio-temporais, impondo até mesmo a gênios como Aristóteles limitações intelecto-perceptivas que o levaram a falsos posicionamentos.

Se tal elemento impositivo determina a sábios de tal quilate procedimento desse jaez, imagine-se o absoluto domínio que exerce sobre os simples e desavisados mortais!

Observe-se, porém, que desde aquela época - e desde sempre - as profligadas opiniões de Aristóteles já eram inapropriadas quando não descabidas.

Como se pode ser a favor da escravidão, da discriminação e da subalternidade da mulher e contra a democracia?

O simples enunciado desse posicionamento já o incrimina e o desfavorece.

\*

A questão que se põe - atualíssima - é que tais ideias de Aristóteles, além de trazerem sua formidável chancela intelectual, permaneceu e permanece pelo passar dos séculos, influenciando ou pelo menos respaldando e provocando iguais opiniões, daí a necessidade presente e permanente de se comentá-las e rebatê-las, não podendo o enorme e incomensurável valor de seus conhecimentos e ensinamentos servir-lhes de blindagem e de subserviente e passiva aceitação.

\*

Aliás, a respeito da escravidão e da subalternidade da mulher, verifica-se que o sistema econômico e a organização social que as engendram são tão fortes que provocam uma das maiores contradições humanas, qual seja a de que crentes na existência de Deus e de que o ser humano foi por ele criado, "*à sua imagem e semelhança*", posicionem-se favoráveis à tão despropositadas ideias, a de que uns podem ser escravizados e outros rebaixados.

(Inédito)

# Literatura

# Épopeia Homérica

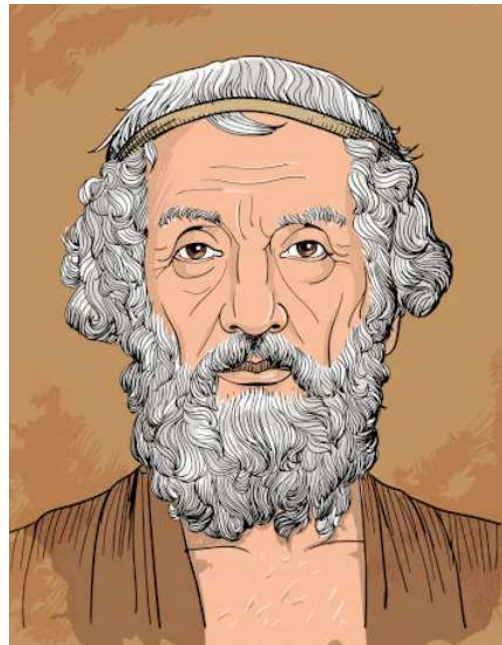
## ILÍADA

### Verbo e Circunstância

"Lede Homero, queimai o resto"

Hugo de Carvalho Ramos

Nada, no gênero, supera a *Ilíada*, de Homero (Século VIII a.C.), poema unitário e complexo, formado de sucessão épica e ininterrupta de acontecimentos não só em torno de combates, mas, ainda e não em menor importância, de comportamentos e atitudes das principais personagens. Não só de seres humanos, mas, também de deuses



HOMERO

do Olimpo, desde Zeus, o ser supremo dessa mitopoética universal, perene e eterna, a até deuses secundários e semideuses.

São espantosos o vigor da linguagem versificada e o cadenciamento e nível implementados e desenvolvidos da primeira à última linha, só semelhantes por nós encontrados em Euclides da Cunha (*Os Sertões*) e nos escritos e discursos

parlamentares de Leopoldino de Oliveira, prefeito e deputado federal por Uberaba na década de 1920.

Incomensurável em suas medidas, a *Iliada* é, também, não obstante embebida em oralizadas lendas, mitos, tradições e elucubrações poéticas anteriores, obra literária pessoal da mais alta criação e inventividade, na qual Homero, sobre portentoso material, expõe e demonstra seu poder conceptivo e perceptivo, produzindo episódios, forjando atos individuais e coletivos, direcionando e redirecionando fatos e ocorrências, insuflando extrema pujança tanto no enunciado verbal como na urdidura temática, um e outro tão umbilicalmente associados e corporificados que impraticável e mesmo impossível sua ocorrência autônoma.

A *Iliada* compõe-se de verbo e circunstância, grandioso e insuperável um, quanto eterna e memorável outra enquanto possível a existência humana na face da terra.

Sobre a forja de mitos e acontecimentos reais verificáveis, envoltos na mesma roupagem elaborativa, o que se inicia com a revolta e a cólera de Aquiles decorrentes da desconformidade da atitude de Agamenon, percorrendo toda uma linha cronológica e consequencial de sucessão e desenvolvimento, Homero engendra a própria conturbada trajetória da espécie humana, destituída de poderes ilimitados e, por isso, submetida aos caprichos e mesmo idiosincrasias dos deuses olímpicos, representação e símbolos das emoções, sentimentos e concepções humanas.

Contudo, conquanto essa fragilidade, espécie humana suscetível de capacidade e possibilidades, mercê de cérebro

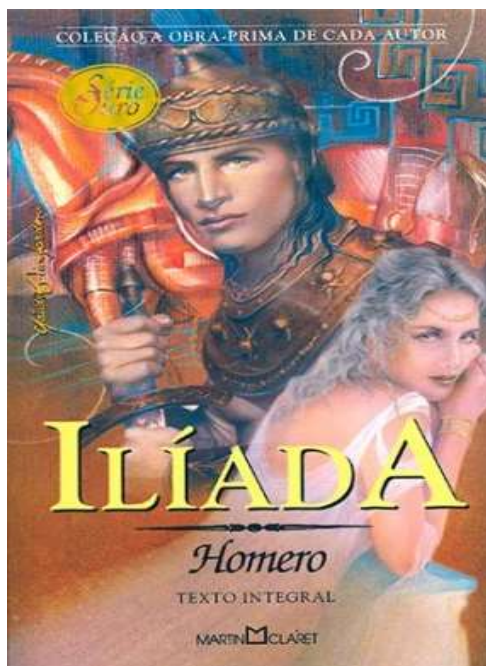


externalizado na linguagem, sem a qual impossível sua manifestação, e na postura erecta servida pelas potentes clavas das mãos.

A *Iliada* é, pois, síntese e perspectivas de ser humano e suas habilidades, não só de profundo conhecimento de sua fisiologia quanto de antevisão ou previsão (e até descrição) de robôs, ao explicitar que *“ladeado por duas estátuas/de ouro, semelhantes a moças dotadas de vida, pois ambas/entendimento possuíam, alento vital e linguagem,/ sobre entenderem das obras que aos deuses eternos são gratas”* (*Iliada*. 4ª edição. São Paulo/SP, edições Melhoramentos, 1962, canto XVIII, versos 417/420, p. 378, tradução de Carlos Alberto Nunes).

\*

A *Iliada* está na base de grande parte da tragédia clássica grega, como reconhece Platão ao se referir à *“tragédia e o seu corifeu, Homero”* (*A República*. São Paulo/SP, editora Martin Claret, 2007, Livro X, p. 297, tradução de Pietro Nasseti) e que



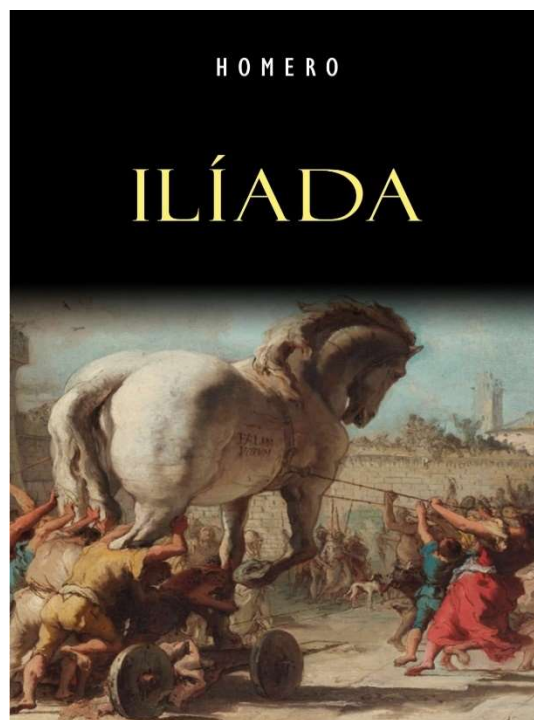
*“Homero é o maior dos poetas e o primeiro dos tragediógrafos”* (op. cit., Livro X, p. 306).

Já Aristóteles proclama que *“se bem que estes dois poemas [a Iliada e a Odisseia] sejam de composição quase perfeita”* (*Poética*, in *Aristóteles* (II), coleção “Os Pensadores”. São Paulo/SP, Abril Cultural, 1979, Cap. XXVI, p.

269, tradução de Eudoro de Sousa), porém supondo equivocadamente que “*a tragédia supera a epopeia*” (*op. cit.*, cap. XXVI, p. 268), já que gêneros distintos, autônomos e independentes, portadores de características particulares, insuscetíveis, pois, de comparação.

“*Lede Homero, queimai o resto*”, proclamou, entusiasmado, Hugo de Carvalho Ramos, autor de *Tropas e Boiadas* (1917), *apud* Hugo de Carvalho Ramos Magalhães, *O Gênio Goiano, Uma Biografia de Hugo de Carvalho Ramos*, inédita, cap. VIII.

Por sua vez, existem certas edições da *Ilíada*, como esta ao lado, que apresentam falsas capas, visto que o episódio do Cavalo de Troia, o popular “presente de grego”, não ocorre na obra, referente apenas ao nono ano da guerra, enquanto esse ardil grego foi maquinado e efetivado ao final do décimo e último ano dos combates, terminados justamente em decorrência dele ter propiciado a invasão da inexpugnável Troia.



(*in Jornal da Manhã*, Uberaba, 02 maio 2024)

# Teatro Clássico Grego

## SÓFOCLES

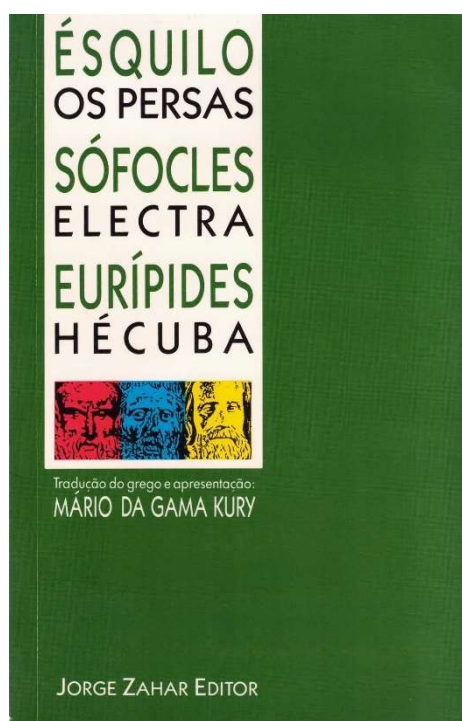
### ELETRA

#### Ação e Lamentações

Eletra, filha de Agamenon e Clitemnestra, é a personagem principal das tragédias dedicadas por Ésquilo, Sófocles e Eurípedes às aventuras e desventuras dos Atridas (Agamenon e Menelau, filhos de Atreu, rei do Peloponeso).

Por sua forte personalidade e pela determinação de vingar a morte do pai, ela não só se destaca nesse universo familiar como o protagoniza e, por sua atuação, desencadeia os atos mais drásticos que o compõem.

Se nas peças de Ésquilo (*Agamenon* e *As Eumênides*) ela nem aparece, em *As Coéforas*, que juntamente com aquelas forma a trilogia de Orestes ou Oréstia, ela tem papel relevante ao lado de Orestes, seu irmão. Papel Central que desempenha também em *Eletra* (425 a.C.), de Sófocles (496-406 a.C.), já que se trata do mesmo tema de *As Coéforas*.



Nas *Coéforas* ocorre a vingança de Eletra e Orestes, matando sua mãe Clitemnestra por esta ter assassinado seu pai.

O mesmo acontece na *Eletra*, de Sófocles, com realce absoluto e direto no ato extremo de Orestes, desde suas imediatas preliminares de preparação até a execução.

Nessa peça, Orestes já está em Micenas, na região de Argos, juntamente com seu preceptor, a quem, ainda garoto quando da morte de Agamenon, Eletra o entrega para fugirem do país e salvá-lo também da morte.

Eletra, inconformada, está sempre lamentando a morte do pai, *“e não se escuta aqui outro lamento/além dos meus por esse crime horrível/em que tu foste a vítima, meu pai,/ de insidiosa morte! Mas meu pranto/ não cessará, nem meus sentidos ais”* (versos 102 a 106, da tradução de Mário da Gama Curi. 4ª ed. Rio de Janeiro, Jorge Zahar editor, 2000, p. 82).

Na sua dor e permanente revolta não atende às ponderações do Coro: *“Entregas-te a um pranto interminável/ que não te livra de teu sofrimento./ Por que te enamoraste da desgraça?”* (v. 142 a 144), a que responde que *“não tem um mínimo de sentimento/ quem consegue esquecer por um instante/ a morte trágica de um pai amado”* (v. 145 a 147).

Do mesmo modo, rejeita os conselhos no mesmo sentido de sua irmã Crisótemis, que aduz: *“porque vieste novamente, irmã, gritar/ e lamentar-te assim às portas do palácio?/ não aprendeste, decorrido tanto tempo,/ que o ódio apenas nutre inúteis esperanças?”* (v. 316 a 319). *“[...] Sei que a justiça não*

*está comigo, irmã;/ está contigo, mas se quero viver bem/ devo curvar-me aos detentores do poder”* (v. 316 a 319 e 325 a 327).

A essa peroração, conformismo e submissão explícitos, Eletra opõe: *“Estranho! Teu pai foi um homem tão ilustre/ e podes esquecê-lo e cuidas simplesmente/ de viver bem com tua mãe desnaturada! [...] Escolhe, então, Crisótemis, entre a prudência/ hostil a teus amigos, que já esqueceste,/ e a luta perigosa, cara às almas nobres”* (v. 328 a 330 e 333 a 335).

Ao mesmo tempo que exproba sua mãe, Egisto e o crime que perpetraram, Eletra expõe sua situação de humilhação e marginalização, como o faz nos versos 189 a 193 e, notadamente, nos versos 254 a 256 (*“Em vez de mãe tenho terrível inimiga;/ neste palácio em que deveria ser dona/ sou uma escrava dos verdugos de meu pai”*).

Nos diálogos que Eletra mantém com o Coro, o Corifeu e a irmã, são manifestados por ela, em versos vigorosos e incisivos, argumentos de irretocáveis logicidade e racionalidade, criando e mantendo tensionado o fio narrativo até ao clímax.

Importante também é a justificativa de Clitemnestra para o cometimento de seu ato assassino, visto que nada é gratuito e inconsequente na existência, mormente em questão tão drástica e violenta quanto essa:

*“Pois esse pai, por quem ainda e sempre choras,/ foi entre os gregos todos o único a ousar/ sacrificar aos deuses a filha inocente [...] Conheces homem mais perverso e insensível?”* (v. 515 a 517 e 532).

Ao que Eletra opõe argumentos tão eloquentes quanto profundos nos versos 545 a 600, culminados com precisão e lógica: “*Se para o bem de seu irmão [Menelau] ele [Agamenon] a imolou [Ifigênia]/ disso nasceu o teu direito de matá-lo? /Não viste que, criando semelhante lei,/ ensejarias tua própria punição?*” (v. 570 a 573).

Desses e nesses confrontos emerge toda uma sistematização argumentativa que irá formar e conformar, juntamente com as formulações dos filósofos gregos, a arte da retórica e da eloquência jurídica do futuro.

Contudo, além desses confrontos, a peça arma a chegada de Orestes de seu exílio na Fócida e o imbróglio decorrente da falsa notícia de sua morte, narrada minuciosamente pelo Preceptor nos versos 675 a 772.

Em toda a peça, em todos os diálogos, em toda armação fática e suas decorrências sobressaem a força e o vigor elaborativos e a alta e pertinente formulação diegética, em que significante e significado atingem suas culminâncias, tornando essa tragédia uma das maiores obras-primas criadas pela genialidade humana.

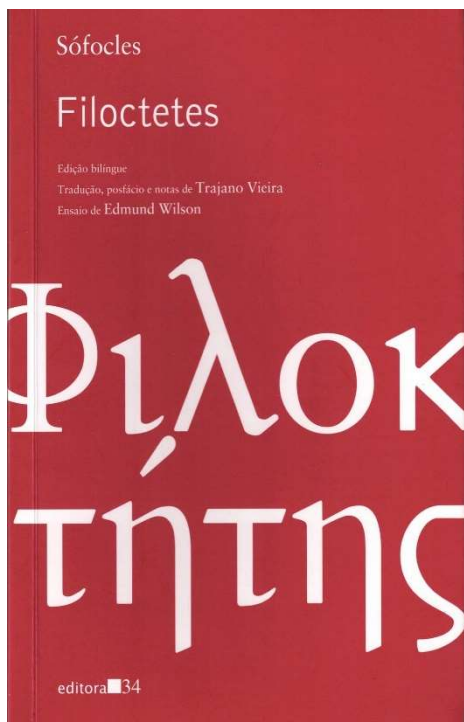
Por sua vez, a tradução literal de Gama Curi permite contato direto com sua fonte originária.

Sobre o mesmo tema, Eurípedes escreveu *Eletra* (420 a. C.).

(Inédito)

# FILOTETES

## A Participação Decisiva



A tragédia de Filotetes, guerreiro grego que iria combater em Troia e ficou pelo meio do caminho, abandonado pelos líderes do país, principalmente Odisseu (o Ulisses dos romanos), Agamenon e Menelau, na ilha de Lemnos após picado na ilha de Crisa por serpente guardiã de espaço sagrado por ele invadido, é fato pessoal, isolado no macro contexto da guerra de Troia.

Não obstante isso, por força da importância que Filotetes assumiu para o desfecho da guerra, é tema da peça *Filotetes* (409 a.C.), de Sófocles (496-406 a.C.).

Se não fosse essa circunstância, relevante sobre todas na ocasião, sua desgraça, agruras e angústias vividas por dez anos, sozinho, doente e desamparado, não teria merecido a atenção que lhe foi dada, a ponto de convocar toda uma peça teatral.

A guerra de Troia estava em seu décimo ano quando o vate e adivinho troiano Heleno, sequestrado pelos gregos, “*das antecipações que fez, previu/ que Troia não decai se Filotetes/ recusar-se a trocar a ilha onde/ habita pelo campo de batalha*”, conforme o Mercador narra a Neoptólemo, filho de Aquiles e

personagem da peça, nos versos 610 a 613 da tradução de Trajano Vieira (*Filotetes*. 2ª ed. São Paulo/SP, editora 34, 2014, p. 75/76).

Face “à previsão de Heleno, o Laertiade [Odisseu, filho, suposto, de Laertes]/ prometeu resgatar e apresentar/ aos aqueus [gregos] o aludido, preferindo/ proceder com diplomacia, e usar/ de força só em caso de fracasso” (v 614 a 618, p. 77).

A peça inicia-se juntamente quando Odisseu, Neoptólemo e marinheiros chegam à ilha de Lemnos e Odisseu convence Neoptólemo a cooptar Filotetes, o que ele tenta com habilidade e promessa de levá-lo à sua terra natal.

A partir daí desenvolve-se a trama que conta em seu clímax até com a participação do espectro de Herácles (o Hércules dos romanos), semideus que diz a Filotetes que “*deixei por tua causa o lar urânico,/ para fazer saber/ o que decide Zeus*” (v. 1413 a 1415, p. 169).

\*

É raro, em qualquer teatro de qualquer tempo, que haja peça em que a fluência, objetividade e propriedade da dialogação seja tão exímia, hábil e sintética quanto nessa.

Além disso, a distensão e o desenvolvimento do curso narrativo criam intensa expectativa a respeito de seu desfecho, que configura, pioneiramente, verdadeiro suspense, visto que a tentativa de convencer Filotetes a sair da ilha e ir à Troia esbarra em consistente resistência, oriunda de sua revolta contra o abandono de que foi vítima.



Para além, pois, da tragédia pessoal de Filotetes e da ação de Odisseu e Neoptólemo para aliciá-lo (único e central tema da peça), o objetivo colimado, que é sua intervenção na guerra, assume-se determinante.

\*

Edmund Wilson, célebre ensaísta estadunidense, autor de *Rumo à Estação Finlândia* (1940) e outras obras notáveis, excetuada a tediosa e soporífera, conquanto importante para o tema, *Os Manuscritos do Mar Morto* (1955), em artigo sobre a peça reproduzido no livro acima indicado, mais informativo do que propriamente analítico, revela a repercussão do tema até a contemporaneidade com a obra *Philoctète* (1899), de André Gide, e o interesse despertado em outros autores.

\*

A tradução reflete a dinâmica da ação dramática, não obstante algumas passagens incompreensíveis e controversas, como as dos versos 519/521, 731, 1.049, 1.197 (grego de 400 anos antes de Cristo falar “*sem chance*”?), 1.307 e 1.362 (falar “*me deixa fulo*”?).

(Inédito)

# Romance Brasileiro

## COIOTE E PAPA- LÉGUAS Contingências e Circunstâncias

A obra literária ficcional (romance, conto e novela) e poética (desde poemas lineares a experimentais e de vanguarda), bem como os visuais (uma nova arte) de Humberto Henriques (Cruzeiro da Fortaleza/Triângulo, 1958-), é vasta, multiforme e surpreendente.

No primeiro caso, abrange (maio/2024) – com ele é necessário se colocar número de obras e data, porque continuamente supera as próprias marcas – mais de 400 (quatrocentos) livros na Amazon e com apenas uns quarenta publicados fisicamente, já que estamos no Brasil, país periférico, onde pouco ou nada se estuda e se lê.



HUMBERTO HENRIQUES

A variabilidade de sua criação não se cinge apenas à diversificação dos gêneros. Mais importante que ela (nada impede de se ter grande autor de um gênero só), é a multivariabilidade de enfoques, ângulos e técnicas criativas ínsitas no interior de sua produção ficcional, poética, ensaística e visual.

Nesta, como assinalado, seus livros de poesia (publicados e inéditos) vão da expressão verbal direta à subversão lógica das proposições e à criação inusitada de planos e blocos verbais fincados nos extratos mais significativos da criação literária universal, estruturados – o que é da maior relevância – mesclando a tradição cultural do Ocidente com as mais flexíveis técnicas artísticas.

Na ficção, onde mais se exercita sua faina e capacidade produtiva, a multifacetação criativa atinge parâmetros tão diversos quão admiráveis.

Nesse caso, e apenas para cingir-se à uma indicação, ninguém pensaria, por exemplo, em elaborar romance de aproximadamente trezentas páginas em livro, do aparentemente insípido e, após se assisti-lo algumas vezes, até mesmo insuportável desenho do *Coiote* e do *Papa-Léguas* dada sua invariabilidade de ação.

Todavia, Humberto Henriques, em *Coiote e Papa-Léguas* (2000), sem fugir das coordenadas do referido desenho televisivo, constrói verdadeiro monumento ficcional, no qual estabelece, para além das presumidas frivolidade e mesmice da obra inspiradora, o sentido profundo de uma das manifestações mais constantes da natureza humana centrada no determinismo biológico da necessidade alimentar, não apenas como meio de sobrevivência, mas, também, como ato e atividade predatória instintiva destinada à íntima e congênita satisfação.

Tanto o coioite quanto a ave/animal que persegue são símbolos/signos de tendências atávicas e orgânicas (abrangendo

físico, intelecto e emoção) reportadas aos inícios dos tempos da presença humana no planeta.

O coioite e o (ou a) papa-léguas transcendem, pois, seus meros corpos e situação biológico-espacial para se projetarem como paradigmas humanos.

Na também suposta ideia-fixa, única atividade, preocupação e objetivo do coioite, encravam-se e expõem-se cerne e eixo antropológicos axiais e permanentes, derivados de origens e motivações ainda não de todo estudadas e percebidas, não obstante o surgimento e os avanços das ciências que têm como objetivo e objeto a estrutura e as manifestações comportamentais humanas.

Não é, portanto, gratuita, muito ao contrário, a epígrafe cunhada pelo autor para o romance: *“livro dedicado ao machado de pedra, ao holograma e à flor última que brotou entre os calhaus”*.

Aliás, no prefácio que o próprio autor faz, são lançadas as coordenadas da obra, mesmo porque *“todos os prefácios para meus compêndios eu mesmo tenho feito. De três anos para cá [o registro do local e da data ao final expõem: Uberaba – agosto – 2000] tem sido assim. É uma forma de conservar a autenticidade de uma reta que vinga entre começo e fim. Seus (v)meios.”*

E nele, entre outras afirmações básicas, diz-se: *“A imortalidade do Coioite é toda fundamentada no non sense, senão na reprodutibilidade de um gene que se multiplica na codificação ininterrupta da sua personificação. Toda a sua*

*graça existe na repetição, que se vem como uma ideia frívola, tão logo surge a familiaridade com uma espécie de bordão conhecido, deixa de sê-lo. Já o Papa-Léguas é somente atleta sem graça que está fadado ao consumo de uma fortuna passageira. Tudo que é original, colorido, parte do demoníoco poder de percepção e de criatividade do predador. A presa é um alvo inútil.”*

Nada mais consciente (nem inteligente). E o que se tem no romance não são simples animais em ação, mas, de um lado, a “reproduzibilidade de um gene que se multiplica na codificação ininterrupta de sua personificação”, e, de outro, “um alvo inútil”, sobre o qual exercita-se e se multiplica esse gene na “alegoria das subjetividades” de que o autor fala mais adiante no prefácio, sùmula e leme da obra.

Já a construção verbal, a articulação do fio narrativo e o delineamento da estrutura ficcional perlustram (como se apreciava designar) singular linha de profundidade e criatividade em que o vocábulo não perde seu valor ingênito com a utilização expressional, apresentando-se isolada ou articuladamente vigoroso e adequado, em que a narrativa percorre itinerário balizado pelas contingências e circunstâncias impostas pelo posicionamento e inter-relação das personagens, valorizadas por reflexões e alusões tão profundas quão pertinentes, compondo e ampliando o arcabouço ficcional organizado sobre esse conjunto de elementos virtualizado por exímio uso. A erudição de Humberto Henriques (lido de muitos livros) caminha *pari-passu*

à sua criatividade artístico-literária-ficcional na realização da obra romanesca.

Na sequência dos capítulos e dos não-acontecimentos, que se avultam em quantidade e qualidade acima dos poucos atos desenvolvidos pelas personagens, sucedem-se colocações elaboradas, mesclando observação e reflexão e alternando



muitas vezes lirismo e realidade, a exemplo:

- *“Quem me condena a acreditar que a velocidade é que rege a organização do espaço e flutua a espacidade do tempo?”* (Introdução, p. VII, do original digitalizado).

- *“A velocidade nunca é capaz de atravessar a eternidade, embora possa cruzar o tempo”*

(Ala 16, p. XXIX).

- *“O desarmar de uma bomba revela uma grande envergadura de paz”* (Ala 20, p. XXXIV).

- *“Sempre que vê algo que destile certa beleza, dele se engraça as vistas do grande caçador. Uma flor que se abre no desafio das areias, por exemplo. Como umas que parecem artificiais e surgem, encarnadas, da paisagem. Súbitas. Sem haste, sem folhas. Somente elas mesmas, nascidas para o consumo pequeno de águas. Flores de deserto já vêm sem braços*

*e sem pernas, somente com intuito de economia” (Ala 22, p. XXXVIII).*

- *“Somente assim traça-se um conjunto paralelo e amoroso entre as vidas, já que um beija-flor é um prato por demais desflanelado de proteínas, a não ser o sobejo das cores, o verde que sublima e o azul que corta” (Arquivo, p. LIX).*

- *“Horizontes são a massa informe das imagens. Surgem na delicadeza das cores azuis, em si azuladas. Dimensionam a natureza distante das coisas, o haver além, se é que há. Se há” (Ala 42, p. LXXVII).*

- *“Fáceis são os tecidos quando maior é o espírito do que já nasce despido” (Composição Para Canela, p. LXXX).*

- *“E é assim que a pressa elementa a estrutura de tudo que sói precisar de uma planta que faça um alicerce, como é na raiz que as folhas se embebem de introspecção e é nas folhas que as raízes se embebem de extroversão” (Sobre os Fundamentos da Razão Impura, p. XCVII).*

- *“Minha terra tem montanhas que sabem esconder o vento quando o vento tem atitude de descanso. A imensa realização que identifica a forma é um adjetivo fácil de ser apreendido” (Ala 58, p. CLXVI).*

- *“Ocorre que nada é absoluto enquanto houver tempo e espaço, pois que velocidade é somente um arremedo que ativa a indecência das coisas incompreendidas” (Ala 59, p. CLXXI).*

- *“Nem sempre é real aquilo que pode ser medido com todos os dedos” (Ala Vanité, p. CLXXV).*

(do livro físico *Literatura e Estudos Históricos em Uberaba*, 2015)

## GUATEMALA

### O SENHOR PRESIDENTE

#### Dor e Sofrimento

O romance *O Senhor Presidente* (1946), de Miguel Ángel Asturias (Guatemala, 1899 - Madrid, 1974), constitui contextualização geral e estrutural de típica (e hedionda) ditadura latino-americana exposta nas minudências do dia a dia e em atos e fatos pessoais, haurida na realidade do país sob a ditadura de Manuel Estrada Cabrera.



MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS

Ambas essas coordenadas convergem para criar ficcionalmente realidade contristadora, na qual a segurança do regime cerceia e oprime a sociedade, fragilizando-a.

Nada é estável. Nada é confiável. Só o poder é estabelecido. Tudo o mais se precariza e se volatiliza sob seu guante.



Godard, o cineasta, muitos anos depois desse livro, afirmou no filme *Le Gai Savoir*, que “a história do homem é a de sua repressão”.

É o que fez Asturias. Seu livro é a história da repressão sem limites imposta a país latino-americano por ditadura instituída e mantida pela classe nele dominante coadjuvada por sua força militar, ambas apoiadas e incentivadas por grupos econômicos estrangeiros exploradores da região.

O ambiente político, social e administrativo numa conjuntura dessas é grandemente perigoso. Nele, qualquer discrepância ou suposta divergência em relação ao poder, por menor e insignificante seja, resulta em prisão, tortura e morte.

Esse o quadro e o esquadro em que se monta e se desenvolve o romance.

Nesse fazer, se distinguem duas coordenadas principais: a linguagem e o que ela narra, traduz, conta. Principalmente, cria.

Não é só o pensamento que é criação e veiculação da linguagem. A obra literária também o é, desde que a linguagem, por sua vez, seja literária.

No livro, cortante, incisiva, direta muitas vezes, a verbalização ficcional alinha-se ora em cruentas descrições fáticas ora deriva por incursões poéticas.

É romance de dor e sofrimento intervalado por laivos poéticos e poetizados do ambiente físico dominado por organização humana repressora, torturadora e assassina.

A maldade, a desumanidade e a violência institucionalizadas como política de Estado compõem e

exacerbada realidade exposta em romance dos mais dolorosos, síntese, em alto grau elaborativo e mental, da crueldade da espécie e de sua incompleta formação “o homem não vem do macaco, vem vindo”, segundo Dirceu, escritor e humorista araxaense.

Nada mais antípoda. Nada mais dissidente e diverso. Crueldade e Arte, em que a vigorosa força desta eviscera os arcanos mais ocultos e hediondos daquela, evidenciando-a na crueza inaudita de seus procedimentos repressores.

*O Senhor Presidente* é, pois, arte e documento. Testemunho e denúncia. Na dor e no sofrimento. Suas perseguidas personagens são trucidadas mental, emocional e fisicamente em confrangedoras narrativas, chocando-se, irremediavelmente, a beleza da arte com o repulsivo comportamento humano.

Difícilmente encontram-se na ficção duas das maiores demonstrações da crueldade e impiedade humana do que as constantes dos capítulos XVI e XLI.

Em ambas as situações neles contempladas, a maldade da espécie extrapola todos os limites, promovida por psicopatas, os mais perigosos e cruéis.

Romance fundamental. Tão bem escrito e estruturado quanto meditado e comedido em suas proposições mais cáusticas e chocantes.



Obra que antecipa, à época, juntamente com algumas outras, virtuoso ciclo ficcional latino-americano que irá impactar a literatura universal.

\*

Asturias, além desse romance, escreveu diversos outros livros, entre os quais *Legendas de Guatemala* (1930), *Hombres de Maiz* (1949), Trilogia da Banana (*Viento Fuerte*, 1950; *El Papa Verde*; 1954; *Los Ojos de los Enterrados*, 1960), *Week-End en Guatemala* (1956), obtendo o Prêmio Lênin da Paz (1965) e o Nobel de Literatura (1967).



(Inédito)

# Romance Europeu

## RÚSSIA

### OS DEMÔNIOS

#### Os Pródromos do Nazismo

#### INTRODUÇÃO



DOSTOIÉVSKI

*Os Demônios* (1870) é, juntamente com *Crime e Castigo* (1866), *O Jogador* (1866), *O Idiota* (1868), *O Eterno Marido* (1870) e *Os Irmãos Karamázov* (1879), um dos romances da maturidade de Dostoiévski (1821-1881).

Nele estruturam-se dois vetores ficcionais, que se imbricam, mas, não se misturam nem se contaminam.

Um deles consiste no peculiar relacionamento entre Stiepan Trofímovitch e Varvara Pietrovna. Ele, intelectual amorfo, meramente ornamental, não obstante, ou por isso mesmo, pretensioso. Ela, rica esposa de um general que o contrata para preceptor do filho.

Habilmente tecido e retecido, o relacionamento entre ambos nucleia boa parte do romance.

Contudo, sutil mas implacavelmente, vai surgindo e se impondo o verdadeiro móvel da obra, ínsito no título e na epígrafe bíblica atinente à transferência dos demônios que infestam o corpo de um homem (há ainda quem acredite nesse tipo de fábula) para uma vara de porcos, que se precipitam num despenhadeiro (são Lucas, cap. VIII, vers. 32 e segs.).

Todavia, essa paulatina relevância que vai assumindo a índole e a atuação da liderança do grupo (o quinquvirato) de esquerdistas, os “demônios” do título, não empana o brilho e a sofisticação do vetor ficcional representado por Varvara e Stiepan. Só ele, independentemente de quaisquer outras interferências, constitui obra destacável do mais alto nível de concepção e formulação, desafiando abordagem analítica abrangente tanto da natureza da vinculação dessas personagens quanto das virtualidades estilísticas que a expõem.

Essa parte do romance possui, por si mesma, o encanto (e, às vezes, a mornidão e o enfaro) que o mundo construído por casal provoca em terceiros. Só a eles interessa e só a eles dizem respeito os fatos, geralmente pequenos e miúdos, ocorrentes no seu dia-a-dia e no entretecimento de suas relações.

A dificuldade do empreendimento reside em fazer desse restrito e particular universo relacional motivo de interesse e desfrute geral, *erga omnes*, o que, no caso, é conseguido naturalmente, por força da capacidade elaborativa de Dostoiévski.

O prazer da leitura constitui, na espécie, a leitura do prazer. Ou seja, o conhecimento da riqueza humana e verbal do tecido ficcional do relacionamento entretido pelas personagens provoca prazer estético, finalidade da arte.

## EIXOS FICCIONAIS

O romance, como exposto, compõe-se de dois eixos. Quando o segundo deles é chamado ao proscênio, a atuação de personagens que antes mal eram referidas, vem, à tona, ofusca o primeiro e a ação assume ritmo dinâmico, recheado de acontecimentos, a princípio incompreensíveis e mesmo misteriosos, que se vão paulatinamente esclarecendo à medida que a trama avança.

Nessa fase, avultam as figuras de Piotr Stiepanovitch (filho de Trofímovitch), e Nikolai Stavróguin (filho de Varvara), personagens tão complexas e multifacetadas quanto seus pais, a eles agregando-se série de outras personagens, todas de patente autenticidade e pertinência comportamental, perfazendo notável galeria de verdadeiros seres humanos e não apenas de simples personagens criadas imaginativamente.

## LANCES E DIÁLOGOS

Nesse vasto romance, cujo nível, no entanto, mantém-se no mesmo patamar qualificativo em todo seu desenvolver, alguns

lances e inúmeros diálogos sobressaem pela intensidade e habilidade de sua formulação e consecução.

Entre outros, salientam-se:

1 – A reunião de domingo em casa de Varvara pela ambiência, expectativa criada e embates dialogais travados entre algumas personagens e Varvara: “*Um dos dias mais memoráveis de minha crônica. Foi um dia de surpresas, um dia que forneceu a solução de certos enigmas e que propôs novos, um dia de revelações espantosas e de perplexidades ainda mais embaraçosas*”, diz o narrador (1ª parte, cap. IV, item VII).

2 – Diálogo, quase monólogo, entre Piotr e Nikolai, de extrema dificuldade de elaboração, desenvolvimento e manutenção (2ª parte, cap. I, item III).

3 – No diálogo estabelecido entre Nikolai e Chátov, seu agressor, surgem revelações interessantes. Aliás, o romance é repleto de fatos e até de personagens surpreendentes, sendo um dos pioneiros, senão o antecessor mais qualificado, da técnica ficcional do suspense não criminal nem terrorífero, mas, de acontecimentos da própria vida cotidiana (2ª parte, cap. I, item VI).

4 – O encontro e o diálogo entre Nikolai e Maria Timofiéievna atingem, como os melhores diálogos do romance, as raias da perfeição, tais a naturalidade, a habilidade e a consistência que apresentam (2ª parte, cap. II, item III).

5 – O duelo travado entre Nikolai Stavróguin e Gagânov - cujo “*ódio mórbido que nutria contra Stavróguin*” era irreprimível e, mesmo, suicida - constitui uma das mais perfeitas

construções e descrições desse tipo de desvario e extravagância selvagem, senão a mais perfeita (2ª parte, cap. III, itens I e II). Excepcional é, ainda, o diálogo que a ele se segue entre Nikolai e Kirílov, tão ou mais realista, plausível e autêntico do que muitos ocorridos na realidade em semelhantes circunstâncias (idem, idem, item III).

6 – O diálogo mantido entre Trofimovitch e seu filho Piotr é dos mais terríveis que pai e filho podem travar, defluindo diretamente da estrutura psíquica e personalidade de ambos, evidentemente distorcidas (2ª parte, cap. IV, item II).

7 – Outro encontro conflituoso se dá entre Piotr e o governador Lembke, no qual se estabelece diálogo vivo, significativo e interessante (2ª parte, cap. VI, item III).

8 – A descrição da festa promovida pela esposa do governador e de seus incidentes é tão notável que só profunda vocação literário-ficcional teria, como teve e é o caso, condições de formular. É cinematográfica antes do cinema. Representa o poder absoluto da palavra na criação de realidade dinâmica e complexa. Da palavra exercitada no mais alto grau de suas possibilidades (3ª parte, cap. 1º e 2º).

9 – Por motivos extra-literários (e até anti-literários), Dolstoiévski retirou do romance a conferência de Nikolai com o bispo Tikhon e que costuma vir como apêndice às edições do livro.

Nada é mais forte, incisivo e absoluto que o diálogo dessas duas personagens. Nada mais hediondo que o crime cometido e na oportunidade confessado por Nikolai. Não só tudo isso. Mais



ainda que nos outros diálogos do livro, impressionam as reações das personagens e a variabilidade de seu humor, criados e descritos sutil e apropriadamente.

## PERSONAGENS

A multiforme galeria de personagens, que se cruzam e se entrecruzam constantemente, requer, tal seu vulto e complexidade, nova leitura do romance para se balizar, caso a caso, o papel e a atuação de cada uma, organizando-se quadro minucioso de sua índole e intervenções. Só a releitura permitirá a focalização e o conhecimento, à medida de seu fazer, da importância que os esquerdistas terão ao final da trama, onde a posição de cada um assume cores drásticas, quando não trágicas. Rememorando-se, é interessante observar, desde o início do enredo, seus diversos passos e propósitos, conduta e atitudes.

## HUMOR

À semelhança de referências à natureza, raras são as passagens em que se manifesta o humor do romancista, geralmente calcado em comparações inusitadas. De tão raras, surpreendem o leitor e não deixam, por ambos os motivos (raridade e surpresa), de serem ressaltadas e valorizadas, conforme a tradução procedida por Natália Nunes e Oscar Mendes (Obras Completas, vol. III, Rio de Janeiro, editora Aguilar, 1963):

*“O capitão bateu em retirada precipitadamente para o andar inferior, soprando como um samovar e tropeçando em cada degrau”* (1ª parte, cap. IV, item VI).

*“Varvara Pietrovna mantinha-se rígida como uma flecha prestes a voar do arco”* (1ª parte, cap. V, item III).

*“O dinheiro recusava-se a deixar-se contar”* (1ª parte, cap. V, item IV).

*“O caso é claro como água de rocha e simples como um bom dia”* (idem, idem, item VI).

*“Posso imaginar a estória de fazer dormir de pé que ele deve ter-lhe contado”* (idem, idem, item VII).

## A NATUREZA

Dostoiévski é parcimonioso em relação à natureza. Raramente lhe dá atenção ou a ela se refere. Porém, quando o faz, é tão econômico de palavras quanto poético.

Exemplos:

*“Chove tanto nestes últimos dias que a lama na rua está insuportável”* (2ª parte, cap. I, item IV).

*“Nuvens baixas, cinzentas, esfarrapadas, fugiam rapidamente pelo céu frio. As árvores rumorejavam, balançando seus cimos e estalando em suas raízes; era um dia dos mais melancólicos”* (2ª parte, cap. III, item I).

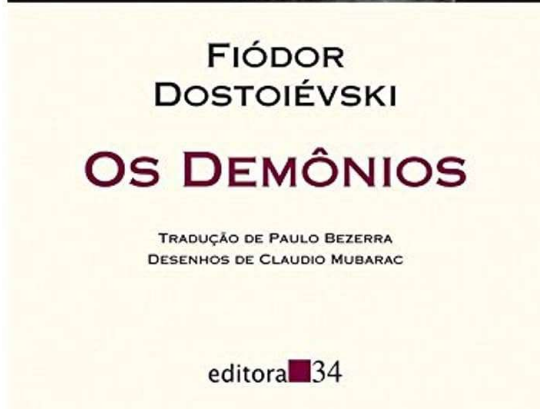
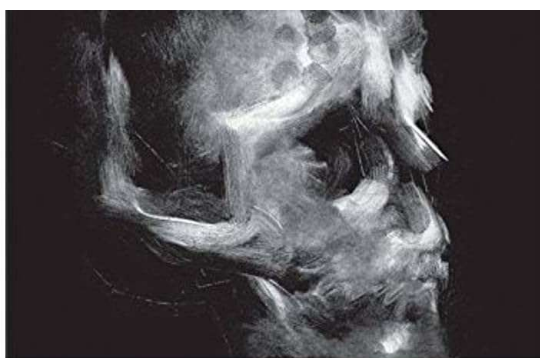
*“A aurora enfim surgiu, triste e sombria”* (3ª parte, cap. II, item IV).

*“Em casa deles, havia sobre a janela uma quantidade enorme de gerânios, e o sol rutilava com um brilho terrível”* (Nikolai, apêndice, item II).

## RESTRICÇÕES

*Os Demônios*, todavia, não está isento de crítica e restrições, que, por marginais e circunstanciais, não lhe afetam, porém, a qualidade literária e ficcional.

No primeiro caso, a utilização da técnica de apresentar



personagem narradora dos fatos, não só é desnecessária como limitativa, visto que tal personagem não tem (nem poderia ter) o dom da onisciência que só o romancista tem. Assim, muitos dos fatos e ocorrências narrados por essa personagem não poderiam sê-lo dada sua ausência nos acontecimentos. A desculpa de que lhe foram relatados, não

passa disso, de desculpa.

Agravante dessa técnica constitui a interferência abusiva, por desnecessária, desse narrador em inúmeras passagens, a exemplo *“de que se falará mais adiante”* (2ª parte, cap. IV, item III), *“como veremos mais adiante”* (idem, idem), ou, ainda,

*“voltaremos mais adiante a este assunto”* (idem, idem), *“é lamentável que tenhamos de precipitar a narrativa sem ter tempo de nos determos nos pormenores”* (2ª parte, cap. III, item I), *“mas é necessário pôr ordem na minha narrativa”* (2ª parte, cap. X, item I), além da repetição expressional, pelo menos na tradução.

## OS DEMÔNIOS

Os demônios do livro são os revolucionários, dos quais Dostoiévski giza o pior dos retratos possíveis. Contudo, na realidade romanesca, mais se caracteriza o nazismo que propriamente o socialismo. As ideias de Piotr, expostas a Nikolai (2ª parte, cap. VIII, item I), são criminosas, antes que políticas, como de que *“a sede de instrução não é ainda senão uma sede aristocrática [...] incitaremos à bebedice, à calúnia, à delação; autorizaremos uma licença desenfreada; sufocaremos no ovo todo gênio [...] são precisos chefes para os escravos. Obediência completa impersonalidade completa”*.

Pretendendo focalizar a esquerda política, Dostoiévski, na sua aversão a ela, descamba simplesmente para o exagero e a distorção, a não ser que se considere dos nazistas tal ideário, que, na realidade, o é. Antes, pois, de Hitler, Raskolnikov, em *Crime e Castigo*, e diversas personagens de *Os Demônios* já perfilham muitos de seus propósitos e tendências, a exemplo da personagem Chigáliev, que *“sugere como solução definitiva dividir a humanidade em duas partes desiguais. Um décimo dos*

*homens gozaria duma liberdade absoluta e exerceria sobre os nove outros décimos uma autoridade sem limites. Os outros deveriam renunciar a todo individualismo, tornar-se por assim dizer um rebanho, e, por uma submissão sem limites, chegariam, por meio de uma série de regenerações, ao estado de inocência primitiva, algo como o éden primitivo, se bem que, todavia, devam nele trabalhar” (2ª parte, cap. VII, item II). Não é sem motivo que o partido de Hitler denominava-se Partido Nacional Socialista.*

Dostoievski atirou no que viu e acertou o que não viu.



## AFIRMATIVAS DAS PERSONAGENS

O livro é verdadeiramente caleidoscópico. Num certo sentido é mais abrangente que *Guerra e Paz* (1869), de Tolstoi, visto referir-se a uma enormidade de assuntos estranhos àquele.

Algumas afirmações de personagens por sua vez, atestam essa amplitude e preocupação generalizada:

*“Sem esforços não se alcança nada”* (Trofímovitch, 1ª parte, cap. I, item IX).

*“O cristianismo não soube compreender a mulher, foi o que tão brilhantemente demonstrou George Sand numa de suas obras de gênio”* (Trofímovitch, idem, idem).

*“A solidão partilhada por dois amigos é por vez extremante prejudicial à verdadeira amizade”* (narrador, 1ª parte, cap. III, item I).

*“Tenho horror à controvérsia”* (Kirílov, idem, idem, item III), no que antecede no tópico a Machado de Assis.

*“- O senhor julga segundo seu modo de pensar”* (narrador a Kirílov, idem, idem, item VIII) – *“Ninguém pode julgar senão segundo seu modo de pensar”* (Kirílov, idem).

*“O casamento é a morte moral de toda alma ativa, de toda independência”* (Trofímovitch, 1ª parte, cap. III, item X).

*“Aquela resolução feroz que não tem mais nenhuma preocupação com as conseqüências, contanto que possa produzir uma impressão no momento”* (narrador, 1ª parte, cap. V, item III).

*“A senhora quer dizer no sentido de que quanto pior vão as coisas, melhor”* (1ª parte, cap. V, item VI).

*“A verdade lhe é mais querida que o êxito”* (Nikolai s/Piotr, 1ª parte, cap. V, item VII).

*“O temor do inimigo tira até o desejo de prejudicá-lo”* (narrador, 2ª parte, cap. I, item I).

*“A verdade real é sempre inverossímil, sabia-o? Para tornar a verdade verossímil, é preciso cercá-la necessariamente dum pouco de mentira” (Trofímovitch, 2ª parte, cap. I, item II).*

*“Não há nada mais fácil que cortar cabeças, nada mais difícil que ter uma ideia” (Trofímovich, idem, idem).*

*“Tanto quanto de felicidade, tem o homem necessidade não menos indispensável, de desgraça” (idem, idem).*

*“Os que sabem falar, falam com brevidade [...] Ficar calado requer um grande talento” (Piotr, 2ª parte, cap. I, item III).*

*“O tempo não é um objeto, mas um conceito” (Kirílov, idem, idem, item V).*

*“O homem é infeliz porque ignora que é feliz” (Kirílov, idem, idem).*

*“Não se mudam facilmente os deuses da gente” (Chátov, idem, idem, item VII).*

*“Para fazer um guisado de lebre, é preciso uma lebre; para crer em Deus... é preciso antes de tudo um Deus” (Chátov, idem, idem, item VII).*

*“A segunda metade da vida humana se compõe na maior parte do tempo de hábitos contraídos durante a primeira” (Nikolai, 2ª parte, cap. II, item II).*

*“Os maiores artistas podem ser ao mesmo tempo horríveis tratantes e que uma coisa não impede a outra” (Trofímovitch, 2ª parte, cap. V, item I).*

*“A morte devia ter sido instantânea, nenhum traço de sofrimento aparecia no rosto, cuja expressão era calma, quase*

*feliz e ao qual só faltava a vida”* (narrador, 2ª parte, cap. V, item II).

*“Em geral, há sempre em toda desgraça que atinge o próximo algo de alegre para qualquer outro que seja”* (narrador, 2ª parte, cap. V, item II).

*“A esmola deprava aquele que a dá e aquele que a recebe; além disso não atinge seu objetivo, porque só serve para aumentar a miséria”* (Varvara, 2ª parte, cap. V, item III).

*“A Rússia, tal como é, não tem futuro”* (Karmázinov, 2ª parte, cap. VI, item V).

*“É fato bem conhecido que o homem primitivo, aterrorizado pelo trovão e pelos raios, divinizou o inimigo invisível, na presença do qual sentia sua fraqueza”* (estudante, 2ª parte, cap. VII, item II).

*“Romper da aurora, instante em que o homem mesmo retoma sempre um pouco de coragem”* (narrador, 3ª parte, cap. VII, item I).

*“Cada instante, cada minuto deve ser para o homem uma felicidade...”* (Trofimovitch, 3ª parte, cap. VII, item III).

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



# Cinema

## PORTO DAS CAIXAS

### O Espaço do Ódio

Cinema é mostrar (revelando) como os seres humanos comportam-se, agem e relacionam-se uns com os outros e como e por que comportamento, ação e relacionamento alteram-se ou alternam-se.



Tudo isso, numa só obra, de uma vez ou apenas um ou alguns desses elementos, elegidos, destacados ou enfatizados no ou do contexto em que se situam e no qual se processam.

PAULO CÉSAR SARACENI

O artista é livre para escolher ou optar como lhe aprouver por qualquer dessas variantes e possíveis outras. A questão crucial, no caso, consiste e resume-se na maneira de fazê-lo.

No filme *Porto das Caixas* (1962), Paulo César Saraceni (Rio de Janeiro/RJ, 1933-2012) focaliza o relacionamento de um casal a partir de visceral incompatibilidade.

Muita tinta correu e correrá e muitas obras foram e serão escritas sobre o tema. Poucas, porém, tiveram (uma delas, a notável peça *A Dança da Morte*, *Dödsdansen*, 1901, de

Strindbergh) ou terão, como esse filme, o poder e a propriedade destiladora do fel e da hostilidade que podem marcar a desintegração do mais íntimo dos relacionamentos humanos. Talvez, por isso, quando deteriorado, o mais acerbo e pungente.

Saraceni, sobre argumento do romancista Lúcio Cardoso, baseado em fato real, coloca suas personagens já na última fase do completo degradingolamento de sua ligação.

E o que mostra é o reverso da moeda, o oposto de tudo que leva um casal a se associar na mais pessoal e total união possível entre dois seres humanos, já que implica (ou deve implicar) num complexo de sentimentos, emoções e atração mútuas que envolve possibilidades físicas, morais, intelectuais e emotivas manifestadas com a intensidade e qualidade indispensáveis a impulsionar um para o outro, de modo a se necessitarem, completarem e bastarem.

Nada há mais cruel, pois, do que casal constituído nesses termos, ou que assim deve ter sido inicialmente constituído, cujo relacionamento deteriore-se a ponto do sentimento amoroso transformar-se em rancor e ódio, a todo momento exteriorizados em indiferença, desprezo e agressões verbais, quando não físicas.

Saraceni, com meticulosidade, paciência e adequação, joga suas personagens no vórtice dessa erupção, sem deixá-las, porém, soltas ou desarticuladas. Com rigor (e vigor) as coloca frente a frente no exíguo espaço de sua pobreza, observando-as destilar o veneno de degradado relacionamento.

Não cogita nem se ocupa de sua vida pregressa e nem das causas e do lento processo desse deterioramento. Apanha-o e o

articula já no auge de seu desenvolvimento, pejado de crueldade, amargura e hostilidade.

Esse microcosmo convivencial desenvolve-se em ambientação precária e nua de quaisquer atrativos, que, por si e à parte, prefigura drama paralelo que, no tempo e espaço fílmicos, vincula-se à tragédia humana, perfazendo indissociável conjunto de aguda e agressiva aspereza e infelicidade.

A imagem e seu conteúdo amalgamam-se numa mesma e dura matéria para, juntos, comporem atroz quadro de aviltamento das relações humanas.



A feiura e a aridez dos *décors*, da paisagem e das locações exteriores acompanham, refletem e compartilham a natureza do drama humano que neles se desenrola. Por sua vez (e aí reside o maior ou o grande mérito da realização), drama destituído de qualquer resquício de espetacularização, já que mostrado na nudez de suas manifestações, tão direta e objetivamente como se fosse (só) o olho da câmera a vê-lo e acompanhá-lo.

Por isso, não só as palavras e diálogos travados entre as personagens são substantivos e essenciais, porém, tudo o mais, desde os *décors*, os elementos paisagísticos e materiais que as circundam como também seus gestos, postura, atitudes e movimentos, além das expressões faciais e tonalidades vocais.

Filme, enfim, em que até a precariedade infraestrutural contribui e compõe conjunto para compatilizá-lo com a gravidade do drama humano e seu desenlace.

(do livro eletrônico *Obras-Primas do Cinema Brasileiro*, dezembro 2017)

# Filmes Mexicanos de Buñuel

## OS ESQUECIDOS O Texto Subjacente



BUÑUEL

É sabido que no México, onde se exilou, Buñuel (1900-1983) realizou diversos filmes meramente comerciais. Isso, contudo, não ocorreu com *Os Esquecidos* (Los Olvidados, México, 1950).

Não que esse filme seja obra de arte qualificada. Mas, é bom. Porém, ao nível naturalístico ou mimético de criar imagetivamente a realidade como ela é, focalizando as coisas como são, sob a influência do neorrealismo italiano.

Assim, do ponto de vista ideológico-temático é realista. Já, esteticamente, é naturalista, visto, como dito, refletir na tela apenas o que a câmera focaliza e filma, retratando a realidade tal qual se apresenta, destituída de elaboração e, principalmente, de reelaboração.

Contudo, o que faz, ao nível do que faz, é insuperável. Buñuel foi lá, onde vivem as crianças e jovens mergulhados na pobreza, na falta de meios e modos de se instruírem, na ausência

de família constituída, carentes de oportunidade e sem nenhuma perspectiva, a não ser, no máximo, quando conseguem, subempregos mal remunerados e altamente exploradores de sua força de trabalho.

Comprova tudo isso, multiplicado pelo mundo todo, como no início do filme se recorda, num texto subjacente, a incapacidade do regime capitalista de até agora propiciar igualdade de oportunidades para todos, sem o que a vida humana na face da terra não passa de embuste e injustiça. A riqueza do planeta e racional controle da natalidade permitem atingir esse desiderato, desde que evidentemente haja vontade e decisão política para isso, o que até hoje não ocorreu, muito pelo contrário, já que o capitalismo vem produzindo riqueza e simultaneamente miséria. Em suma, tem malogrado. Tanto quanto o “socialismo real”, que se teve muito de *real* não teve nada de socialismo.

\*

As três personagens principais (Pedro, Jaibo e “Olhinhos”) carecem de lar, de família constituída, mesmo que pobre. Pedro tem três irmãos mais novos, cada um provavelmente de pai diferente. Sua mãe, que o teve apenas com 14 anos de idade, não o tolera e o discrimina e persegue acintosamente. Jaibo nem conheceu os pais, vivendo solto no mundo. “Olhinhos” foi abandonado pelo pai na praça do Mercado e dele não soube mais notícias.

Depois, vêm os bem postos na vida criticar esses jovens, alegando que seu banditismo decorre da maldade ínsita na

natureza humana, quando não, no mais baixo estágio da desinteligência e falta de compreensão humana, “*tentados pelo Diabo*”, como se essa entidade mítica realmente existisse e não fosse mera invenção das classes dominantes para aterrorizar as classes exploradas, brandindo-lhes o castigo do fogo eterno se não lhes obedecessem e andassem na linha.

Essa é a concepção da personagem cega dom Carmelo, cantador de feiras, pobre como Jó, mas, fascista no comportamento, reações e concepções, a ponto de considerar que os jovens olvidados e transviados devem ser mortos. Típico caso de transferência ideológica, com elemento explorado assumindo o pensamento (e os desejos) da classe dominante.



Contudo, como Buñuel não é ingênuo, o comportamento de suas personagens não é linear e ainda que mergulhado e decorrência da mesma realidade brutal, apresenta variações e nuances de conformidade com a índole de cada indivíduo. Daí serem muito diversas as condutas e concepções da vida de Jaibo, Pedro e “Olhinhos”. Os dois últimos a encaram positivamente, esforçando-se para sobreviver do trabalho, mesmo que pífio e mal remunerado. São, porém, pressionados e desviados de suas



pretensões e anelos por imposição dos fatos. Pedro, então, é vítima da ação e atuação criminosa e predatória de Jaibo, que lhe tolhe todas as oportunidades de trabalho. Jaibo, no entanto, extrapola causas e condicionantes de sua situação, revelando-se e agindo movido pela maldade e amoralidade (que também ocorrem às vezes, como no caso, em alto grau). E claro, que se outras (e normais) fossem sua procedência, criação e oportunidade não agiria como o fez, transformando-se em assassino frio, vingativo e desalmado, que, no reformatório, conforme declarou, aprendeu muita coisa que iria colocar em prática.

O tema, seu conteúdo, criação e condução atingem o mais alto grau possível nos quadros do realismo.

A linguagem cinematográfica restringe-se, porém, aos limites convencionais da exposição direta da ambiência, da atuação e movimentação das personagens, mas, nesse nível, apresentando o máximo exequível. Os *décors*, a direção e interpretação dos atores são convencionalmente perfeitos e eficazes.

No caso, Buñuel abdicou-se da criatividade artística e da subversão dos dados da realidade em proveito de criá-la imageticamente tal qual é e se manifesta, ou seja, sem apelações, distorções, exageros, unilateralismos ou enfeites. Nenhum documentário faria melhor.

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

# SUBIDA AO CÉU

## Ato e Modo

O espectador de modo geral não tem condições culturais e cinematográficas para avaliação de filmes, resumindo-se aos simplórios gostei ou não gostei. Contudo, não do filme, do que ele não entende, mas, da estória. Para ele, o filme é bom se a estória o agrada. Caso contrário, não é.

A estória, como se sabe, não tem importância. O que se faz dela, e mesmo e principalmente sem ela, sim.



*Subida ao Céu* (Subida al Cielo, México, 1951), de Buñuel, constitui exemplo do que se pode fazer com estória simples e sem nenhuma originalidade: um filme. O que pelo menos 90% (noventa por cento) da produção industrial cinematográfica não é.

Em *Subida ao Céu* não é só o enredo que é simples. Todo ele o é, desde os *décors* às personagens.

Mas, é um filme, o que é raro.

Nele, o acontecimento central apenas serve para desencadear a ação e originar e motivar um propósito. No modo como se perfaz aquela e se procura atingir o objetivo é que se ergue e se configura o filme.

E o filme é a viagem de jardineira (os ônibus primitivos que cortavam as ora poeirentas ora barrentas estradas sul-americanas) que o protagonista e demais passageiros efetuam do pequeno povoado de San Jeronimito até relativamente distante cidade.

O filme são os passageiros, suas manifestações, reações, cordialidade e o relacionamento que estabelecem entre si no decorrer do trajeto.

Com humor, Buñuel os apanha na origem e os entrega, após algumas peripécias, no destino, nesse interregno forjando personagens que agem com naturalidade e autenticidade tão grandes, que se está à frente não de representação, mas, de realidade caracterizada pela espontaneidade e vivacidade, na qual os obstáculos que se antepõem às pretensões dos passageiros são removidos pelos meios usuais e sem alarde, já que reiterados, inerentes e decorrentes do estado natural das coisas, ao tempo e lugar.

Essa exposição de particular vivência humana só reserva as surpresas que dela podem surgir e não outras, artificialmente criadas ou implantadas. E se erige e se compõe de fortes laços da

longa familiaridade entre as personagens, se não pelo conhecimento direto entre umas e outras, pela circunstância de existirem e habitarem um mundo comum, no qual ora padecem e o suportam ora resistem e o usufruem, sem perda da alegria de viver.



Até no sofrimento, o mais atroz, a dor e a reação são curtidas mais ou tão só intimamente do que em manifestação ruidosa, como se todos os acontecimentos, os bons e os maus, fossem esperados e, principalmente, inevitáveis.

*Subida ao Céu*, cuja particular designação já é, por si, demonstração de espírito jocosamente crítico, é filme naturalista, que efetua a amostragem comportamental e relacional das personagens conforme suas exteriorizações.

Contudo, expondo o conteúdo, o sentido e a natureza dessas manifestações no próprio ato e modo de seu perfazimento, de maneira a criar e estabelecer a ambiência consentânea com a forma de vida e os perfis individuais gerados e moldados pelos

fatores que concorrem e contribuem para sua formação e condicionamento.

Não faltam ainda, nessa reunião de seres humanos formados e conformados a destino comum, a malícia sensual e sua graça, sutilezas e picardias na figura de Raquel (Lília Prado).

Como se trata de filme em que representação e realidade se fundem e se confundem na perfeição com que são construídas e com que se manifestam e se expõem, os atores e as atrizes não discrepam, em nenhum momento, dos papéis que exercem, contribuindo, também, com sua performance, para formar conjunto equilibrado e harmonioso.

Por fim, o filme mostra que a fase mexicana de Buñuel em seu início só foi positiva quando lidou com personagens do povo articuladas em torno de projetos existenciais cotidianos, configurados cinematograficamente com simplicidade, desprezada toda dramaticidade e empolgação.

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

# A ILUSÃO VIAJA DE TREM

## As Coisas Como São

No primeiro de dois períodos em que viveu no México, de 1947 a 1955, Buñuel filmou – excetuado 1948, passado em branco – ao ritmo de uma película por ano e algumas vezes duas, quando não três, como aconteceu em 1951.

Em meio a alguns dramalhões inqualificáveis, realizou *Los Olvidados* (1950) e *La Ilusión Viaja en Tranvía* (1954), ambos feitos sob a égide do mais puro neorrealismo italiano. *La Ilusión*, então, é neorrealismo total e puro, a ponto de se ter a impressão de estar percorrendo de bonde elétrico as ruas de Roma.



No entanto, no caso, é a cidade do México, já então grande metrópole.

O neorrealismo se manifesta desde o início em todos os aspectos e pormenores.

A estória, por isso, é a mais simples e natural possível, pautada pela sucessão de atos e acontecimentos do cotidiano destituídos de apelos ou construções dramáticas, a não ser as estritamente indispensáveis, como quando surge antigo motorneiro, ora aposentado, a perseguir e tentar denunciar os protagonistas por sua vilegiatura a desoras e fora do itinerário do bonde do título originário, transmudado no Brasil em trem.

Afora isso, tudo o mais desenrola-se normalmente, com os passageiros usuais nesse tipo de transporte, com alguns pequenos incidentes ocasionados pela condição extraoficial do bonde.

Mas, nisso, vão surgindo e se delineando peculiaridades e situações ocorrentes na cidade.

A mais importante e verdadeiramente insólita – que foi até definida impropriamente de surrealista – é a sequência da entrada no bonde de pessoas e operários, em alta madrugada, do matadouro municipal, todos transportando carnes e até quartos inteiros de reses.

São realmente impressionantes os modos, fisionomias e vestimentas desses populares.

O fato central é que dois empregados da Companhia de Bondes, inconformados com a destruição do bonde 133, que tinham recuperado, saem com ele de madrugada e ficam todo o dia seguinte a dirigi-lo por ruas (e trilhos) da cidade.

Neorrealismo puro, pois.

Os protagonistas também são, como não poderia deixar de ser, pessoas comuns do povo (motorneiro e mecânico), aos quais

se agregam a irmã do primeiro e eventualmente uma ou outra personagem, a exemplo do insistente motorneiro aposentado. Por sinal, em peça teatral sobre o motivo bíblico da consumição da maçã no éden, ambos atuaram, interpretando, respectivamente, os papéis de Diabo e de Deus, abandonados no intervalo e deixando os organizadores do evento em apuros.

O relacionamento, camaradagem e entendimento entre os protagonistas enquadram-se na concepção socialista da cordialidade, da união e da compreensão entre os trabalhadores, selecionando, mais que seccionando, fragmento da realidade em que essas características se manifestam.



As demais personagens, com exceção de dois ou três altos dirigentes da Companhia, também são pessoas do povo.

Os *décors*, tanto nas poucas cenas de interiores quanto na paisagem urbana, são focalizados direta e naturalmente, quase espontaneamente, como era usual no neorrealismo, dispensando-se quaisquer aparatos, sofisticações e artificialidades.



Assim, o bonde trafega normalmente pela cidade, captando aqui e ali eventuais passageiros e suas singularidades.

A simplicidade e naturalidade do filme são tantas que, a princípio, se tem a impressão de não se estar a assisti-lo, mas, *vendo e vivendo* diretamente os espaços e ambientes focalizados e, neles, pessoas movimentando, falando e se relacionando.

Aí, porém, é que reside a arte cinematográfica em seu recorte neorrealista de procura, apreensão e criação “*das coisas justamente como são*”, como verseja o poeta estadunidense Wallace Stevens no poema “O Homem do Violão Azul” ou insiste o protagonista das *Memórias do Subterrâneo*, de Dostoievski – conquanto, segundo informa Lúcia Guimarães (*O Estado de S. Paulo*, 2 março 2008) – o escritor e jornalista estadunidense Lee Siegel afirme, no prefácio de seu livro *Against the Machine, Being Human in the Age of the Eletronic Mob*, que “*as coisas não tem de ser como são*”, o que implica, em outra perspectiva, numa ação para alterá-las.

O filme ressuma poesia extraída artisticamente das coisas, dos fatos, das pessoas e de seus atos positivos e relacionamentos. Evidenciam-se, como uma das construções ficcionais mais notáveis no gênero, a sutileza e a delicadeza da paulatina aproximação entre o mecânico e a irmã do motorneiro, num dos inícios de namoro mais bem urdidos e conduzidos do cinema.

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

# Filmes Musicais

## CANTANDO NA CHUVA

### A Arte do Musical

O filme de Stanley Donen (1924-2019) e Gene Kelly (1912-1996), *Cantando na Chuva* (Singin' in the Rain, EE.UU., 1952), desperta os maiores e mais justos entusiasmos em muitos e, simultaneamente, também com razão, desgosto em outros.

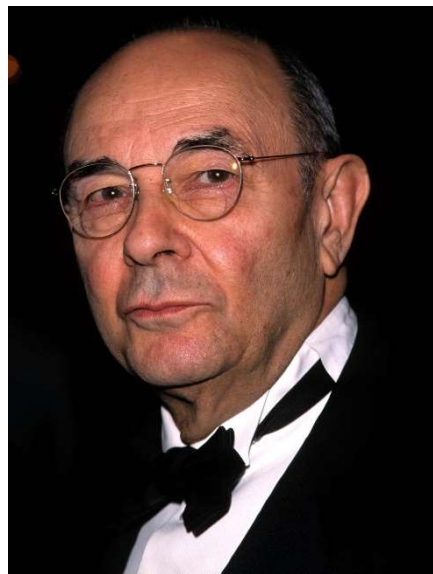
Ambas as atitudes são razoáveis desde que partindo de pressupostos válidos. Do contrário, são equivocadas.

Ou seja, deve ser admirado e criticado pelos motivos certos.

Não se pode, como a qualquer obra de arte, considerá-lo simples passatempo.

Apenas as pessoas destituídas de cultura em geral e artísticas em particular - e que são a imensa maioria - têm essa posição.

Querem, à força, que a obra de arte limite-se a diverti-las, distraí-las e/ou ajudá-las a passar o tempo e as horas de ócio, que no seu caso são muitas.



STANLEY DONEN

Contudo, como se sabe, a produção artística destina-se ao prazer, porém, especial e superior, o prazer estético.

Assim, é de se julgar qualquer filme pela qualidade estética e não pelo poder de empatia, que, normalmente, lhe é oposto. O valor artístico destina-se à inteligência, à sensibilidade e à capacidade cultural do indivíduo. Já as características empáticas atingem o emocional e o sentimental, que nada têm a ver com a arte.



GENE KELLY

*Cantando na Chuva* não deve, pois, ser aceito pelo que nele é convencional e acadêmico, isto é, sua linguagem e estrutura narrativa, com o que não se distingue da *mass media* cinematográfica estadunidense. Nada há, numa e noutra, de criativo sob esse aspecto. A estória é superficial e romântica, mais superficial e românticamente ainda é direcionada e

desenvolvida.

Todavia, não se pode perder de vista que é musical, com suas qualidades e especificidades. Notadamente, porque não se constitui de simples soma de sons, imagens e movimentos, mas, de seu amálgama e síntese para compor arte diversa, cinematográfica, e, nos lindes de seus parâmetros, configurar um gênero, o musical. Se se adicionar a isso, a circunstância de que a trama, mesmo leve e levemente conduzida, revela (e por isso até certo ponto desmistifica) a máquina de sonho hollywoodiana e

seus processos e, ainda, simultaneamente, com beleza e desenvoltura, o filme mostra o outro lado, isto é, a criação artística do espetáculo, da música, da dança e a capacidade de improvisação e adaptação vertiginosa às novas conquistas da técnica, têm-se algumas de suas virtualidades básicas.

A canção o título “Singin’ in the Rain” (“*I’m singin’ in the rain/just singin’ in the rain...*”) foi composta por Nacio Herb Brown, tendo letra de Artur Freed, produtor do filme.

A linha melódica não originária, anteriormente apresentada em diversos filmes e espetáculos da Broadway, é de autoria dos compositores Nacio Herb Brown (a exemplo do balé “Broadway Melody Ballet”, as canções “All I Do is Dream of You”, “Good Morning”, “You Were Meant For Me”, o tango “Temptation”) e All



Goodhart (canção “Fit as a Fiddle”), com letras de Arthur Freed. A direção musical é de Lenny Hayton.

*Cantando na Chuva* é para ser visto e ouvido repetidas vezes na apresentação dos dois excelentes dançarinos (Gene Kelly e Donald O'Connor), principalmente no *show* com roupas de presidiários e no solo de O'Connor com o boneco e, ainda,

infinitas vezes, na cena de Gene Kelly materializando o tema título, que só não é melhor porque é perfeita. Não só visto e ouvido. Também meditado no desvendamento de determinados aspectos da máquina hollywoodiana e do caráter de muitas das estrelas e ídolos populares por ela fabricados e catapultados ao estrelato e à glória (vã) proporcionada pelos emotivos e sentimentais de todos os graus e matizes.

(do livro físico *O Filme Musical*, 2006)

# A RODA DA FORTUNA

## Música e Ação



VINCENTE MINNELLI

O filme *A Roda da Fortuna* (*The Band Wagon*, EE.UU., 1953), de Vincente Minnelli (1902-1986), é típico do estado de espírito e das preocupações hollywoodianas da década de 1950.

Sua temática restringe-se a assuntos individuais artísticos e grupais empresariais de *showbusiness* estadunidense, como se a vida e o mundo se resumissem a questões profissionais e, por extensão, empresariais.

Nem de longe e nem de leve aborda outro tema que esse, excetuada a problemática amorosa, tratada no filme de maneira discreta e requintada, sem exagero.

Aliás, todo o filme, tanto no plano dramático quanto nas manifestações musicais, orienta-se pelo comedimento sentimental e elaboração intelectual, sob a égide de competente profissionalismo e esmero artístico-musical.

O entrosamento dessas duas vertentes criativo-cinematográficas faz-se, portanto, em patamar de elevada consecução, com apenas um ou outro deslize ou erro de cálculo.



Desde as cenas iniciais, o filme demonstra a consciência e a segurança com que foi, aquela, concebida e planejada e, esta, aplicada.

Não obstante os estreitos limites de seu universo existencial, exaurido nas preocupações referidas, sem nenhuma referência ou ligação social, mesmo que restrita, no espaço elegido para sua exposição, a ação fílmica desenvolve-se coerente e substancialmente, paralelizando-se com sua correspondente realidade, conforme ocorrente à época, sobre o influxo de tendências individuais e exigências sociais.

No primeiro caso, a imposição e deturpação procedidas no plano do musical elaborado pelo casal de autores (Lester Marton/Oscar Levant e Lily Marton/Nanette Fabray) pelo incontrolável diretor de teatro Jeffrey Cordova (Jack Buchanan), marcado pelo exagero e pela falsa grandiosidade, resultando artificial.



No segundo, pela média do gosto dos espectadores formado ao influxo do conhecimento de outros musicais, suficiente para

determinar a decepção e repúdio ao que não se mostrasse criativo, consistente e autêntico.

O reconhecimento do próprio fracasso pelo exuberante diretor do musical e sua abdicação de continuar a dirigi-lo, a par da revelação da psicologia individual, deu vaza à realização do musical que, desde o início, era o objetivo da produção e da direção do filme, só momentânea e deliberadamente desviadas de seu intento para estabelecer o desejado contraste entre o falso e o genuíno, neste caso, e com razão, o próprio filme.

A linha musical, no entanto, manteve-se desde o princípio incólume ao desvairado ataque do impulsivo diretor do musical, prudentemente limitado pelo roteiro e direção fílmica aos *décors* e à coreografia, mesmo assim só rapidamente entremostrados.

A culminação de equívoco da orientação imprimida ao espetáculo pela citada personagem é mostrada, numa das sequências mais inteligentes do cinema, nos minutos antecedentes e posteriores à estreia do musical. A euforia esfuziante de um dos produtores antes da apresentação, seguida por sua patética saída ao final da exibição e de outros espectadores, todos de fisionomia congeladamente desgostosa, culminando com a frustrada comemoração em luxuoso hotel, onde Astaire, astro do espetáculo malogrado, solitariamente comparece e rapidamente safa-se com frase lapidar, dirigida ao *maitre*, de que aquela recepção deveria repetir-se mais vezes.

Além do valor em si dessas sequências, derivadas de inteligência formulativa, avulta seu significado emblemático, de



consciência criativa, aplicada ao filme, que se constrói em cima de crítica formulada e da realização fílmica realmente efetivada.

Nesse sentido, conquanto de problemática e preocupação restritas, mas, válidas e sustentáveis, *A Roda da Fortuna* insere-se no pequeno grupo de musicais estadunidenses a apresentar temática à altura de sua performance musical, não obstante estar-se ainda no período de extremado romantismo hollywoodiano, circunstância que mais o valoriza e destaca.

O repertório melódico do filme (canções originais de Arthur Schwartz, letras de Howard Dietz e direção musical de Adolph Deutsch), é, no entanto, o segmento que o coloca no restrito grupo dos melhores exemplares do gênero.



Em coerência com o atilamento evidenciado na concepção e desenvolvimento do entredo, as manifestações musicais e coreográficas atingem excelente nível elaborativo e de

materialização em todas elas, sem exceção, desde o rápido cantarolar de Astaire na estação férrea, a demonstração de canto e dança ao redor e na cadeira do engraxate, o diálogo cantante entre Buchanan, o casal de autores (Levant/Nanette Febray) e Astaire após o tombo daquele do tablado, passando pela sequência do balé com Cyd Charisse de vermelho, o passeio de Charisse e Astaire e a dança do par com fundo musical e *décors* convenientemente românticos, a dança e interpretação de Astaire de “I love Louisa” e participação de Levant e Fabray, e os números exibidos em sequência do novo espetáculo montado em algumas cidades antes de sua estreia novaiorquina, primeiro com Charisse cantando (na voz de India Adams) e dançando (em Filadélfia), Buchanan e Astaire de cartola, casaca e Bengala (em Boston), Fabray cantando e dançando em cenário rural (Washington) e, finalmente, Astaire, Buchanan e Fabray na cena *Triplets* (Trigêmeos), vestidos de bebês (Baltimore), esta apenas merecedora de certa restrição pelo mau gosto da ideia e de sua execução, não obstante elogiada por outros como puro surrealismo.



Por fim, na estreia, onde, no filme, elidem-se esses quadros por já veiculados anteriormente, reserva-se para exibição o balé

“Caça à Garota - Um Mistério de Assassinato em Jazz” (“The Girl Hunt”).

Como nem tudo é perfeito, esse quadro, além de longo, é artificioso em sua maior parte, na qual não apresenta nem dança nem canto, apenas estilizando-se movimentos. Ao seu final, contudo, no denominado “Café de Ossos”, onde adentra o detetive à caça do assassino, verifica-se uma das melhores cenas do filme musical na dança de Astaire e Cyd Charisse (de vermelho), com a única mácula de ser de curta duração.



A qualidade da composição musical de todo o filme, independentemente dos *décors*, coreografias, danças e canções, perfaz outro de seus pontos relevantes, conferindo-lhe *status* de alta qualidade artística.

(do livro físico *O Filme Musical*, 2006)

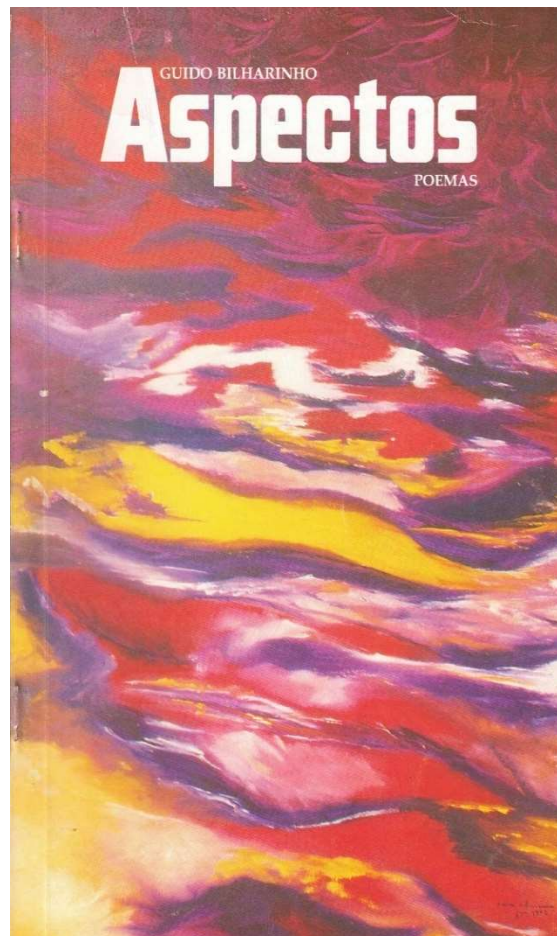
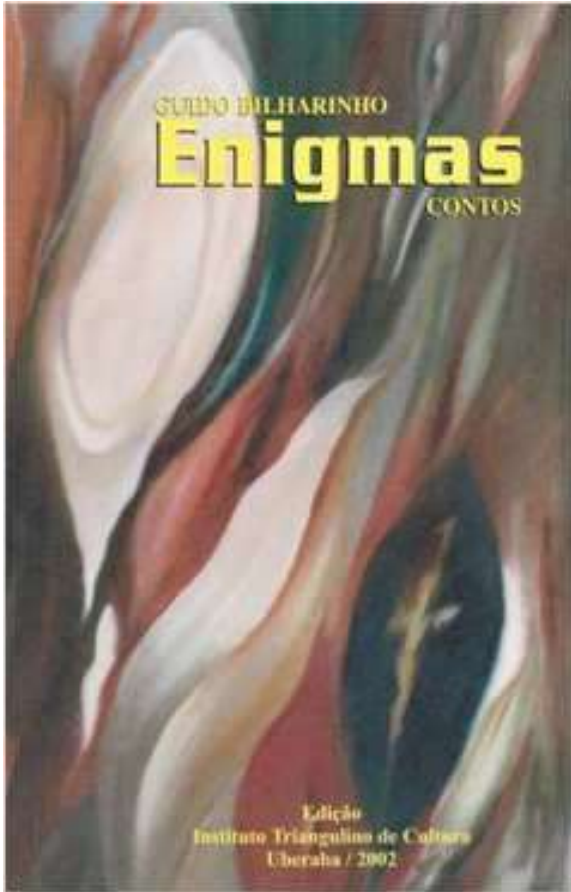
# Ficção e Poesia

## os objetos

sem motivo algum os móveis da sala começam a desaparecer primeiro é o abajur que quando dou pela falta imagino a faxineira tê-lo mudado de lugar e de cômodo depois sem quê nem pra quê some a poltrona que jazia ao canto começo então a me preocupar por que raios e cargas d'água a faxineira a teria também levado ainda por cima sem me consultar pensando em procurá-la para pôr as coisas em pratos limpos deparo-me com a falta de uma das estantes cheia de livros aí a coisa é demais para meu entendimento e paciência nessa altura estou pronto para brigar sacudir mundos e fundos não é possível isso estar acontecendo é mais que desobediência indisciplina é furto mesmo mas não tenho tempo de pôr em prática essa verificação porque assalta-me a impressão estonteante de que os objetos não estão desaparecendo da sala mas de minha percepção

(do livro físico *Enigmas*, 2002)





## o dia

o dia ao sol

anêmonas e giras  
sóis formas

aspectos cer  
cas e heras

no ar aromas

o dia lu  
zes e amarelo

imagens acá  
cias e ciprestes

cardos e urti  
gas áspides

no horizonte alelis

(do livro físico *Aspectos*, poemas, 1992)

# Indicações

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



*Lançamentos!*



**NO BLOG:**

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

**JOÃO SOARES BILHARINHO**

# O NELORE

**EDIÇÃO  
REVISTA DIMENSÃO EDIÇÕES  
UBERABA/BRASIL - ABRIL 2024**

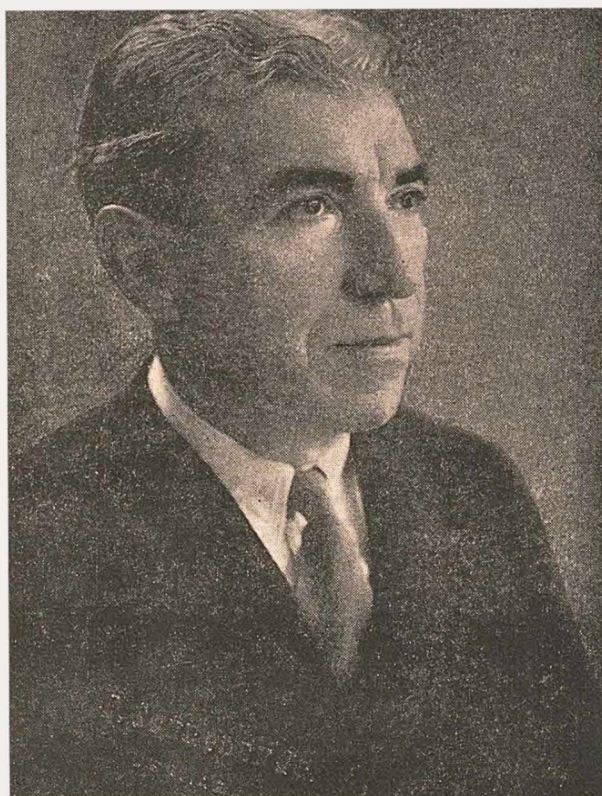
**NO BLOG:**

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



GUIDO BILHARINHO

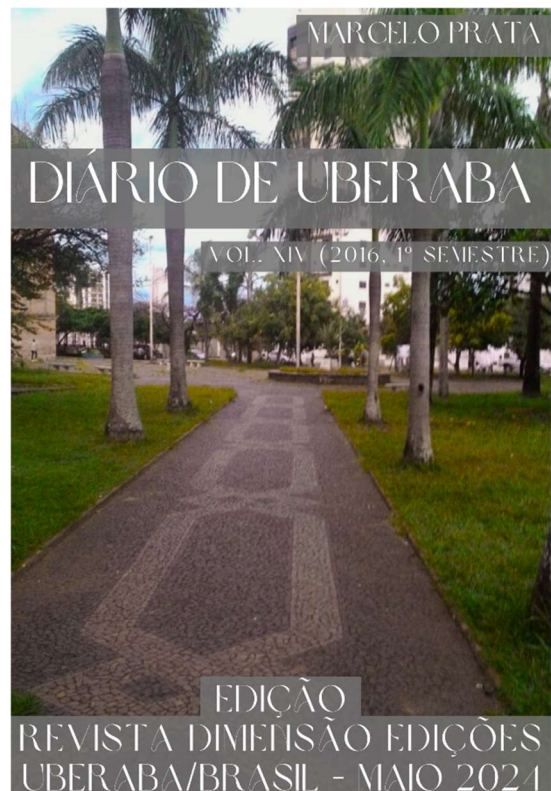
**HILDEBRANDO PONTES**  
HISTORIADOR DE UBERABA



EDIÇÃO  
REVISTA DIMENSÃO EDIÇÕES  
UBERABA/BRASIL - MAIO 2024

**NO BLOG:**

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



**NO BLOG:**

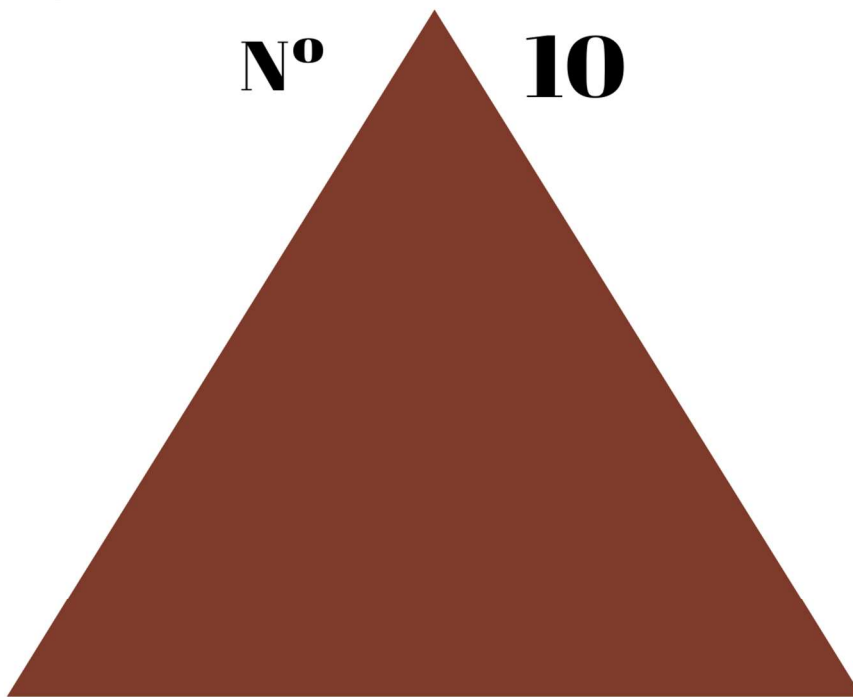
<https://diariouberabense.blogspot.com/>

revista **NEXOS**  
eletrônica

**OBRAS DE GUIDO BILHARINHO  
ESTUDOS REGIONAIS**

**UBERABA/BRASIL  
1º QUADRIMESTRE 2024**

**Nº 10**



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

**NO BLOG:**

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



# BLOGS CULTURAIS

## BLOG EDITORIAL GUIDO BILHARINHO

58 LIVROS EM 67 VOLUMES EDITADOS  
UM VOL. POR MÊS (DE SET/2017 A AGO/2022: 62 VOLS.)

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

<http://guidobilharinho.blogspot.com>

PRINCIPAIS ACESSOS ATÉ 30/04/24: EE.UU. (11.000) – Brasil (9.330)  
– Singapura (1.080) – Alemanha (892) – França (548).

## 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/>

PRINCIPAIS ACESSOS ATÉ 30/04/24: EE.UU. (2.830) – Brasil (2.090) –  
Singapura (298) – Portugal (185) – Alemanha (163) – Rússia (112).

## PRIMAX

Revista de Arte e Cultura  
Edições em Português, Inglês e Espanhol  
<https://revistaprimax.blogspot.com>

PRINCIPAIS ACESSOS ATÉ 30/04/24: EE.UU. (4.490) – Brasil (2.210) –  
França (556) – Alemanha (425) – Singapura (402) – Austrália (390).

## **NEXOS**

### **Revista de Estudos Regionais**

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

**PRINCIPAIS ACESSOS ATÉ 30/04/24: EE.UU. (2.140) – Brasil (670) – Alemanha (183) – França (102) – Singapura (65) – Reino Unido (40).**

## **SILFO**

### **Revista de Autores Uberabenses**

<https://revistasilfo.blogspot.com>

**PRINCIPAIS ACESSOS ATÉ 30/04/24: EE.UU. (1.800) – Brasil (464) – Reino Unido (355) – Alemanha (218) – Finlândia (160) – Países Baixos (150).**

## **BIBLIOGRAFIA SOBRE UBERABA**

**45 Volumes Editados – Diversos Autores**

**FUNDAÇÃO - EVOLUÇÃO ECONÔMICA - PIONEIRISMO -**

**HISTÓRIA - ATIVIDADES CULTURAIS - LEGISLAÇÃO**

**MUNICIPAL - MEIO AMBIENTE - SISTEMA FLUVIAL -**

**TEATRO – BIBLIOGRAFIA**

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

**PRINCIPAIS ACESSOS ATÉ 30/04/24: Brasil (4.700) – EE.UU. (3.640) – Singapura (523) – França (333) – Alemanha (310) – Romênia (195).**

## **AUTORES UBERABENSES**

12 Livros Publicados

POESIA – BIOGRAFIA – ARTIGOS –  
ENSAIOS – TEATRO

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

PRINCIPAIS ACESSOS ATÉ 30/04/24: EE.UU. (666) – Brasil (624) — Alemanha (151) – França (59) – Reino Unido (41) – Singapura (39).

## **DIÁRIO UBERABENSE**

Livro *Diário de Uberaba*  
de Marcelo Prata

Catorze Volumes Editados (1500-2016)

<https://diariouberabense.blogspot.com>

PRINCIPAIS ACESSOS ATÉ 30/04/24: Brasil (940) – EE.UU. (747) – Alemanha (149) – França (59) – Austrália (38) – Reino Unido (38).

## **A FLAMA**

Jornal Estudantil do Internato  
do Colégio Pedro II

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

PRINCIPAIS ACESSOS ATÉ 30/04/24: Brasil (106) - EE.UU. (84) – Austrália (16) – Alemanha (15) – França (10) – Reino Unido (8).