

revista **PRIMAX**  
eletrônica

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

**UBERABA/BRASIL**  
**SETEMBRO-OUTUBRO 2024**  
**ANO IV**

**Nº 32**

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

# PRIMAX 32

## SUMÁRIO

### EDIÇÃO EM PORTUGUÊS

#### QUESTÕES

A Obra de Arte Ficcional 7

#### LITERATURA

##### Teatro Clássico Grego/Ciclo de Hércules

*Alceste* (438 a.C.) 11

*Os Heraclidas* (430 a.C.) 15

*Hércules* (416 a.C.) 19

##### Romance Brasileiro

*Vida Ociosa* (1920) 22

##### Romance Hispano-Americano/Argentina

*Dom Segundo Sombra* (1926) 27

##### Romance Europeu/França

*Relações Perigosas* (1782) 31

#### CINEMA

##### Obra-Prima do Cinema Brasileiro

*Os Fuzis* (1963) 39

##### Obra-Prima do Cinema dos EE.UU.

*Scarface, a Vergonha de Uma Nação* (1932) 43

##### Obra-Prima do Cinema Europeu

*Fausto* (1926) 48

##### A Ópera *Cármem* no Cinema

*Os Amores de Cármem* (1948) 53

*Cármem Jones* (1954) 57

*A Cármem de Saura* (1983) 62

*A Cármem de Rosi* (1984) 66

#### FICÇÃO E POESIA

As Lavas 73

tristeza 76

#### INDICAÇÕES

##### Lançamentos

*Nexos* 11 78

*Diário de Uberaba* – vol. XVII 79

*Os Rodrigues da Cunha* 80

Blogs Culturais 81

#### 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

### A Obra de Arte Ficcional

A finalidade da arte ficcional não se restringe e muito menos se esgota na simples narrativa de fatos ou a contar uma estória. Seu núcleo e seu escopo são a natureza humana e as características mais fundamentais dos relacionamentos que se estabelecem entre seus componentes.

## Literatura

### Teatro Clássico Grego/Ciclo de Hércules

As peças de Eurípides que chegaram até nós podem ser agrupadas, conforme a temática elegida, em alguns ciclos específicos. Um deles é contemplado no presente número e enfoca a presença e atuação de Hércules (o Hércules dos romanos) em três peças de alto nível conceutivo e elaborativo.

### Romance Brasileiro

Ao que se lembre, não há romance brasileiro, como *Vida Ociosa* (1920), de Godofredo Rangel, que apreenda e exponha a essência do repetitivo cotidiano com tanta ênfase e propriedade.

### Romance Hispano-Americano/Argentina

Não obstante narrativo, o romance *Dom Segundo Sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes, supera os limites, comumente estreitos, dessa técnica ficcional, para adentrar, apreender e expor a formação e consistência humana do gaúcho na integração de seu viver e agir com singular contexto espacial.

## Romance Europeu/França

O célebre romance *Relações Perigosas* (Les Liaisons Dangereuses, França, 1782), de Choderlos de Laclos, não flui ao corrente dos fatos e relações estabelecidas entre as personagens, porém, transcorrendo por meio de correspondência travada entre eles, na qual tanto uns (fatos) quanto outras (relações) se manifestam e se perfazem.

## Cinema

### Obra-Prima do Cinema Brasileiro

*Os Fuzis* (1963), de Rui Guerra, sintetiza, em alto nível elaborativo, verdade e arte, reunindo intenção engajada e forma artística, sem subordinar esta àquela.

### Obra-Prima do Cinema dos EE.UU.

*Scarface, a Vergonha de Uma Nação* (Scarface, EE.UU., 1932), de Howard Hawks, é tão bem estruturado e vigoroso que se tornou clássico, fixando os parâmetros e diretrizes mais adequadas e válidas do gênero.

### Obra-Prima do Cinema Europeu

Rara confluência de fatores qualificativos ornaram o filme *Fausto* (Faust, Alemanha, 1926), de F. W. Murnau, que, por isso, se destaca como uma das mais brilhantes realizações cinematográficas da história do cinema.

### A Ópera *Cármem* no Cinema

A tragédia de *Cármem* (romance de Mérimée e ópera de Bizet) teve até o momento, ao que se sabe, quatro filmagens em três distintos países (EE.UU., Espanha e Itália), demonstrativas do interesse e do forte apelo dramático-musical suscitados pelas singularidades de sua concepção e estruturação.

## **AUTORIZAÇÃO**

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

## **TIRAGEM DESTE NÚMERO**

Edições em Português, Espanhol e Inglês

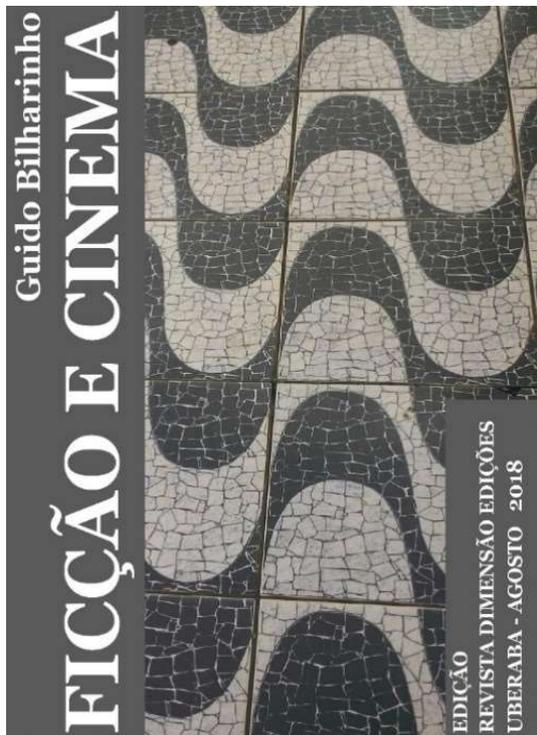
(Remessa por e-mail e WhatsApp)

**19.800** (dezenove mil e oitocentos) exemplares  
para **140** (cento e quarenta) países.

# Questões

# A OBRA DE ARTE FICCIONAL

## Forma e Estrutura



A finalidade da obra de ficção não é, como muitos entendem e praticam, contar estória, armar intriga e desenvolvê-la até certo ponto, conclusa ou inconclusamente.

É fazer isso também, mas, não principalmente. Na verdade, deve fixar, sobre dada realidade humana, individual ou social, a problemática subjetiva e/ou

relacional das pessoas a partir de sua natureza e das características de seu temperamento, postura e condicionantes particulares e contextuais, conjunturais e estruturais. Seu ser, estar e agir no mundo, relacionando-se com outros seres da espécie.

Os fatos, sob essa orientação, somente são importantes, necessários ou até indispensáveis se e quando contribuem para conhecimento, apreensão e elaboração artística dessa problemática.

Por si e em si mesmos, os acontecimentos no mais das vezes são indistintos ou, mesmo não o sendo, transplantam-se para a obra de maneira superficial, inadequada e equivocada.

A maioria esmagadora das criações de ficção (em cinema, literatura e teatro) limita-se a focalizar, com maior ou menor habilidade e competência, apenas eventos e ocorrências destituídos de significação, sentido e conteúdo, objetivando eles próprios, com o que apenas alimentam a curiosidade do leitor ou espectador por seu caráter de entretenimento e passatempo descompromissado.

A habilidade, capacidade técnico-profissional e a infraestrutura industrial em cinema não constituem fatores qualificadores do filme, mas, simples exigências da evolução social e técnica.

O valor cultural e artístico reside em outros componentes da obra e neles deve ser procurado, examinado e avaliado.

Só quando o autor observa o fundamental requisito de atingir e apreender determinado conflito humano ou algum de seus aspectos é que o livro e o filme podem ser analisados sob o prisma e as injunções da arte.

Contudo, a obra nela se insere somente quando, além disso, atende condições estéticas específicas, porque arte é forma e estrutura. Antes e acima de tudo.

Portanto, focalizando ou não acontecimentos, que, às vezes só atrapalham, mas ferindo e desvelando a natureza humana em seu nexos central ou a partir da multiplicidade de suas manifestações, com utilização sensível, inteligente e elaborada dos requisitos formais adequados, a obra é artística. Do contrário, não passa de produto industrial e comercial.

Esse produto é incharacterístico, padronizado e calcado geralmente em formulário pré-determinado, visando, como o sabor e odor aplicados a alimentos enlatados, atrair, agradar e cativar o público e isso pode ser feito por qualquer pessoa treinada no manejo dos elementos necessários.

Já a obra de arte é única, pessoal e insuscetível de ser composta por outra pessoa que não seu autor, visto representar particular concepção da vida e do mundo e especial e unívoca utilização das formas que a compõem.

(do livro eletrônico *Ficção e Cinema*, agosto 2018)

# Literatura

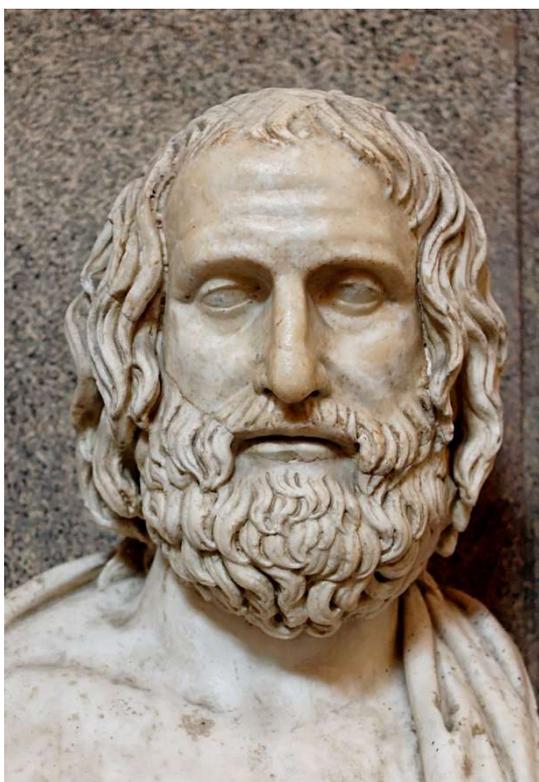
# Teatro Clássico Grego

## EURÍPIDES

### CICLO DE HÉRACLES

#### ALCESTE

#### A Interferência dos Deuses



EURÍPIDES

A tragédia clássica grega que chegou até nós baseia-se na mitologia, excetuada a peça *Os Persas* (472 a. C.), de Ésquilo (525-456 a. C.), que gira em torno de fato histórico concreto ocorrido anos antes de sua elaboração e no qual consta ter Ésquilo participado.

Por sua vez, essa mitologia envolve tanto deuses e semideuses de variadas condições e poderes quanto

seres humanos.

Não quaisquer seres humanos, no entanto, mas, geralmente reis, seus parentes, consortes e descendentes, bem como

indivíduos destacados por atributos de força, coragem e determinação, os mais díspares e mais acentuados.

Nesse fazer, coloca deuses e humanos a interagirem, interferindo aqueles diretamente nas situações terrenas em que estes se envolvem, bastando lembrar, como exemplo destacável, a atuação da deusa Atena na peça *Ajax* (450 a. C.), de Sófocles (496-406 a. C.), que, em diálogo com Odisseus (o Ulisses dos romanos), afirma que “*fui eu que sumi (sic) os seus olhos [de Ajax] no desvario e os fiz voltarem-se contra o rebanho*” (na tradução portuguesa de Antônio Manuel Couto Viana, editada pelo editorial Verbo, de Lisboa, s/data, p. 65).

Não foge à regra a peça *Alceste* (438 a. C.), de Eurípidés (480/84-406 a. C.), ao focar a problemática situação de Admeto, rei da Tessália, destinado à morte, da qual, informa Apolo no prólogo, “*disseram-me as deusas/ que Admeto escaparia do Hades [inferno] iminente, / dando em troca outro cadáver aos inferos*” (versos 12 a 14, da tradução de Clara L. Crepaldi, São Paulo/SP, Martin Claret editora, 2017).

No desenvolvimento desse dilema, distinguem-se, como fatos significativos ou mais importantes, o confronto entre os humanos Admeto e Feres, seu pai, e as participações e atuações de Apolo e Hércules (o Hércules dos romanos).

Se o deus Apolo e o semideus Hércules (este, filho de Zeus e da mortal Alcmena) não interferem diretamente no conflito entre pai e filho, procuram, Apolo, evitar o desenlace fatal e, Hércules, resolver o impasse, ambos atuando a favor de Admeto,

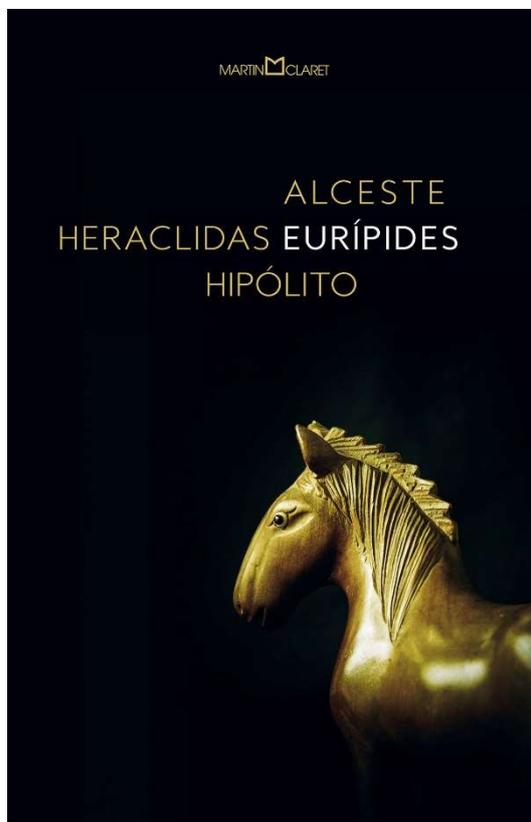
com quem convivem, Apolo como serviçal condenado por Zeus a essa situação (até isso!) e, Hércules, como seu hóspede.

Nesse contexto, pois, amalgamam-se deuses e humanos coexistindo normalmente como se isso fosse a coisa mais natural.

A interferência de Hércules, de ressuscitar Alceste, suscita implicações mítico-religiosas associadas ao Orfismo, religião inspirada na obra atribuída ao poeta mítico Orfeu, explicitamente citado pelo Coro no verso 969, que alimenta a crença na reencarnação da alma, unindo nessa suposição as duas proposições, de que existe a alma e de que ela pode se reencarnar.

Já o confronto entre Feres e Admeto é travado em áspero e ácido diálogo desenvolvido no quarto episódio da peça, em que este exproba seu pai por não ter admitido substituí-lo na morte, dizendo: *“Quando posto à prova, revelaste quem és,/ e não acredito que fui gerado filho teu./ Sim, em covardia ultrapassas a todos,/ tu, que em tal idade, e próximo ao fim da vida,/ não quis e não teve coragem de morrer/ pelo teu filho, mas consentiste que esta mulher/ que não é parente o fizesse”* (versos 640 a 646).

Ao que o pai contrapõe, afirmando: *“És insolente demais e não vais escapar assim,/ atingindo-me com palavras juvenis*



*que lanças./ Eu te gerei e criei para ser senhor desta casa,/ mas não tenho obrigação de morrer por ti” (v. 679 a 682).*



**Clara Lacerda Crepaldi**  
CV Lattes  
Universidade de São Paulo (USP). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) (Instituição Sede da última proposta de pesquisa)  
País de origem: Brasil

Fonte: Currículo Lattes

Possui bacharelado em Letras com habilitação em grego e latim pela Universidade Federal da Bahia (2009), licenciatura em língua portuguesa pelo Claretiano (2020), mestrado em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo (2013) e doutorado em Letras Clássicas também pela Universidade de São Paulo (2018). Em 2017, fez estágio de doutorado-sanduiche na Vrije Universiteit de Amsterdam. Foi professora substituta de língua e literatura grega na Universidade Federal da Bahia, entre 2018 e 2019. Integra os grupos de pesquisa Estudos sobre o Teatro Antigo (GTA-USP), Grupo de Estudos de Línguas Indo-Europeias Antigas (GELIEA-USP) e ANIMALIA - Grupo de Estudos sobre as Relações entre Humanos e Animais na Antiguidade (UNB). Fez pós-doutorado em Letras Clássicas na Universidade de São Paulo, com financiamento da CAPES (2019-2024). Traduziu para o português as Fábulas de Esopo (Martin Claret, 2017) e as tragédias Helena (FFLCH, 2015), Alceste, Heraclidas e Hipólito (Martin Claret, 2017). Tem experiência na área de Letras, atuando principalmente nos seguintes temas: Eurípidés, tragédia grega, linguística do grego antigo, linguística histórica, filologia textual, tradução. (Fonte: Currículo Lattes)

E, mais ainda, em peremptória acusação, definindo, num só lance, o caráter de Admeto e a concreta natureza de seu comportamento: “*Tu, em todo caso,*

*desavergonhadamente lutaste para não morrer/ e vives transgredindo o destino designado,/ tendo a ela matado. E então da minha covardia/ falas, ó celerado, tu sobrepujado por uma mulher,/ que morreu pelo belo jovem que és?” (v. 694 a 698).*

Tragédia, pois, inusitada em sua ocorrência, comprobatória do grande poder imaginativo dos gregos de modo geral e de seus dramaturgos em particular.

Aliás, a mitologia grega é o que há de mais sofisticado, diversificado e inusual em criação intelectual.

Conquanto em *Alceste* a linguagem poética de Eurípidés limite-se à exposição dos fatos e controvérsias, a tradução procura refletí-la.

(Inédito)

# OS HERACLIDAS

## Dualidade Mitológica

Na tragédia *Os Heraclidas* (430 a.C.), Iolau, ex-escudeiro de Hércules, cuida e protege os filhos órfãos desse célebre semideus, já que filho de Zeus e da mortal Alcmena.

Face à perseguição que lhes move Euristeu, rei de Argos, refugia-se com eles em Atenas, onde reina

Demofonte, filho do grande herói ateniense Teseu.

Nisso, o Arauto de Euristeu tenta levá-los à força para Argos, afirmando que *“O rei Euristeu de Micenas me enviou/ para levá-los e vim com muita justiça/ nos atos e nas palavras, ó estrangeiro./ Por ser eu argivo conduzo os argivos,/ estes fugitivos de minha terra mesma,/ pelas leis lá vigentes são condenados/ à morte”*, conforme tradução de Jaa Torrano (São Paulo/SP, editora 34, versos 136 a 142).

Como último e mais sério argumento, o Arauto ameaça voltar à Atenas *“com muita lança de Ares argivo”* (v. 275).

Ao que Demofonte reage: *“Dana-te! Eu não temo essa tua Argos./ Daqui não os levarás à força, para/ meu vexame, pois tenho esta urbe/ não submissa aos argivos mas livre”* (v. 284 a



JAA TORRANO

287), antepondo, então, o Coro, ponderadamente: *“É hora de prudência”* (v. 288).

Iolau celebra a firme decisão real.



ZEUS

Porém, nesse ínterim, Demofonte consulta os oráculos e estes exortam-no, para vencer os argivos, a sacrificar a filha, o que ele se nega a fazer, ao contrário de Agamenon que aceitou imolar sua filha Ifigênia quando se preparava para atacar Troia.

E confessa a Iolau e ao Coro que *“eu mesmo impotente/ ouvi oráculos e estou cheio de pavor”* (v. 472/473).

Nesse passo, interfere Macária, uma das filhas de Hércules, dirigindo-se a Iolau: *“Estou mesmo antes de pedirem, ó velho,/ disposta a morrer e a deixar-me imolar”* (v. 501/502), acrescentando: *“Se esta urbe considera/ correr grande perigo por nossa conta,/ nós mesmos, impondo males a outros,/ podendo salvá-la, fugiremos da morte?”* (v. 503 a 506).

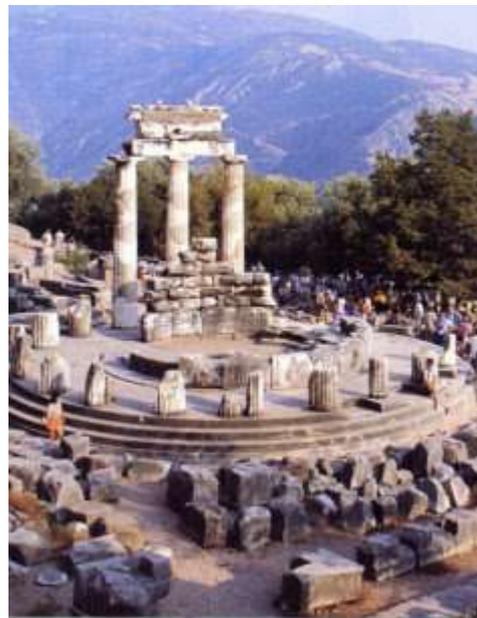
A firme decisão de Macária e os argumentos que expende para fundamentá-la a tornam uma das personalidades mais fortes e arrojadas da mitologia grega, à altura da também intrépida e corajosa Antígona.

Diante disso, todos, Iolau, o Coro e Demofonte se consternam e a exaltam pela valentia, nobreza e desassombro, dizendo Demofonte, resumindo toda a estupefação e admiração que exsurge da e converge sobre a atitude de Macária, “*a mais audaz de todas/ as mulheres eu vi em ti com os olhos*” (v. 571/572).

Nesse ponto prevalecem pelo menos três das regras ou normas mais consistentes da mitologia grega.

Uma, a autoridade e influência dos oráculos. Outra, a infalibilidade de suas previsões. E, ainda, a submissão dos humanos a seus desígnios, mais que simples previsões, em decorrência, justamente, desses seus poderes.

Por sua vez, a mitologia grega assenta-se em duas ordens fundamentadoras.



ORÁCULO DE DELFOS

Uma - imaginosa - o poderio e a imortalidade dos deuses, que, no entanto, agem de conformidade com os sentimentos e emoções humanas, tanto em relação aos humanos, de simpatia e antipatia principalmente, quanto em relação entre si, de ódio, ciúme, amor, etc.

Outra, na concretude da natureza humana com seus ódios, amores, ciúmes, bondades, malvadezas, bom senso, desvarios, etc.

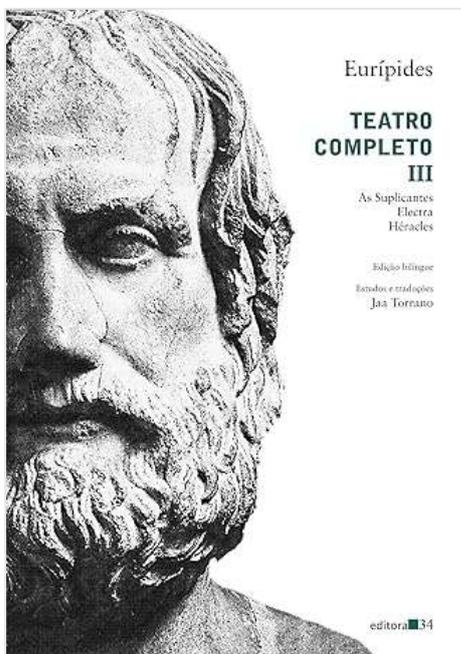
Esse dualismo percorre e permeia os delineados itinerários dessa mitologia, amalgamando humanos e deuses no mesmo cadinho conceutivo e expressional.

O mais, ou seja, o desenvolvimento da ação, não poderia, pois, deixar de corresponder ao vaticínio oracular.

(Inédito)

# HÉRACLES

## O Ato e Suas Decorrências



Das dezoito ou dezenove peças (uma delas, *Reso*, tem autoria discutível) sobreviventes das dezenas que Eurípides (480/84-406 a.C.) escreveu, três pelo menos tem a participação de *Hércules*, suas vicissitudes e a de seus descendentes.

Além disso, Sófocles (496-406 a.C.) centraliza também em torno de Hércules sua peça *As Traquínias* (420/410 a. C.), dando-lhe, no entanto, Dejanira como esposa.

Já a tragédia *Hércules* (416 a.C.), de Eurípides, incide no mesmo tema de sua peça anterior, os *Heraclidas* (430 a.C.), com certas variantes, apresentadas logo de início na fala de Anfitrão, padrasto de Hércules, na peça dado como seu pai.

Em ambas as obras, os filhos de Hércules (em *Hércules* também sua esposa Mégara, filha de Creonte) são perseguidos e condenados à morte por razões nelas expostas.

Em *Hércules*, este encontra-se no Hades (o inferno grego), sendo dado até como morto. Mégara, em sua primeira intervenção na peça, informa que seus filhos “*Perguntam,/ ó mãe, diz, onde está longe o pai?/ Que faz? Quando virá? Vacilantes/ perguntam pelo pai, eu os entretenho/ contando*

contos”, na tradução de Jaa Torrano (*Eurípidés - Teatro Completo*, vol. III. São Paulo/SP, editora 34, 2023, versos 73 a 77).

A morte de Mégara, do Anfitrião e dos filhos de *Héracles* é pretendida, nessa peça, por Lico, tornado rei por ter assassinado Creonte, como ele mesmo o diz: “*Sei que matei/o pai dela Creonte e tenho o trono./ Não quero que, por eles se criarem,/ reste quem me puna por meus feitos*” (v. 166 a 169), ao que, mesmo assim, mesmo após revelação e confissão tão explícitas, Anfitrião ainda lhe indaga: “*Por que queres matar estas crianças?/Que te fizeram elas?*” (v. 205/206).

Lico, ao invés de se sensibilizar com as palavras de Anfitrião, mais furioso fica, determinando a seus serviçais: “*Fala-nos tu palavras em que és forte,/por essas palavras eu te maltratarei [...] mandai lenheiros cortar/ troncos de carvalho! Trazei à urbe,/ empilhai ao redor de todo o altar,/ acendei a lenha e queimai a todos/ para que saibam que agora o morto/ não tem poder neste solo, mas eu!*” (v. 238/239 e 241 a 246).

Nessa pendência prossegue a tragédia até que *Héracles* retorna dos inferos, narrando-lhe Mégara a ameaça que sofre: “*Mortos os irmãos e o meu velho pai [...]* O novo rei da terra, Lico, os matou” (v. 539 a 541), indagando-lhe *Héracles*: “*Por que o pavor te veio a ti e ao velho?*”, estabelecendo-se atroz diálogo entre ambos: “*Ele ia matar o pai, a mim e aos filhos* (Mégara) – *Que dizes? Que temia de meus órfãos?* (*Héracles*) *Que eles punissem a morte de Creonte*” (Mégara) (v. 544 a 547).

No segmento desse fio narrativo ocorre uma das mais diretas interferências dos deuses na vida e na ação humanas, quando atua a ciumenta, cruel e vingativa Hera. A mitologia grega, a exemplo das diversas religiões, criou os deuses, física e emocionalmente, à imagem e semelhança dos humanos.



HERA

Hera, utilizando Íris (v. 822 e seguintes) e a Fúria (v. 843 e seguintes), causa perturbação mental em Héracles e o faz perpetrar um dos maiores crimes narrados na mitologia a partir do verso 965, que abrange esse ato e suas decorrências.

A peça, a sucessão ininterrupta e seletiva de atos e fatos desencadeados pela ação e pretensões de Lico, é das mais articuladas e vigorosas da tragédia grega, qualidades mantidas e veiculadas pela tradução.

(Inédito)

# Romance Brasileiro

## VIDA OCIOSA

### Romance do Cotidiano

Godofredo Rangel (Três Corações/MG, 1884 – Belo Horizonte/MG, 1951), não é romancista muito conhecido. Principalmente, não provoca longos ensaios de exegese interpretativa como outros autores brasileiros. A simplicidade de sua obra, na verdade, não exige e mesmo não permite tais gêneros de crítica. *Vida Ociosa* (1920), por



GODOFREDO RANGEL

exemplo, é singelo, direto, sem aprofundamento na psicologia das personagens e desprovido, por completo, de qualquer simbologia ou referências subjacentes. É, pois, linear, tradicional, ordenado dentro da lógica normal do tempo.

Não é romance regional, no sentido usual do termo, embora sua ação transcorra toda num limitado espaço e em torno de acontecimentos localizados. Romance da vida campestre, apreendendo usos e costumes da roça num sentido generalizado, *Vida Ociosa* abrange, por isso, grande parte do meio rural

brasileiro. Com exceção das interpolações de estórias de caçadas, a trama romanesca gira em redor de atos simples e comezinhos, mas, captando deles todo o sentido de existências humanas também despreziosas e tão comuns que, praticamente, nada acontece em volta delas que não seja o repetitivo dia-a-dia.

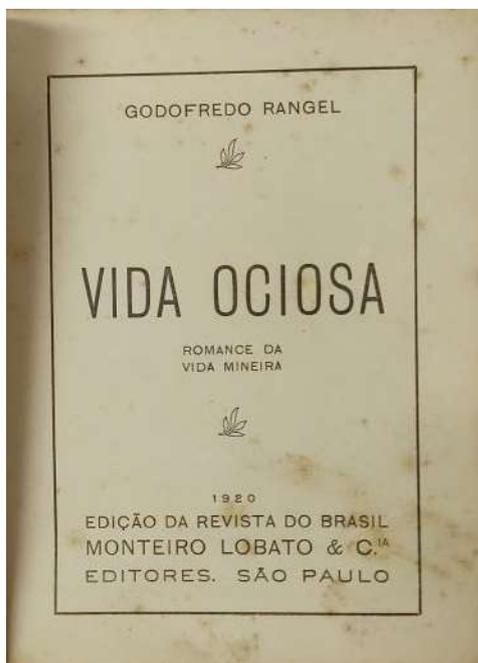
Contudo, poucos romancistas brasileiros penetram tanto na essência do cotidiano e extraem da mesmice e trivialidade que o caracterizam sua representatividade mais profunda na integração do fato com o sentido existencial das pessoas.

A valorização de qualquer circunstância ou pormenor da realidade é dimensionada consoante sua importância para as personagens. Assim, a pujança da mata virgem brasileira só tem significado na medida em que representa elemento primordial e indispensável ao caçador de onças no ato da caçada. O rio piscoso possui interesse apenas porque fornece alimento e faculta a subsistência do pescador.

Desse modo, o relevante na natureza é aquilo que nela está intimamente ligado ao empenho da personagem na consecução de propósito imediato e específico, é seu aspecto essencial à atividade do indivíduo. A possível exuberância paisagística não tem, para o romancista, o excessivo valor que lhe dão os românticos, como uma finalidade em si mesma. Em *Vida Ociosa* está absorvida pelo cotidiano, participando dele como tudo o mais que o compõe, só tendo realce conforme sua utilidade ou enquanto obstáculo.

Daí a razão do exotismo e da exterioridade aparente das coisas, por insignificantes em si mesmos e para quem neles e com eles vive, não encontrarem guarida na obra.

Ao contrário, os casos mais corriqueiros – um frango



engasgado, o ato de consertar uma rede de pesca e de alimentar as aves no terreiro, o velho papagaio na placa, a gata, etc. – têm a devida apreciação, já que atos humanos ou profundamente integrados no dia-a-dia. O indivíduo, por mais restrita sua performance existencial, por mais limitada sua visão de mundo ou mais desimportante sua posição

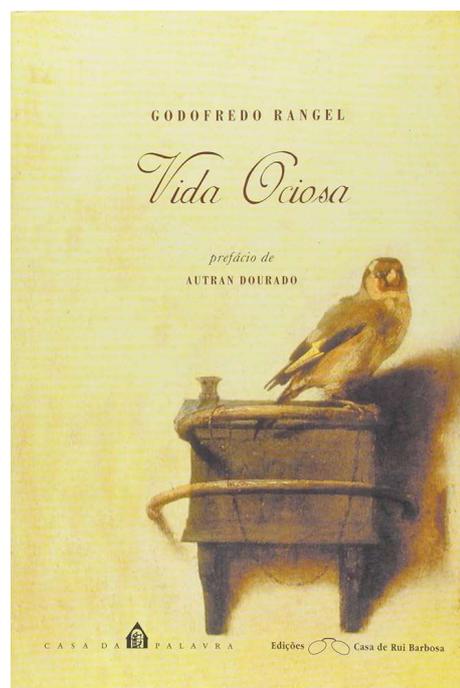
social, é, no romance, o dado fundamental e o padrão de todas as coisas. Tudo é atrativo, até as mínimas e banais ocorrências e os objetos mais triviais, se se encontram incorporados à situação das personagens, dela fazem parte ou constituem consequências, motivos e produtos da atuação humana ou meios, modos e fins da existência das pessoas.

Romance calcado no cotidiano, *Vida Ociosa* está, pois, nos antípodas do romantismo. Tanto por sua concepção como por sua estrutura. Enquanto este amplia a ação das personagens, dimensionando-a fora do habitual e projetando-a, idealizada, num variado e multiforme painel de acontecimentos, *Vida Ociosa* a apreende nos puros e estritos limites de sua concretização. E como a vida comumente é destituída de gestos

pomposos, de façanhas extraordinárias e de dramas pungentes e grandiosos, o romance de Rangel organiza-se a partir dessa normalidade, desenvolvendo-se dentro de seus lindes temporais e espaciais. Aliás, essa tendência para valorizar o fato cotidiano é explicitada, no capítulo “Fumigações”, pelo protagonista, ao afirmar: *“O que nos torna a vida interessante, é sorvê-la com o apetite ávido de todas as curiosidades, o qual, em torno de incidentes mínimos, multiplica sugadores de polvo, bem como na mesa colabora o apetite no sabor das iguarias”*.

O romance é construído desses “incidentes mínimos”, embora também nele se encontrem, magistralmente expostas, algumas estórias de caçadas de onça. Conquanto isso, tais caçadas não compõem o tempo presente do romance e, apenas, são conhecidas pela narrativa de uma das personagens. Representam, segundo o protagonista, no capítulo “Horas de Ócio”, tudo aquilo *“que nos contam de bom e digno de ser visto”*, mas que, no entanto, *“ou fica para muito longe ou se passou há muito tempo”*.

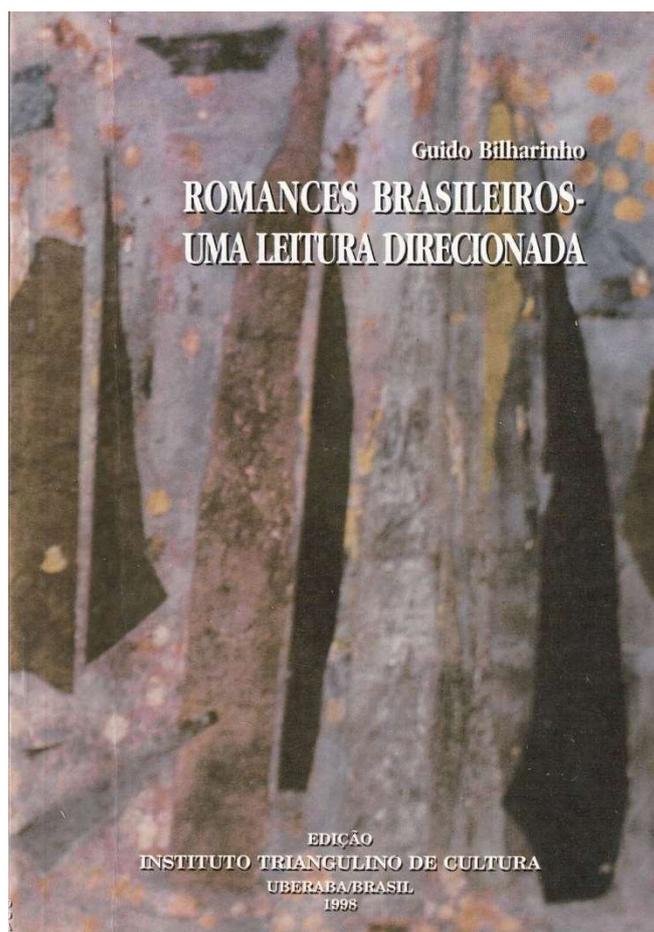
Afirmção que não contradiz a anterior. Pelo contrário, reafirma-a, direcionando o autor na escolha e seleção de seu material ficcional. Se o que é bom está longe ou se passou há muito tempo, não há, então, como escamotear ou fugir da



realidade circundante e presente, feita de incidentes mínimos. A questão está em saber apreciá-los. Embora tais afirmações impliquem julgamento, *Vida Ociosa* não configura romance crítico, visto basear-se na transposição natural e direta da realidade.

A obra em apreço é, sem dúvida, um dos bons livros brasileiros, daqueles que permanecem e merecem ser lidos.

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



# Romance Hispano-Americano

## ARGENTINA

### DOM SEGUNDO SOMBRA

#### Atos e Circunstâncias



RICARDO GÜIRALDES

*“Eu vivera como em uma eterna manhã, que levava a vontade de chegar ao meio-dia, e então, naquele momento, como a tarde, deixava-me ir para dentro de mim mesmo, serenando-me na revisão do que foi [...] Cansei-me de falar e de remover-me a alma”*  
(Ricardo Güiraldes, *Dom Segundo Sombra*, cap. XXVI,

na tradução de Augusto Méier. Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves Editora, 1981, Coleção Latino-América).

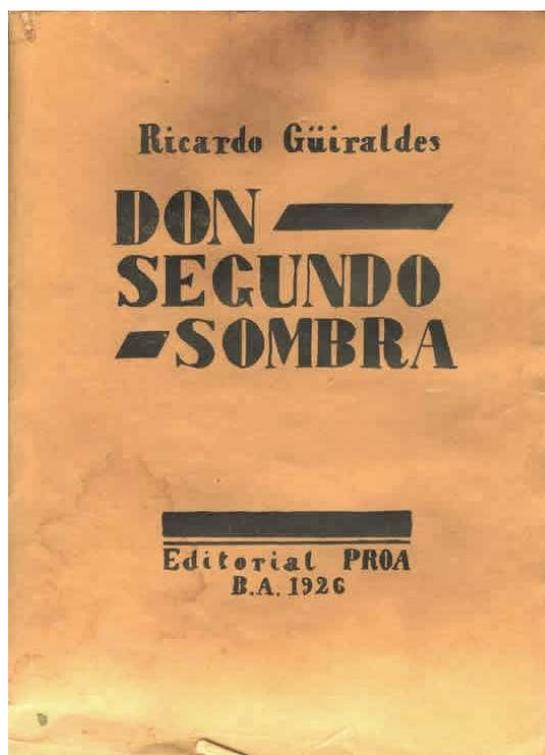
Nesses modos e moldes, Fábio Cáceres, o protagonista e narrador do romance, cujo nome só advém ao final do livro, no capítulo XXV procura terminar a narrativa de suas vivências, idas e vindas, pastoreios e rodeios até àquele instante.

Ir para dentro de si mesmo e rever o que foi constituem movimentos emocionais caracterizadores desse momento de sua existência, em que de gaúcho livre e libertário pelos pampas transforma-se, em certo sentido, em seu oposto.

Desmedida mudança, sintetizada em sua última intervenção no livro: “*Fui-me, como quem sangra*”, simultânea despedida do amigo Segundo Sombra e das andanças de gaúcho.

O romance *Dom Segundo Sombra* (Argentina, 1926), de Ricardo Güiraldes (1886-1927), narrado memorialisticamente pelo protagonista, pleno de atos das personagens e fatos das circunstâncias, não se resume, porém, nessas narrativas, mas, nelas se concentrando e delas apreendendo seu significado, extrai o sentido último da natureza humana e das vivências do gaúcho nos pampas argentinos.

Conquanto narrativo e estruturalmente memorialístico, essa concentração fática e a arguta apreensão significadora dimensionam o romance para além dos limites da técnica ficcional utilizada, adentrando no *ethos* e no *pathos* formadores de consistência humana peculiar.



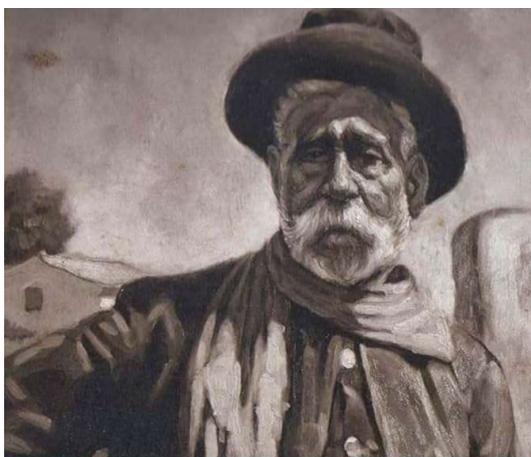
1ª EDIÇÃO

Sob e sobre tal procedimento, desfila o fio narrativo existencial do gaúcho integrado, em corpo e sentido, na singularidade espacial do contexto em que vive, se move e atua com as condições concretas nele vigentes, outorgando à obra literária solidez ficcional em apropriada e eficaz formalização linguística.

\*

Observação e reparo.

Os gaúchos do romance são autônomos e independentes, tendo seus próprios cavalos e arreios, não se submetendo, pelo menos os protagonistas, a empregos permanentes e subordinados, livremente contratando seus serviços de tropeiros



DON SEGUNDO  
SOMBRA

*Ricardo Güiraldes*

para condução de gado em longas travessias descampadas.

O reparo refere-se a que no capítulo XXIII ocorre luta mortal entre Antenor, que havia feito amizade com o protagonista, e um provocador, criando suspense e expectativa sobre o desate da contenda.

Contudo, esse suspense é comprometido ao anteriormente, no mesmo capítulo, o protagonista exclamar: “*Pobre Antenor! Onde andará agora?*”

\*

Pelo menos duas obras literárias antecedem, no tema e no propósito, o romance de Güiraldes.

No Brasil, que tem no Estado do Rio Grande do Sul, limítrofe com a Argentina, o pampa e o gaúcho, o romance *O Gaúcho* (1870), de José de Alencar (1829-1877), que se peca pelo artificialismo romântico e pela idealização - Alencar nunca foi à região e só se baseou em informações



## ARGENTINA

de terceiros - alteia-se pelo pioneirismo temático.

Na Argentina, sobrepõe o poema *Martín Fierro* (1873), de José Hernández (1834-1886), “*nuestra Biblia gaúcha*”, segundo Carlos A. Moyano, no qual “*el sueño de uno es parte de la memoria de todos*”, conforme Jorge Luís Borges.

(Inédito)

# Romance Europeu

## FRANÇA

### RELAÇÕES PERIGOSAS

#### Objetivos e Estratégias



CHODERLOS DE LACLOS

Talvez não seja pela condição de Choderlos de Laclos (França, 1741–1803) ter sido general e estrategista que o romance *Relações Perigosas* (Les Liaisons Dangereuses, 1782) esteja estruturado como verdadeira campanha militar.

Coexistem objetivos e correspondentes estratégias para atingi-los mediante táticas móveis e flexíveis. Poder-se-á dizer (com razão) que esses são também os elementos do processo judicial, com o qual o romancista nada teve a ver.

Contudo, os princípios que governam ou dirigem o processo são os mesmos de uma batalha. Há finalidade concreta, existem armas e munições corporificadas em argumentos e provas (documentais, testemunhais e periciais), ocorrem escaramuças,

confrontos e embates (audiências, perícias, razões e contrarrazões), incidindo também, necessariamente, planejamento e método de atuação.

O certo é, no entanto, que no citado romance seus principais protagonistas (Valmont e a marquesa de Merteuil) têm objetivos definidos e claramente expostos e propostos. Esta, a vingança. Aquele, as conquistas amorosas, com as quais apaziguava seu egocentrismo até que as consumasse, após o que se atirava a novas contendidas.

Se Valmont instrumentaliza-se aos desígnios de Merteuil, tornando-se seu operador de campo, essa função encaixa-se também em seu propósito de reconquistá-la, já que tinham sido amantes.

O plano de Merteuil foi deixar em aberto essa possibilidade até quando lhe conviesse, ou seja, até que seu intento fosse atingido. O de Valmont, visto que se lançou simultaneamente em três conquistas diversas (Merteuil, Cécile e Tourvel), modelou-se pelas circunstâncias e condições desses alvos femininos, desdobrando-se em etapas, nas quais os ataques, de dissimulados, passaram a ser frontais até atingir sua finalidade.

A natureza intrínseca das estratégias aplicadas às disputas que travou no decorrer do tempo narrativo no circunscrito espaço em que as personagens atuavam diferenciaram-se conforme suas particularidades. Com Merteuil, atendimento de seu desiderato e determinação. Com Cécile, abordagem indireta propiciada por seu relacionamento com Danceny, oportunizando

seu encontro. Com Tourvel, a dissimulação, o ataque direto e, diante da resistência, o cerco, a persistência, a insistência.

Se essas estratégias amoldaram-se às contingências específicas dos respectivos alvos, da mesma forma as táticas aplicadas variaram em relação a cada um deles, flexibilizando-se e alterando-se de conformidade com facilidades e resistências.

Com Merteuil, a docilidade e diligência postas a serviço de sua vingança transformaram-se quase abruptamente em exigências e zangas. Em relação a Cécile, jovem apaixonada por Danceny e inexperiente, a sub-reptícia insinuação em seu restrito mundo intelectual e sentimental desenvolveu-se mediante procedimentos adaptados e adaptáveis a essa peculiar circunstância. Já com Tourvel, mulher casada ciosa dessa condição e de suas obrigações, as manobras executadas no âmbito das variabilidades específicas obedeceram às suas exigências, dispondo-se em consonância com elas até atingir o desígnio que inspirou e conduziu umas e outras.

Depois, no caso do relacionamento Valmont/Tourvel houve sobreposição da vontade de Merteuil para redirecioná-lo, não, porém, como ela mesma advertiu, por amor a ela, mas, por vaidade, que em Valmont era tão forte, que esse sentimento presidia e conduzia seu comportamento em relação às mulheres, a ponto de, exacerbado, sacrificar irresponsavelmente o próprio amor que passou a devotar a Tourvel.

A análise das personagens revela variada gama tipológica e, mais importante, comportamentos adequados derivados da natureza de cada uma.

Merteuil é má, imoral, decidida, persistente. Valmont, irresponsável, leviano, vaidoso. Tourvel, sentimental e sincera. Cécile, inexperiente e dócil.

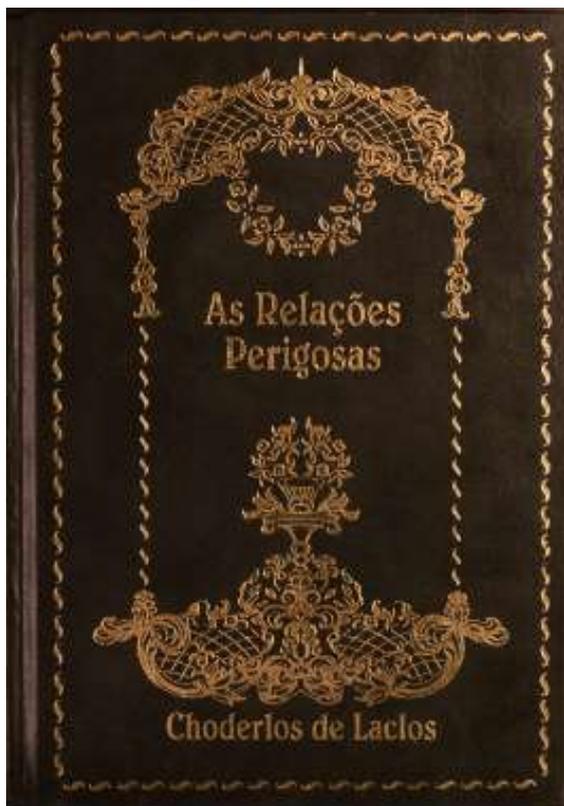
As demais não chegam a ter construído seu biótipo, agindo consoante sua posição familiar e social. Nem mesmo Danceny ultrapassa os limites desse circunstanciamento, não obstante sua importância como personagem.

Todorov, no ensaio “As Categorias da Narrativa Literária” (*in Análise Estrutural da Narrativa*, seleção de ensaios de diversos autores publicados na revista francesa *Communications*. 2<sup>o</sup> ed. Petrópolis/RJ, Editora Vozes, 1972), no qual elege esse romance como objeto da aplicação de sua teoria, informa que Stendhal considerava Tourvel a personagem mais imoral da obra. Contudo, sem razão, como o próprio ensaísta reconhece, visto que essa interpretação não corresponde a seu perfil biotipológico comportamental. De qualquer forma, dada a importância de Stendhal, e até por curiosidade, seria útil conhecer o fundamento dessa opinião, já que, em casos tais, não é suficiente a alegação, sendo imprescindíveis suas razões, à semelhança de sentença judicial, em que não basta o decisório, sendo indispensável a correspondente fundamentação.

Já o ponto de vista de Simone de Beauvoir, também lembrado por Todorov, de que Merteuil é a personagem mais atraente, no que ele também discorda, conquanto não cite a argumentação da escritora, pode-se alvitrar que seja sob o aspecto intelectual, de admiração por sua inteligência e

capacidade manipuladora, visto que sob o prisma moral é personagem abjeta por sua intrínseca maldade.

A respeito do sentido básico do livro não há possibilidade de se discordar do julgamento de Baudelaire, ainda citado por Todorov, que o tinha como romance moralista em contraposição



à percepção prevalecente em sua contemporaneidade e mesmo no decorrer do século seguinte.

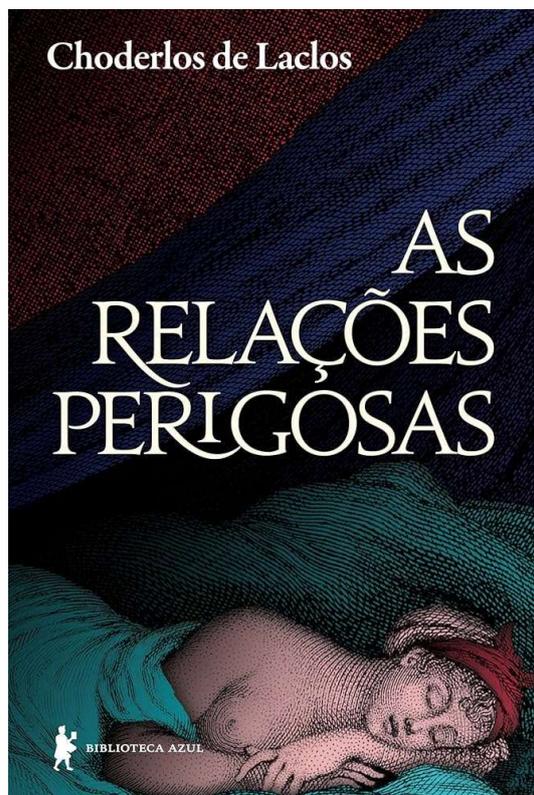
Na realidade, a obra de Laclos, até pela exposição dos fatos, é denunciativa, o que se evidencia mais ainda pelo desenlace do imbróglio ficcional que constrói e pelo destino de cada personagem.

*Relações Perigosas* é, em ambos os elementos que formam a obra literária ficcional, conteúdo e forma (narração e representação ou estória e discurso), do mais alto nível de concepção e expressão, conforme o conhecido binômio da estética hegeliana.

Estruturado não sobre os relacionamentos diretos das personagens, mas, conforme seus relatos em correspondência uns com os outros, num total de 175 (cento e setenta e cinco) cartas, não haveria necessidade de proximidade entre Merteuil e as demais personagens, que, essa omissão, seria para uns a única falha do romance. Contudo, isso é questão de opção do autor não

de necessidade da trama. Merteuil com sua correspondência e atos determina, influencia ou comenta os principais acontecimentos da narrativa à semelhança de técnico de futebol, que não joga, mas, estabelece esquema de ação de seu time em campo e até fora dele.

Tanto sua posição e ascendência são predominantes, que no filme *Valmont* (Idem, EE.UU., 1989), do diretor checo Milos Forman, onde a estrutura ficcional assenta-se sobre o



contato pessoal e a interlocução entre as personagens, verifica-se sua presença na quase totalidade das cenas.

Por ser, da parte de Merteuil, busca de vingança e, de Valmont, conquistas amorosas, com seus óbices e contraposições, o livro estabelece, ao nível discursivo das correspondências, forte dialética de antíteses, num jogo argumentativo perspicaz, no qual expressa-se o autor e não suas personagens que, pelo seu estado e condições, não teriam formação cultural nem argúcia e experiência suficientes à sabedoria que demonstram ter.

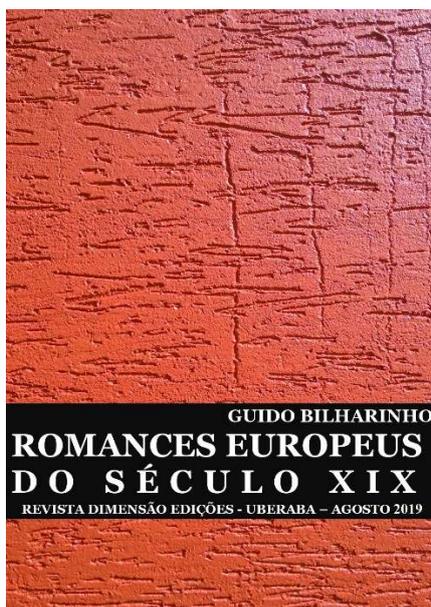
Não obstante a construção psicológica das personagens e seus atos refletirem realidade ocorrente na aristocracia do tempo, a série de cartas deriva tanto desses atributos quanto do

poder mental e verbal do autor, repartindo-se entre eles de modo que a ação é creditada a elas e a conceituação e argumentação apenas ao autor, visto que este não poderia agir daquela maneira e nem elas filosofar como ele.

Conquanto, pois, o alto valor literário do romance, ele é realista no primeiro segmento e filosófico e intelectualizado no segundo. Contudo, em meio à sabedoria exposta, a afirmativa de que “*o amor é um sentimento independente, que a prudência pode fazer evitar, mas não pode dominar*” (sra. de Rosemonde, carta CXXVI) deve ser entendida ao contrário, já que o amor pode ser dominado, sufocado, mas, não evitado, visto que brota naturalmente do ser humano face à pessoa que o provoca.

Estilisticamente, poucos livros são tão bem escritos, já que vazado em estilo fluente, límpido, inteligente. Aliás, inteligência é o que não falta na obra.

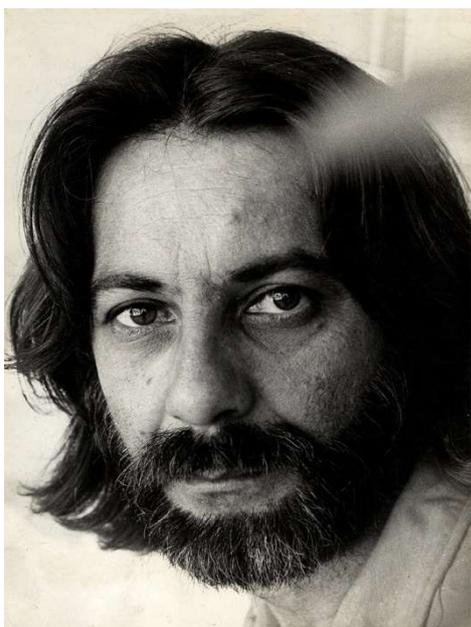
(do livro eletrônico *Romances Europeus do Século XIX*, agosto 2019)



# Cinema

## OS FUZIS

### Verdade e Arte



RUI GUERRA

Entre os intelectuais de esquerda lavrou – e ainda lavra – o equívoco de subordinar a expressão artística à mensagem social, política e filosófica. A obra, em consequência, não passaria, nesses casos, de veículo ou instrumental ideológico, sacrificando-se (quando qualificado o autor) ou não atingindo (na hipótese de incompetência) o nível artístico.

Contudo, não é a escolha do tema ou a orientação que se lhe imprime os responsáveis por esse descaminho ou frustração.

Ao contrário do que geralmente se pensa e se propala, o assunto e sua diretriz são neutros do ponto de vista artístico, independentemente do posicionamento político-ideológico e social do autor, não importando sua condição, posição, atitude ou conduta e correspondente objetivo religioso, social, político e ideológico. Quaisquer sejam, o que conta e vai ser aferido é o valor estético da realização, isto é, conforme Hegel, sua concepção e expressão,

traduzidas em profundidade e propriedade de conteúdo e criatividade formal.

Por isso, pode-se ter grande poema tematizando simples árvore de beira da estrada e poema sem nenhum valor abordando o destino da humanidade.

O caso do filme *Os Fuzis* (1963), de Rui Guerra (Maputo/Moçambique, 1931-), é exemplar de como se reúnem e são sintetizadas intenção engajada e forma artística, sem subordinação desta àquela, como convém.

À evidência que, além disso, é indispensável que o autor seja artista, tenha talento, consciência e informação estética acompanhados de persistente exercício elaborativo.

*Os Fuzis* alia visão, posicionamento e crítica social com alto grau de realização cinematográfica, na utilização adequada e vigorosa dos meios expressivos da arte, do que decorre forte conteúdo humano e social expresso em apropriada construção formal.

O desdobrar do fio narrativo (a estória, seu desenvolvimento e pormenores) é procedido eficientemente, de modo que a condição (classe, origem) e a situação (as circunstâncias do momento) dos retirantes da seca nordestina que chegam à cidade, bem como do poder econômico local e do destacamento policial convocado para protegê-lo de possível saque, plasam-se a partir de seu conteúdo e natureza, ambos desvendados em suas implicações, determinantes, por sua vez, de visões da vida e do mundo, de condutas e atitudes.

Nesse sentido, o caminhoneiro (Átila Iório) lucidamente verbera um dos soldados: *“Está todo mundo morrendo de fome e você diz que está tudo em ordem?”*, para acrescentar, amargo e revoltado, *“ao invés de comida mandam você para manter a ordem, para defender o armazém”*.



A amargura do cineasta/personagem poderia, independentemente de seu significado, realizar-se temática e cinematograficamente de maneira sectária e superficial, no primeiro caso, e canhestra no segundo, sendo ambas essas perspectivas indissociáveis, ou seja, não sendo possível uma ter valor e a outra não. A concepção e a expressão perfazem-se sempre no mesmo nível, independentemente, repita-se, da posição ideológica do autor, podendo haver, por exemplo, obras de grande valor artístico de cunho religioso ou anti-religioso.

Na espécie, em *Os Fuzis* ambas também se equivalem, correndo a ação pejada de conteúdo e significado paralelamente, simbioticamente, com a força e a adequação da linguagem que a viabiliza, expõe e conduz.

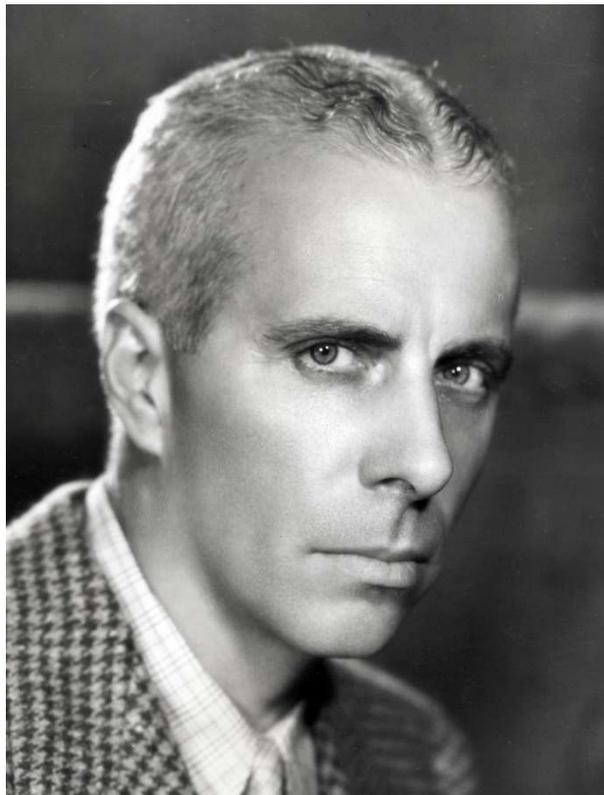
A propriedade e a eficácia do *corpus* fílmico patenteiam-se homogênea e fortemente do início ao fim, da primeira à última tomada, em estruturação e articulação temática tão intensas quanto sua exposição visual, em que objeto e imagem, conteúdo e forma, sons, ruídos, rezas e cantorias interagem, compondo um todo único, inseparável.

Em consequência, as personagens (seus modos, atitudes e relacionamentos), as locações exteriores (e seus espaços) e as abordagens de interiores (dos móveis e objetos que os guarnece) compõem bloco humano, material e imagético-formal consistente, dinâmico e autêntico nas manifestações e relacionamentos, nas propriedades e funcionalidades, sintetizando beleza e dinamismo expressional, do que resulta um dos melhores filmes do cinema, em verdade e arte.

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

## SCARFACE, A VERGONHA DE UMA NAÇÃO Paradigma do Gênero

Conquanto narrativo, naturalista no sentido mimético do termo e convencional na linguagem e montagem, o filme *Scarface*, *A Vergonha de Uma Nação* (Scarface, EE.UU., 1932), de Howard Hawks (1896-1977), se não é o melhor filme de gângster ou, no mínimo, um dos melhores, é o insofismável clássico do gênero, além de pioneiro em



HOWARD HAWKS

vários aspectos, fixando daí para frente maneira específica de se focalizar o tormentoso tema.

Se o título brasileiro é excrescente e condenatório, não é por falta de fundamento. Muito ao contrário.

Talvez para justificar a exploração industrial da violência gangsterista, que, à época de sua feitura ainda não havia sido extirpada do país, Hawks faz, de início, pesada acusação ao Governo por não combatê-la como devia.

Contudo, sua investida cinematográfica contra o fenômeno apresenta cambiância ambivalente. Se de um lado desnuda essa prática criminosa e assassina, carregando cada ato do protagonista e de seus parceiros e opositores e cada cena de ferina e contundente condenação, ínsita na própria ação dessas personagens, não deixa de escamotear as causas e motivos que a propiciaram, desenvolveram e mantiveram por longo tempo e à custa de muitas vidas inocentes, principalmente de pequenos comerciantes do ramo de bares e bebidas.

Nem de longe, Hawks aflora a problemática da organização social e da cultura que a forma e sistematiza, nem ao menos questiona causalidade evidente e imediata do surgimento ou pelo menos do crescimento vertiginoso do gangsterismo, propiciado, provocado e alimentado pela Lei Seca prevalecente nos Estados Unidos de 1920 a dezembro /1933.

Ao invés de tudo isso e o mais que se pode ter envolvendo o assunto, o cineasta, seguindo o tradicional viés estadunidense de atribuir tudo, de bom e de ruim, de positivo e de negativo, apenas à formação e conformação individual, nucleia na figura odiosa de Scarface (inspirado, segundo consta, em Al Capone, ainda vivo à época) toda a responsabilidade pela extremada violência fílmica.

Sem dúvida, não se pode negar o componente individual. Todavia, há exagero e deturpação no caso, independentemente das características pessoais altamente agressivas, destruidoras e autodestrutivas do protagonista. Principalmente porque, na contextualização fílmica, se a personagem evidencia êxito na sua performance, isso só foi possível dadas as circunstâncias da

sociedade ianque ao tempo, que permitiu, não só por ter proibido o consumo do álcool, o florescimento desse tipo especial de banditismo.

Ademais, a inspiração da figura do protagonista em *Al Capone* não é linear e automática, haja vista que Capone, embora impetuoso, corajoso, totalmente dedicado às suas pretensões e práticas criminosas (características do protagonista) não era (ou não era tão) desenfreado e descuidado quanto a personagem, tanto que nunca se logrou incriminá-lo por qualquer de suas notórias práticas assassinas, o que revela a fragilidade da legislação penal do país, só o conseguindo e fazendo obliquamente por infração à lei do imposto dito de renda, comprovando a natureza orwelliana dessa legislação, que prende a sociedade numa camisa de força e a submete ao Estado, a quem tem de prestar contas de rendimentos e atos comerciais e até pessoais, quando deveria ser o contrário: o Estado submetido ao controle, vigilância e fiscalização da sociedade que o sustenta e o mantém. O Estado não produz. Só gasta o que a sociedade produz.

Além da ênfase no sucesso individualista, promoção *ad nauseam* do ter e haver e do consumo e outras singularidades, o verdadeiro fetiche que se tornou o armamento para essa sociedade, também contribuiu (e continua contribuindo) para agravar a violência. Tanto que essa particularidade não só não passou despercebida ao cineasta como a ela dedica pelo menos duas referências explícitas e condenatórias: quando o próprio protagonista, à certa altura, afirma que “*lei alguma impede a*

*entrada de armas no Estado” e quando o policial chefe diz que “a lei não impede a fabricação, só o porte”.*

A “cultura” da arma nos Estados Unidos foi há muito tempo introjetada na sociedade pela poderosa indústria armamentista, cuja Confederação (ou que outro nome tenha) Nacional do Rifle (para tristeza dos cinéfilos, tendo como um dos líderes e relações públicas o ator Charles Heston), é ativa e onipresente em todo e qualquer fórum que se debata o assunto.



Em consequência, não obstante profligar acerbamente o Governo pela sua inépcia contra o crime organizado, Hawks desfoca a questão de suas causas reais, transformando sua personagem em verdadeiro herói e *self-mad-man* às avessas, tanto pela exacerbada prática predatória quanto pela expressa diretriz que o guia de “*faça primeiro, faça você mesmo, continue fazendo*”, referindo-se Scarface à vitimação dos opositores.

Não resta dúvida, porém, que mesmo sob tão graves distorções e unilateralismo, o filme deve ter tido influência no

combate ao gangsterismo, que, de qualquer modo, teria de ser submetido à forte repressão, visto que, além de escandaloso, estava fugindo ao controle.

Isso porque é filme forte, vigoroso, de ação tão dinâmica quanto a linguagem que a exprime e a montagem que a reúne, seleciona e organiza.

É lícito afirmar-se que, nos parâmetros e limitações da construção cinematográfica convencional de padrão estadunidense, constitui uma de suas obras-primas, até hoje insuperável em seu âmbito. Daí sua permanente e extraordinária *modernidade* narrativa, por força dos atributos indicados e do ritmo que a molda, singulariza e torna paradigmática no gênero.

Nele incidem pelo menos algumas importantes coordenadas: o ambiente físico e social urbano de grande metrópole estadunidense; a ação criminosa grupal organizada no gangsterismo; o mercadejar de bebidas alcoólicas; a violência utilizada como meio ou instrumento de imposição mercadológica e, finalmente, o destino pessoal do protagonista e seu comportamento e relacionamento familiar.

A cada uma delas e a seu embricamento e simultaneidade, Hawks estipula e aplica tratamento adequado e consentâneo com sua natureza e conteúdo, de modo a imprimir ao mesmo tempo unidade e dinamismo ao conjunto e às suas diversas partes.

(dos livros eletrônicos *Filmes Policiais*, maio 2019, e *O Cinema dos EE.UU.: Obras-Primas*, agosto 2020)

## FAUSTO

### Síntese Artística

O período mais fecundo e de maior criatividade do cinema concentra-se na década de 1920, quando o som (que não é um mal) ainda estava ausente das realizações cinematográficas.

Se a sonorização, como posteriormente a cor, representam conquistas naturais (e almeçadas) incorporadas à captação da imagem em movimento, não é menos verdade que após o



F. W. MURNAU

surgimento da primeira desorganizaram-se as propostas essencialmente artísticas e vanguardistas do cinema. O novo invento assenhoreou-se das preocupações e da prática cinematográfica, constituindo-se no eixo em torno do qual

passaram a girar os filmes.

Não foi, pois, sem certa razão que muitos dos mais brilhantes cineastas de então o repudiaram, conquanto por motivos errados. Se era (e foi) notável conquista técnica que veio ampliar o poder e o raio de ação do cinema, seu uso (e abuso) resultou no

maior predomínio do espetáculo sobre a arte, do tema sobre a forma. Se antes esta destacava-se ou, quando menos, havia, na teoria e na prática (dos grandes cineastas soviéticos, por exemplo) equilíbrio entre conteúdo e forma, após o advento do som prevaleceu o oposto, soterrando a vanguarda, a criatividade e a experimentação.

Com isso e por isso, mesmo com o posterior aparecimento de grandes cineastas e filmes, nunca mais o cinema teve tão grande concentração de obras de arte em tão curto período do que na referida década. Dela emergiram obras-primas, possíveis de serem vistas e revistas por meio da ampliação das possibilidades de reprodução e distribuição de filmes pelo vídeo e canais pagos da televisão.

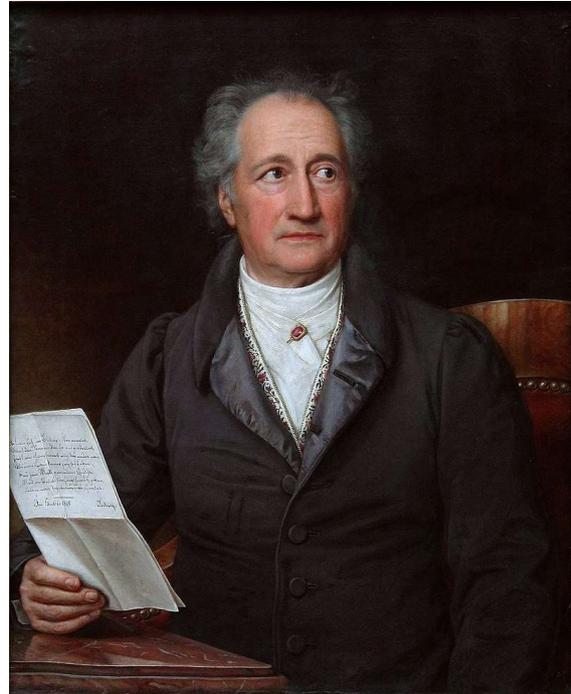
Um dos filmes mais brilhantes do período em questão é *Fausto* (Faust, Alemanha, 1926), de F.W. Murnau (1888-1931).



Com base no drama homônimo de Goethe (1749-1832), de 1808, Murnau engrandece tema já de si grandioso na concepção e na realização goetheana.

Não obstante esteja o filme umbelicalmente ligado ao texto original em sua trama e no sentido que encerra, Murnau imprime-lhe feição cinematográfica autônoma, criando, por intermédio dos pressupostos de outra arte também nova obra de arte, erigida sobre fundamentos específicos, em que a visualidade recria e expõe a concepção verbalizada.

Nem todo filme calcado em obra literária atinge tal patamar de realização, não passando a maioria deles de simples ilustração imagética da estória literária, utilizada como mero pretexto.



GOETHE

Não com Murnau e seu *Fausto*, tão relevante em imagem quanto sua fonte em palavra.

Em tudo, desde a disposição geral aos pormenores mais insignificantes, o *Fausto* fílmico constitui obra de arte. A começar pelos *décors*, de inspiração expressionista, em que ora alternam-se ora paralelizam-se criações pictóricas e estruturas arquitetônicas, cuja plasticidade impressiona pelo arrojo inventivo, a ponto de rivalizar em presença e importância com a fabulação de que constituem palco.

Raramente se tem, em cinema, sucessão tão vasta quanto variada de imagens de tal riqueza formal, que, transcendendo

seus limites materiais, integram o conjunto fílmico também como conteúdo do drama que nele se desenvolve.

A força do filme assenta-se, pois, na tríplice coalisão de *forma* (*décors* e sua visualização imagética de angulações e enquadramentos artísticos), de *conteúdo* (o drama humano e sua representação) e na *integração* orgânica desses dois elementos,



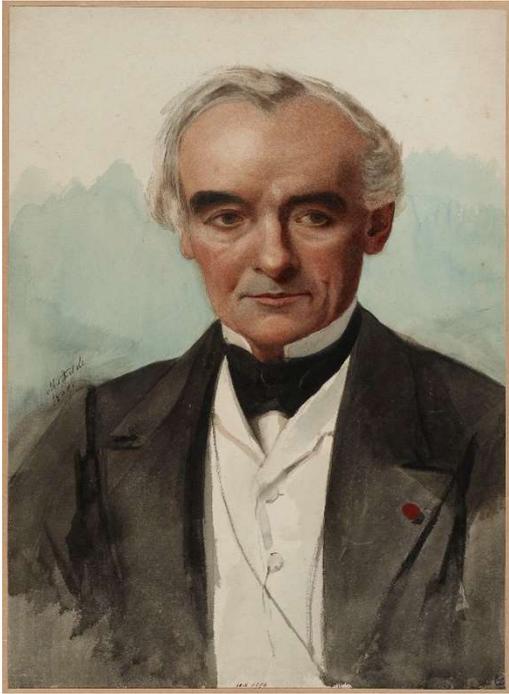
1º EDIÇÃO DE FAUSTO (1808)

de tal modo e com tal intensidade, que de sua conjugação resulta síntese perfeita na obra pronta e acabada, constituída de um só corpo, de unidade e contextura indissociáveis.

Ao drama, na generalizada simbologia do significado da aspiração humana que contém, balizado entre pureza, ambição, amor e desvario, ajuntam-se, pois, em igual nível de criatividade, os elementos indispensáveis da arte cinematográfica.

A maior parte dos *décors* de interior e de exterior e das locações paisagísticas perfazem, em cada tomada, obras plásticas autônomas e destacáveis, simultaneamente inseridas no abrangente contexto fílmico, permitindo sua apreciação tanto em si mesmas quanto agrupadas. Um dos ideais da arte, escassamente alcançado posteriormente no cinema falado.

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



PROSPER MÉRIMÉE

# **A ÓPERA *CÁRMEM* NO CINEMA**



GEORGES BIZET

# OS AMORES DE CÁRMEM

## Trama Convencional

Dos quatro filmes ocidentais, pelo menos os conhecidos, baseados na tragédia de Cármem, os de Otto Preminger e de Carlos Saura contextualizam a trama em situações diversas da obra original.

Já Francesco Rosi e Charles Vidor perfilham a estória original do grupo de ciganos na Espanha de Sevilha, Córdoba e regiões montanhosas próximas.



CHARLES VIDOR

O cineasta italiano Francesco Rosi, no entanto, realiza filme-ópera com o tenor Plácido Domingo no papel de José, enquanto o húngaro Charles Vidor (1900-1959), em *Cármem* (The Loves of Carmen, EE.UU.. 1948) articula o enredo em registro exclusivamente ficcional, adstrito ao entrecho original e limitado à narrativa dos fatos, não realizando, pois, filme musical.

Como seu intuito foi apenas de contar os amores da protagonista, convocou para isso dois astros hollywoodianos, Rita Hayworth e Glenn Ford.



RITA HAYWORTH

Os atributos que podem ser realçados no filme são fidelidade aos textos romanesco e operístico, a manutenção do ambiente por eles prescrito e a fidelidade ao caráter e temperamento da heroína.

Com exceção da última característica, as demais são dispensadas na criação de obra artística, visto extrínsecas ao núcleo

da obra de arte, tanto fazendo, como Saura e Preminger demonstraram, localizar e fabular a trama em outras circunstâncias e ambientes.

Já a personalidade de Cármem não deve ser alterada sob pena de distorção dos fundamentos de sua saga, que, aliás, não poderia se concretizar se outra, diversa, lhe fosse atribuída.

Por isso, em todos os filmes citados manteve-se seu perfil humano tal qual inicialmente gizado.

Não obstante isso, o filme de Vidor não se insere na criação de obra de arte, permanecendo na esfera da recriação, não obstante competente, da tragédia e da condição e comportamento dos protagonistas. Ou seja, limita-se a recontar cinematograficamente, mas, sem criatividade, a estória.

Contudo, além da fidelidade à personalidade de Cármem, sobressaem a direção e interpretação de Hayworth e Ford.

Exuberante, segura, desenvolta, a atriz apresenta-se natural e espontânea no difícil papel. Por duas vezes, Cármem (Rita) demonstra suas virtualidades da dançarina cigana: na festa do quartel, em Sevilha, e na residência do toureiro Lucas, em Córdoba, onde, nesta, também simula cantar, o que é efetuado por Anita Elis, constituindo dois altos momentos do filme, dadas a versatilidade e propriedade dessas exhibições. Já Ford, após a aparentemente hesitante – porém, proposital – interpretação inicial, infunde dramaticidade e autenticidade ao apaixonado José (“*nos tornamos o que fazemos*”, diz a certa altura), culminadas no conhecido epílogo.

Ressaltem-se também as figuras dos ciganos pertencentes ao grupo de Garcia, marido de Cármem, conquanto sua tipologia e comportamento sejam generalizados no cinema.

Enfim, o filme apenas vale a pena ter sido feito e ser assistido por essas interpretações que propriamente por si mesmo, que não passa de simples passatempo e ilustração cinematográfica dessa tragédia de implicações humanas universais.



GLENN FORD



(do livro físico *O Drama no Cinema dos EE.UU.*, 2008)

# CÁRMEM JONES

## Música e Tragédia



A tragédia de Cármem (romance de Mérimée) e sua musicalidade dramática (ópera de Bizet), além dessas versões, tem se submetido a visualizações ficcionais e cinematográfico-musicais.

Do ponto de vista ficcional, cada filme a situa em determinado contexto, conforme possibilidades e limitações estruturais, intelectuais e artísticas.

OTTO PREMINGER

Nesse plano, o que interessa - por ser importante - é o tratamento dado ao tema, atinente ao posicionamento do cineasta em relação ao comportamento da protagonista.

Nessas obras, desde o texto literário original, o libreto operístico e os vários filmes, não se alteram os dados fundamentais da história, da ação e do comportamento das personagens principais, nucleados no amor dos protagonistas (Cármem e José) e nas pressões a que é submetido, tanto em decorrência das vicissitudes pessoais do herói quanto, principalmente, à índole de Cármem, insubmissa e indomável, sensual e trágica.

Em decorrência desse binômio origina-se e desenvolve-se o fio narrativo, musical e cinematográfico, até seu desate, numa das percepções autorais (de Mérimée) mais atiladas e lúcidas da conduta humana em sua dupla face amorosa, dos laços envolventes que assediam o apaixonado, dominando-o e conduzindo-o, e, do outro lado, o desamor e o desprezo.



HERSCHEL BURKE  
GILBERT

Diariamente, em todos os quadrantes, ocorrem epílogos semelhantes aos da tragédia em questão, resultantes dessas mesmas atitudes.



DIMITRI TIOMKIN

O que destaca *Cármem* é justamente a perspectiva, os cambiantes comportamentais e as particularidades dos liames sentimentais entre os protagonistas, coroados pelo desfecho imprevisto.

A contextualização do drama varia de obra para obra e é de somenos importância, sobrepondo-se a ela a manutenção e o tratamento desses fatores.

Aliás, o tema compõe até mesmo o filme *Os Ciganos Vão Para o Céu* (Tabor Uhodit V. Nebo, União Soviética, 1975), de Emil Lotianu, conquanto inspirado em obra de Gorki.



HERBERT ROSS

No caso do filme *Cármem Jones* (Carmen Jones, EE.UU., 1954), do vienense Otto Preminger (1906-1986), adaptase a trama a específico ambiente estadunidense no sul do país, no decorrer provavelmente da guerra dos Estados Unidos contra a Coreia, em fábrica de paraquedas e em outros locais, com extensão a Chicago, com atores e atrizes negros. Mantém a tensão de seu cerne dramático, musicalizando-o, já que baseado na ópera.

Todavia, não se sai bem o cineasta, não obstante o vigor imprimido ao desempenho interpretativo dos atores.



É que embora a história seja forte e substancial, dilui-se



DOROTHY DANBRIDGE

sua carga dramática sob o peso do mimetismo narrativo e do dinamismo da ação visando atender aos apelos e a manter o interesse do público, sempre e apenas imantado ou mesmerizado pelas

estórias e suas intrigas.

A parte propriamente musical e musicada (tendo como diretor e co-diretor musicais Herschel Burke Gilbert e Dimitri Tiomkin, respectivamente, e Herbert Ross como coreógrafo), conquanto atinja quase duas dezenas de apresentações, não transmite com as necessárias eficácia e nuance as passagens operísticas elegidas, enfraquecendo o encanto e a ritmação da seguidilha e da habanera como interpretadas, por exemplo, pela soprano Teresa Berganza na versão dirigida por L. A. Garcia-Navarro e acompanhada pelo Coro do Grande Teatro de Córdoba e execução da Orquestra Sinfônica de Sevilha/Espanha em 1991.

De um lado, tem-se tragédia estadunidense e, de outro, trechos um tanto aguados da partitura musical e de seu libreto.

Como não poderia deixar de ser, os protagonistas do entrecho - Cármem (Dorothy Dandridge, na voz de Marilyn

Horne) e Joe (Harry Belafonte, vocalizado por Le Vern Hutcherson) - apresentam maior número de músicas.

Nesse diapasão, desfilam os momentos musicais relacionados com as vicissitudes momentâneas do entrecho, a exemplo de *“para vencer a*



HARRY BELAFONTE

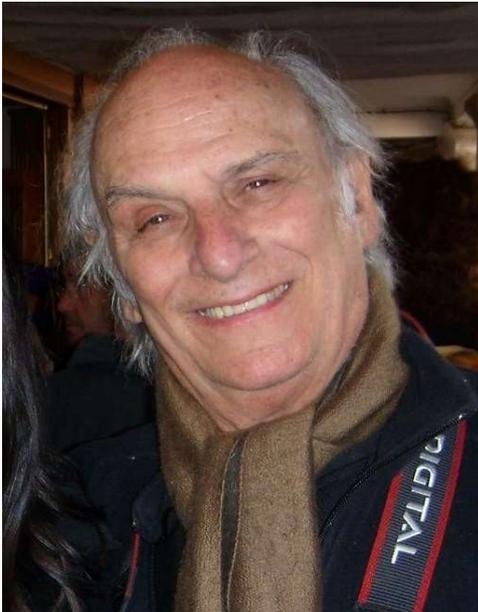
*guerra...”* (Coro), *“eu não vou escolher um homem”* (Cármem), *“você fala como minha mãe”* (Joe e sua namorada Cindy Lou, interpretada por Olga James), *“há um café aqui perto....”* (Cármem), *“essa flor que você lançou para mim”* (Joe), *“o nove, aí está ela a velha ceifadeira.... vou continuar vivendo até o dia da minha morte...”* (Cármem, renunciando a tragédia), *“Meu Joe ele sempre foi meu Joe...”* e *“como posso amar um homem sabendo que ele não é bom?...”* (Cindy Lou, abandonada e inconformada), *“mas tudo o que eu quero...”* (Joe e Cármem, na última tentativa daquele de reconciliação), *“que me enforcem no alto de uma árvore....”* (Joe), afora outras passagens musicais interpretadas por algumas personagens circunstanciais e, às vezes, nem tanto, como o boxeur, ou pelo Coro.

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

# A CÁRMEM DE SAURA

## Ritmo e Modernidade

Após ter realizado *Bodas de Sangue* (Bodas de Sangre,



CARLOS SAURA

Espanha, 1981), Carlos Saura (1932-2023), filma o tema do romance de Prosper Mérimée e da ópera de Bizet em *Cármem* (Carmen, Espanha, 1983).

Com ele alcança sucesso internacional e os aplausos dos espectadores. Realmente, é filme consistente e inteligente em sua paráfrase das obras citadas, já que

não as filma como fizeram Charles Vidor, no único deles que não é musical, Otto Preminger e Francesco Rosi, que perfilham, não obstante com variações e alterações, a estória original.

Saura, diferentemente, extrai dela sua conformação óssea, envolvendo-a e preenchendo-a com carnadura própria, atualizada, paralelizando os ensaios da ópera com seu tema,



ANTÔNIO GADES

centralizado no amor de José por Cármem, com transplantação nos protagonistas fílmicos de semelhantes emoções, caracteres e

personalidades das personagens originais. Com isso, arma o drama, dadas suas características pessoais, desde a volubilidade de uma à paixão e ciúme de outro. Essa orientação, contudo, não



PACO DE LUCÍA

é garantia de êxito nem indicação de fracasso, já que tudo depende do tratamento que lhe é conferido.

No caso, Saura, também diversamente do efetuado em *Bodas de Sangue*, dramatiza ficcionalmente o tema, construindo de maneira convencional a trama em narrativa linearizada.

Todavia, distingue-a com duas particularidades que a diferenciam do usual perfilamento ou fidelidade à obra inspiradora. Uma, a inteligência da proposição. Outra, a competência da efetivação.

Em tudo, desde a ideia central à articulação ficcional do tom dramático ao ritmo de seu cadenciamento e ao detalhamento dos demais elementos constitutivos da película, ressaltam-se tais atributos.



MÁRIO DEL MÔNACO

Por sua vez, a materialização cinematográfica da proposta complementa os predicados ressaltados, tanto na criação da

ambiência dramática quanto na direção e desempenho dos atores e, ainda (e não menos importante), na musicalização fílmica, diretamente derivada e perfeitamente entrosada com o *pathos* dramático, visto tratar-se justamente da tematização de ensaio da ópera.

No sequenciamento procedido nessa encenação, que na realidade já é exibição efetiva da coreografia correspondente, salientam-se principalmente o bailado na fábrica de tabaco, a dança do par no quarto da caftina com fundo musical original da ópera, a dança da “Farruca” realizada por Antônio Gades e o duelo coreográfico com as bengalas. Constituem momentos destacáveis não apenas do filme, mas, do cinema, da música e da arte da dança.

A característica predominante dessas apresentações, bem como da dramatização ficcional da trama amorosa e dos ensaios é o depuramento que os essencializa e imprime-lhes consistência e arte. Ocorre toda uma preocupação com o desbastamento de arestas e sobejos, de ações e diálogos dispensáveis (e por isso o foram), infundindo ao filme ritmo e modernidade.

Além de fragmentos da música de Georges Bizet, da ópera *Cármem*, a linha melódica do filme contém composições originais de Paco de Lucía, também intérprete da personagem Paco, e trechos de “Deja de Llorar”, de Paco Cepero, e de “El Gato Montés”, de Manuel Penella, coreografias de Carlos Saura e de Antônio Gades, também ator no papel de José, mas com o próprio prenome.



Diversos cantores interpretam trechos da ópera, vocalizando os principais figurantes, como Mário del Mênaco (Don José/Antônio), Tom Krause (Escamillo) e Regina Resnik (Cármem, personagem interpretada pela atriz Laura del Sol), além de Marisol, como Pepa Flores, cantando “Deja de Llorar”.

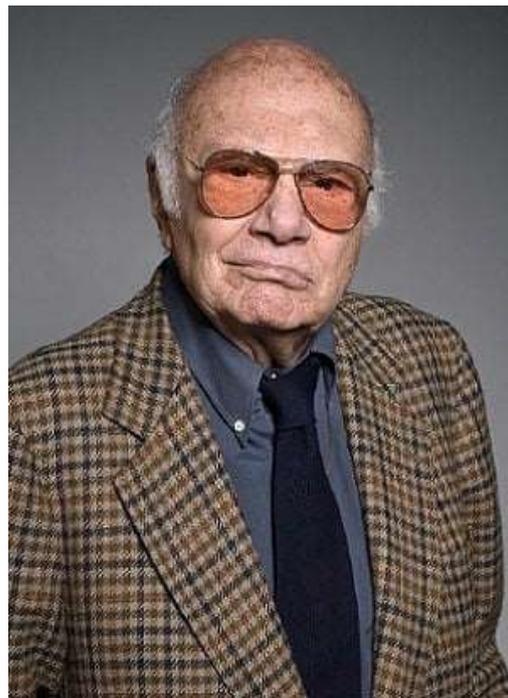
(do livro físico *O Filme Musical*, 2006)

# A CÁRMEM DE ROSI

## Ópera e Cinema

A realização cinematográfica de uma ópera suscita reflexões a respeito das potencialidades e especialidades do cinema.

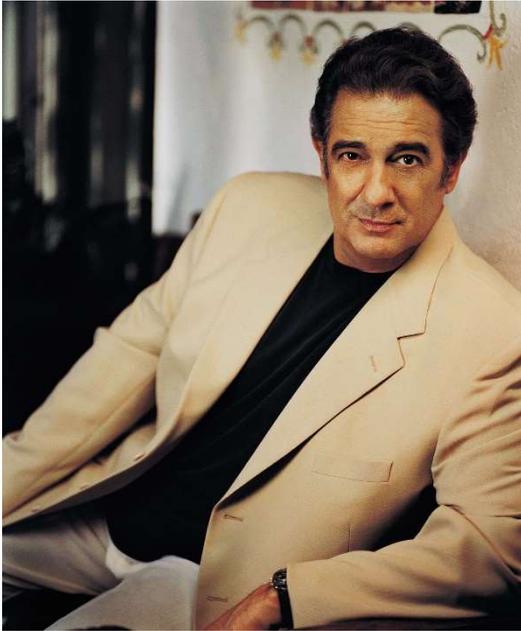
É o caso de *Cármem* (Carmen, França/Itália, 1984), de Francesco Rosi (1922-2015), que não dirige apenas mais um filme com base na trama romanesca de Prosper Mérimée e na ópera de Bizet, a exemplo de *Os Amores de Cármem* (The Loves of Carmen, EE.UU., 1948), de Charles Vidor, filme de ficção que apenas utiliza o tema novelesco, ou de *Cármem Jones* (Carmen Jones, EE.UU.,



FRANCESCO ROSI

1954), de Otto Preminger, e de *Cármem* (Carmen, Espanha, 1983), de Carlos Saura, que aproveitam o assunto, estes últimos, para em torno dele construir musicais.

A pretensão de Rosi é outra. O cineasta italiano, que possui em sua obra filme do nível do impropriamente intitulado no Brasil *Bandido Giuliano* (Salvatore Giuliano, Itália, 1962), procura reconstruir cinematograficamente a própria ópera. Não, como ocorre frequentemente, filmando simplesmente no palco de um teatro sua encenação, o que não passaria, se assim fosse,



PLÁCIDO DOMINGO

de reportagem cinematográfica de divulgação cultural, à semelhança, por exemplo, das filmagens de concertos sinfônicos.

Nessas hipóteses tem-se a utilização da faculdade de divulgação cultural do cinema, como quando se filma exposição de artes plásticas, revelando as pinturas em enquadramentos, angulações, afastamentos e aproximações da câmera com a mesma capacidade visual de observação do próprio olho. Nada de se admirar, porque quem criou a câmera e a maneja é ser humano que emprega esse instrumento e seus recursos como modos de intermediação com o objeto. Mas se o indivíduo enxerga e memoriza os quadros examinados, com o tempo tais atributos desaparecem ou diluem-se como é próprio da condição humana. No cinema, diversamente, além da câmera *ver* a exposição com o mesmo proveito do olhar, ainda, por meio do filme, a retém para sempre, permitindo divulgação coletiva, ao contrário da memória individual, restrita, precária e efêmera.

Contudo, frente à *Cármem*, de Rosi, não é essa, ou apenas essa, a reflexão que o poder do cinema suscita.

O fato é que a ópera, tal qual concebida no século XIX pelo menos, possui como sua co-irmã, a peça teatral, condição peculiar de elaboração intelectual e materialização no palco. Ou

seja, de antemão ambas são estruturadas visando encenação em confinado espaço e determinado tempo. Possuem, por isso, âmbito e normas específicas. Assistir-se a uma peça ou a uma ópera no palco ou no espaço físico equivalente é uma coisa, no cinema outra.

Daí porque marcação e ritmo teatrais num filme representam a negação do cinema, arte ilimitada por natureza, isto é, por suas imensas possibilidades, consideradas tanto temporal como espacialmente, mercê da técnica, da trucagem ou efeitos especiais e, notadamente, da montagem.



JÚLIA MIGENES

Nada disso é possível ou ocorrente em teatro. Assim, a teatralização em filme contraria a natureza do cinema, configurando abdicação do uso de seus recursos, tão irrestritos quanto podem ser.

Todavia, Rosi sai-se razoavelmente na empreitada de consumir um filme da ópera, tomando do libreto e da partitura e construindo com eles obra ao mesmo tempo cinematográfica e operística e não apenas ópera filmada ou somente texto e música transformados em argumento cinematográfico, mas, perfazendo, simultânea e organicamente

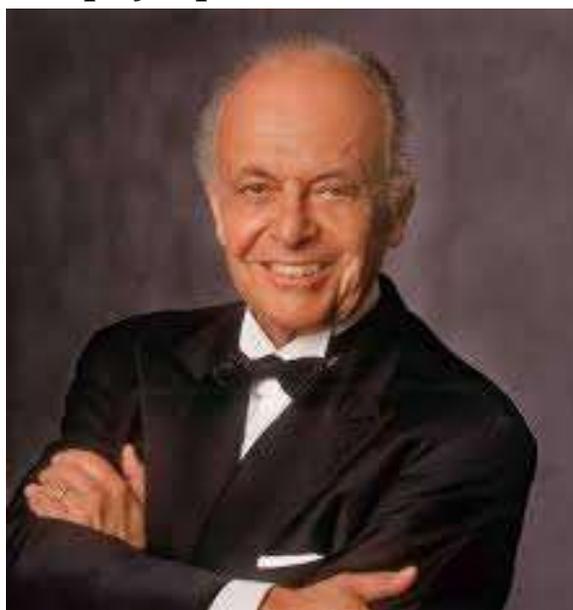
cinema e ópera, isto é, imagem em movimento, encenação teatral e música.

*Cármem* é, pois, antes de tudo, filme, mas, também e igualmente, ópera. Síntese, pois. Uma das virtualidades do cinema, de ser concomitantemente arte autônoma singular e arte apropriadora de elementos das demais.

O filme de Rosi é, além disso, de grande beleza. As imagens, o *décor*, as locações externas, os enquadramentos e as angulações pautam-se pela competência, sensibilidade e adequação, constituindo reconstrução meticulosa e artística, conquanto convencional, de tempo e de espaço peculiares não mais existentes, aquele por transcorrido, este por não ser mais o que era.

O filme, demonstrando, pois, amplitude, mantém-se cinema e rompe os marcos espaciais em que se confina a encenação originária.

Contudo, isso tem seu preço e, também, suas



LORIN MAAZEL

restrições. Como lembrado, a ópera possui, como qualquer arte, especificidade própria e essa é violada no filme, que tem outras características e, principalmente, exigências.

No espaço teatral, para o qual foi composta, a ópera concentra estória e música (som e canto), em organicidade perfeita, na qual nem a movimentação das personagens nem os

percalços da trama sobrepõem-se à música e ao canto, conduzindo esses elementos, com igual força, o fio da ação.

Na verdade, da tríade (movimento, música e canto), à qual se deve acrescentar o cenário, correspondente ao *décor* no cinema, o fator de menor importância é a movimentação dos cantores e demais coadjuvantes, que, em geral, é reduzida ao mínimo, adstrita que está, de um lado, aos limites do palco e, de outro, à impositiva necessidade de utilização da voz, já que não é possível mover-se, correr, saltar, etc. e, simultaneamente, cantar ou, pelo menos, cantar bem e apropriadamente.

No cinema, o primeiro constrangimento não existe. O segundo permanece. Daí a dificuldade maior em se transformar ópera em filme e não apenas, como se disse, filmar ópera encenada em teatro, o que é simples, mas, não é *cinema*.

A questão, pois, é esta: fazer cinema respeitando a ópera (libreto, música e canto).

A bem da verdade, Francisco Rosi alcança esse desiderato, mas, não sem pagar tributo aos óbices apontados. Conquanto suas qualidades, o filme, em certas cenas, não consegue superar as diferenças entre essas artes e, ao procurar o cineasta manter o original, restringe os movimentos da câmera e não atende às imposições do dinamismo da imagem. Tais ocorrências, contudo, são raras, embora, de modo geral, o ritmo do filme ressinta-se de certa lentidão pela necessidade de “esperar” esvair-se música e canto. Dado o virtuosismo do cineasta, no mais das vezes isso é quase imperceptível.

No cômputo final, entre qualidades e dificuldades não de todo assimiladas e superadas, a *Cármem* de Rosi é cinema e concomitantemente ópera, logrando manter, no essencial, as virtualidades e especificidades de ambas as artes.

A protagonista, Cármem, é interpretada por Júlia Migenes, José pelo tenor Plácido Domingo. A coreografia é de Antônio Gades e a direção musical de Lorin Maazel.



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

# Ficção e Poesia

## AS LAVAS

Felícia pousou sua mão sobre a mesa. Quedei-me emocionado. Há dias, nossos olhares penetravam-se. Meus pensamentos eram só dela e para ela. Nada mais ocupava-me ou afuscava-me, a não ser Felícia. Seu porte, sua fisionomia serena, mas, tensa. Como que algo a angustiava ou molestava. Pousava seu olhar sobre mim e eu não via mais nada, a não ser ela. Estávamos na mesma casa, ambos hóspedes de parentes, embora ela o fosse por ter se casado com um deles. Talvez seu olhar profundo e a sutil tensão que a dominava proviessem desse casamento, por certo insatisfatório. Não havia alegria em suas atitudes e palavras. Nem conformação. Era como pantera enjaulada, porém, sóbria, destituída de arroubos e manifestações. Tais rompantes, aliás, ela nunca se permitira. Contrariavam sua natureza independente, rebelde, libertária. Tudo isso, porém, eu imaginava, percebia e alguma coisa sabia. Parecia-me inacessível, hierática, distante, trocando apenas palavras educadas, raramente amáveis. A princípio, pois, nosso relacionamento foi normal, sem pretensões e tensões. Pouco a pouco, no entanto, como lavas vulcânicas soterradas que paulatina e pacientemente vão-se formando e aumentando, sentimentos esconsos começaram a surgir e procurar ar, luz e espaço para se manifestar.

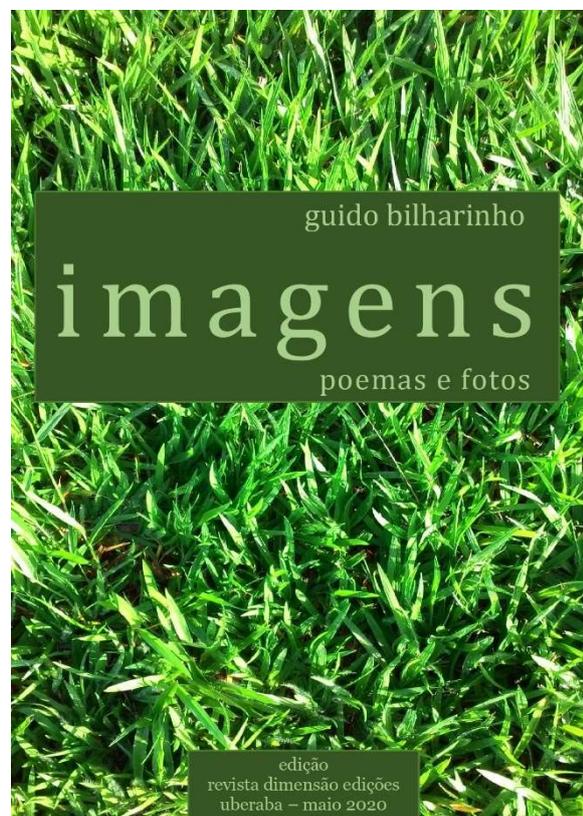
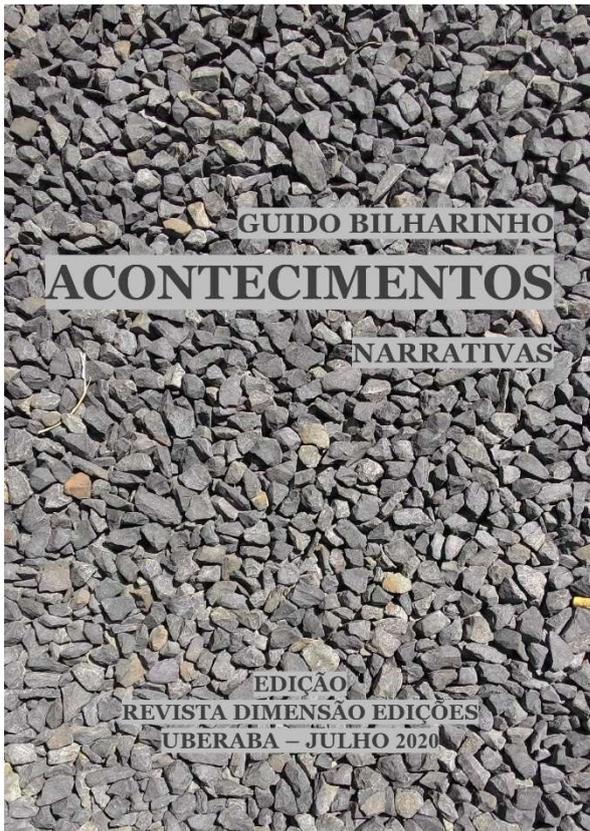
O dia-a-dia transcorria como sempre, como outras férias anteriores, em que lá nos encontrávamos. Por certo essas lavas/sentimentos derivavam daí. Todavia, tão diminutas e frágeis que não percebêramos nem com elas atináramos. Não

desta vez, porém. Sem que pretendêssemos ou planejássemos, espontâneos e vivos sentimentos de recíproca atração impuseram imperceptivelmente sua presença e força.

Nem ela nem eu tínhamos consciência disso e muito menos supúnhamos que a ocorrência de igual fenômeno processava-se no outro.

Contudo, nessas férias e nesse novo encontro, as lavas subterrâneas atingiram o cume e irromperam.

(do livro eletrônico *Acontecimentos*, narrativas, julho 2020)



## tristeza

flor          destro  
çada         pedra

pelo            ch  
ão            pétalas

sem            lia  
mes            vaga

sob            escom  
bros            vida

limiar em caules  
e    desesperanças

tristeza        perdi  
da                flor

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

# Indicações

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

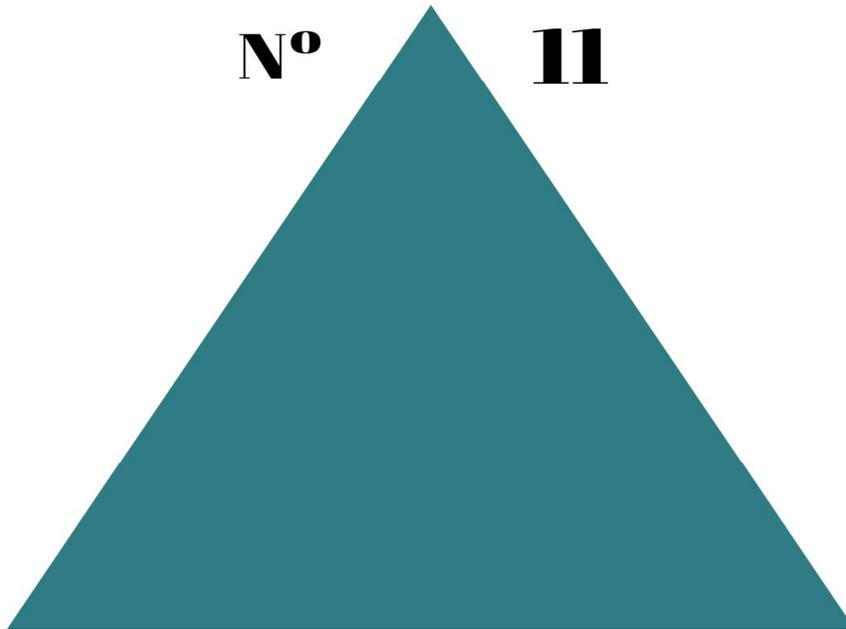
Lançamentos!



**OBRAS DE GUIDO BILHARINHO  
ESTUDOS REGIONAIS**

**UBERABA/BRASIL  
2º QUADRIMESTRE 2024**

**Nº 11**



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

**NO BLOG:**

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

**MARCELO PRATA**



**DIÁRIO DE UBERABA**

**VOL. XVII (2017, 2º SEMESTRE)**

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

**NO BLOG:**

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

# LANÇAMENTO!

ANTÔNIO RONALDO RODRIGUES DA CUNHA  
MARTA AMATO

## OS RODRIGUES DA CUNHA

A SAGA DE UMA FAMÍLIA

VOL. I - GENEALOGIA E HISTÓRIA  
VOL. II - RETRATOS DE VIDA

2º EDIÇÃO  
REVISTA DIMENSÃO EDIÇÕES  
UBERABA/BRASIL - SETEMBRO 2024

**NO BLOG:**

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

# BLOGS CULTURAIS

## BLOG EDITORIAL GUIDO BILHARINHO

60 LIVROS EM 70 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 30/07/24: EE.UU. (11.200) – Brasil (9.630)  
– Singapura (1.090) – Alemanha (922) – França (550).

## 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 30/07/24: EE.UU. (2.870) – Brasil (2.120) –  
Singapura (304) – Portugal (185) – Alemanha (168) – Rússia (112).

## PRIMAX

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

PRINCIPAIS ACESSOS ATÉ 30/07/24: EE.UU. (6.330) – Brasil (2.620) –  
Países Baixos (870) - França (730) – Finlândia (721) – Austrália (512).

## **NEXOS**

### **Revista de Estudos Regionais**

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

**PRINCIPAIS ACESSOS ATÉ 30/07/24: EE.UU. (2.360) – Brasil (762) – Alemanha (188) – França (102) – Singapura (71) – Países Baixos (53).**

## **SILFO**

### **Revista de Autores Uberabenses**

<https://revistasilfo.blogspot.com>

**PRINCIPAIS ACESSOS ATÉ 30/07/24: EE.UU. (2.260) – Brasil (616) – Reino Unido (356) – Alemanha (220) – Países Baixos (216) – Finlândia (215).**

## **BIBLIOGRAFIA SOBRE UBERABA**

**46 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 30/07/24: Brasil (4.990) – EE.UU. (3.800) – Singapura (526) – Alemanha (336) – França (333) – Romênia (195).**

## **AUTORES UBERABENSES**

12 Livros Publicados

**POESIA – BIOGRAFIA – ARTIGOS –  
ENSAIOS – TEATRO**

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

**PRINCIPAIS ACESSOS ATÉ 30/07/24: EE.UU. (770) – Brasil (688) – Alemanha (157) – França (59) – Hong Kong (51) – Singapura (47).**

## **DIÁRIO DE UBERABA**

de Marcelo Prata

Dezessete Volumes Editados (1500-2017)

<https://diariouberabense.blogspot.com>

**PRINCIPAIS ACESSOS ATÉ 30/07/24: Brasil (1.180) – EE.UU. (892) – Alemanha (153) – França (60) – Reino Unido (40) – Austrália (38).**

## **A FLAMA**

**Jornal Estudantil do Internato  
do Colégio Pedro II**

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

**PRINCIPAIS ACESSOS ATÉ 30/07/24: Brasil (139) - EE.UU. (84) – Austrália (16) – Alemanha (15) – França (10) – Reino Unido (8).**