

revista **PRIMAX**
eletrônica

OBRAS DE GUIDO BILHARINHO
ARTE E CULTURA
EDIÇÃO EM PORTUGUÊS

UBERABA/BRASIL
NOVEMBRO-DEZEMBRO 2024
ANO IV

Nº 33

EDITOR
GUIDO BILHARINHO
EDITORAÇÃO ELETRÔNICA
GABRIELA RESENDE FREIRE

PRIMAX 33

SUMÁRIO

EDIÇÃO EM PORTUGUÊS

QUESTÕES

A Amazônia 7

TEATRO

Teatro Clássico Grego/Ciclo dos Atridas (I)

Ifigênia em Áulis (405/404 a.C.) 15

Ifigênia em Táurida (414 a.C.) 21

Ifigênia em Táuride (1779) 25

ROMANCE

Romance Brasileiro

Os Dois Romances de Mário de Andrade

Amar, Verbo Intransitivo (1927) 29

Macunaíma (1928) 33

Romance Hispano-Americano/Argentina

Os Sete Loucos (1929) 36

Romance dos Estados Unidos

Trópico de Câncer (França, 1934) 43

Romance Europeu/França

O Vermelho e o Negro (1832) 48

CINEMA

Obra-Prima do Cinema Brasileiro

Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964) 54

Obra-Prima do Cinema dos EE.UU.

O Picolino (1935) 59

Obra-Prima do Cinema Europeu/Alemanha

Metropolis (1926) 64

A Alemanha Nazista no Cinema

Antes da Guerra

Arquitetura da Destruição (1989) 69

Durante a Guerra

Lili Marlene (1980) 75

A Rosa Branca (1982) 79

Depois da Guerra

Julgamento em Nuremberg (1961) 83

FICÇÃO E POESIA

O Corpo 88

Prefigurações 90

INDICAÇÕES

Lançamentos

Diário de Uberaba – vol. XIX 92

Artigos e Notas 93

Notas Preliminares dos Livros Sobre Cinema 94

Blogs Culturais 95

ESTE E NÚMEROS ANTERIORES NOS BLOGS

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

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

E-MAIL

guidobilharinho@yahoo.com.br

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

APRESENTAÇÃO

Questões

A Amazônia

A região amazônica é a mais rica do mundo, além de em florestas e rios, em minerais, energia hidráulica e biodiversidade. Mas, em decorrência de deliberado bloqueio, essa riqueza não está sendo utilizada. Esse o tema central do livro *Amazônia*, do ex-ministro Aldo Rebelo, recém-lançado e comentado nessa seção.

Teatro

Teatro Clássico Grego/Ciclo dos Atridas (I)

Atridas são os descendentes de Atreu, pai de Agamenon e Menelau, sobre os quais sobreviveram cinco peças de Eurípides, abarcando, pela ordem de sucessão de acontecimentos, as referentes à Ifigênia, Eletra e Orestes, filhos de Agamenon, e a Helena, esposa de Menelau, todas comentadas neste e no próximo número desta revista.

Além delas, e sobre o mesmo tema, enfoca-se a notável *Ifigênia em Táuride*, de Goethe, nos mesmos moldes e nível do que de melhor escreveram os autores gregos.

Romance

Romance Brasileiro

Mário de Andrade, polígrafo que se dedicou ao romance, conto, poesia (embora não fosse poeta) e ensaios de diversos naipes e temas, deixou dois romances, um deles, *Macunaíma*, tornado verdadeiro ícone nacional, tanto por seu tema como, principalmente, pela criativa linguagem que o implementa e conduz.

Romance Hispano-Americano/Argentina

Os Sete Loucos (1929), de Roberto Arlt, elaborado na mesma época de *Macunaíma*, por características inusitadas e completamente diversas do romance brasileiro, também constitui obra singular não só em seu contexto nacional como no da literatura de modo geral.

Romance Europeu/França

Em *O Vermelho e o Negro* (1832), Stendhal focaliza com perspicácia e agudeza de observações principalmente a classe burguesa e sua atuação, novidade em seu tempo, visto que alçada ao pódio social poucas décadas antes por força da Revolução de 1789.

Cinema

Obra-Prima do Cinema Brasileiro

Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964), de Gláuber Rocha, atinge os mais altos níveis de realização artística a partir da antinômica bipolaridade que caracteriza a civilização plasmada no Nordeste brasileiro dos camponeses imprensados entre o latifúndio e a seca e suas válvulas de escape distribuídas entre o cangaceirismo e o messianismo.

Obra-Prima do Cinema dos EE.UU.

Conquanto tematicamente anódino e infantilóide, *O Pícolino* (1935) é obra-prima do musical por força das composições de Irving Berlin e Max Steiner, das performances de Fred Astaire e Ginger Rogers e da coreografia de Hermes Pan, inexcelsíveis.

Obra-Prima do Cinema Europeu/Alemanha

Metropolis (1926) é síntese do expressionismo, da inventividade artística e da ficção científica, impressionando pelas concepções futuristas na arquitetura, no urbanismo e na instrumentalização mecânica.

A Alemanha Nazista no Cinema

Depois da Inquisição, a Europa veio a conviver novamente em grande escala com o despotismo, o terror e a violência inaudita e cruel no período de 1933 a 1945 na Alemanha hitlerista, conforme, embora não completamente, revelam os filmes elencados nesta seção.

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)

20.200 (vinte mil e duzentos) exemplares
para **140** (cento e quarenta) países.

Questões

A AMAZÔNIA

Situação Confrangedora

A Amazônia, todos sabem, é a área mais sensível do mundo, ocupando com os polos o eixo central da conservação do planeta.

Mas, no que toca à Amazônia, não é essa a preocupação e a atenção reais que guiam o mundo e exercitam a atuação na região das maiores potências (EE.UU. e Europa Ocidental).



ALDO REBELO

O que, efetivamente, desperta o interesse e suscita a gula universal pela área não é sua preservação ambiental, mas, suas riquezas.



É para esse crucial aspecto que inicialmente chama a atenção Aldo Rebelo, ex-presidente da UNE e da Câmara Federal e ex-titular de nada menos três Ministérios (Defesa - Esporte - Ciência, Tecnologia e Inovação), no que se equipara ao notável Pandiá Calógeras (ministro da Agricultura, Fazenda e Guerra),



ORELLANA

engenheiro que iniciou sua carreira profissional em Uberaba e estabeleceu a localização do legendário Instituto Zootécnico de Uberaba nos inícios da década de 1890.

No esplêndido *Amazônia*, livro duplamente subintitulado de *A Maldição de Tordesilhas* (impróprio em todos os sentidos e que se sugere seja eliminado) e *500 anos de Cobiça*

Internacional (totalmente apropriado), publicado em edição trilingue (português, inglês e francês) patrocinada pela Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura e FSB Holding e promovida pela editora Arte Ensaio em 2024.

Aldo Rebelo, munido de ampla e objetiva visão da problemática elegida e suscitada pela região, após levantamento histórico das principais incursões internacionais (Orellana, frei Gaspar de Carvajal, Pizarro) e nacionais (Pedro Teixeira e Raposo Tavares), enfatiza o que realmente interessa, preocupa e ocupa os maiores países do Ocidente, ou seja, as três principais



PEDRO TEIXEIRA



RAPOSO TAVARES

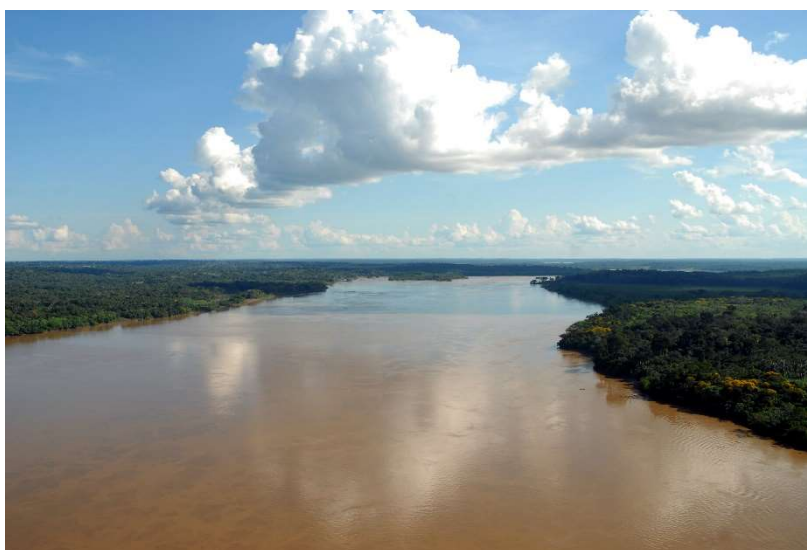
e incomensuráveis riquezas amazônicas: mineral, energética e biodiversidade.

No primeiro caso, no capítulo “Amazônia, a Maior Fronteira Mineral do Mundo”, Rebelo potencializa essa riqueza, informando que na região, mesmo se nela não existir todos os 118 (cento e dezoito) elementos da Tabela Periódica, como informou um geólogo, constitui, sem dúvida, a “*mais promissora província mineral da terra*” (p. 121), tendo desde petróleo em abundância, cobre, fosfato, ouro, diamantes em larga escala, titânio, zinco, tungstênio, nióbio, tântalo, alumínio, níquel, etc., etc.



RIO AMAZONAS

Para a produção de energia hidrelétrica, conforme o capítulo “Amazônia, Uma Fábrica de Energia”, são inumeráveis às cachoeiras, bastando saber que só o rio Madeira, entre a cidades de Porto Velho e a fronteira com a Bolívia, tem 19 (dezenove) cachoeiras, estimando-se que a capacidade de potencial hídrico da área Amazônica é de 106 (cento e seis) mil MW, enquanto toda a capacidade atualmente instalada no Brasil atinge 109 (cento e nove) mil MW (p. 130).



RIO MADEIRA

Não deixando por menos, consoante exposta no capítulo “A Amazônia é Nossa, a Biodiversidade é Deles”, a biodiversidade (espécies, ecossistemas e genes) da região é a “*mais rica do planeta*”, representada por “*recursos naturais indisponíveis no resto do mundo que lançam a Amazônia no centro do palco da geopolítica internacional*” (p. 136).

*

Todavia, toda essa riqueza inimaginável e ainda não mensurável, mas, sabidamente imensa, tem sua utilização a serviço e benefício dos 30 (trinta) milhões de habitantes da

região e de todo o país deliberada e sistematicamente bloqueada, sempre sob o pretexto de preservação ambiental, com a finalidade não confessada de manutenção de reserva para futuro das potências ocidentais.

Além da Reserva Legal (única no mundo), prevista no *Código Florestal*, de 80% (oitenta por cento) da área, ainda nela incidem unidades de conservação, terras indígenas e outras restrições que “*imobilizam mais de 90% (noventa por cento) do território do Estado [Amapá] para qualquer atividade econômica*” (p. 117/118).



Em Roraima (Estado de 224.301km²), “94% (noventa e quatro por cento) de todo o Estado está bloqueado por unidades de conservação, terras indígenas, áreas militares, sítios arqueológicos, reserva legal e áreas de preservação

permanente” (p. 160).

Não por outra razão que a cidade de Uiramutã, do Estado de Roraima, é a localidade menos favorável para se viver no

Brasil conforme classificada no Índice de Progresso Social (IPS), segundo notícia divulgada pelo Google na quarta-feira desta semana, sendo, consoante a Wikipedia, “o município brasileiro que mais depende de recursos do governo”, embora “apresente grande potencial para a pecuária”.

Mas, quem, principalmente, mantém essa situação confrangedora? “As organizações não governamentais [ongs] financiadas do exterior” (p. 140), visto que “a presença rarefeita do Estado reduz a Amazônia à condição de um protetorado informal, tutelado por essas ONGS que usam como linha auxiliar agências e corporações do próprio Estado, a exemplo do Ministério do Meio Ambiente, Ministério dos Povos Indígenas, Ibama, Ministério Público da União, Ministério Público dos Estados, Polícia Federal, Força Nacional e, vez por outra, as secretarias de meio ambiente dos próprios Estados da Amazônia” (p. 141).



Isso, de um lado. “*De outro, ribeirinhos, garimpeiros, indígenas rebeldes à orientação das ONGS, fazendeiros, comerciantes, amazônidas tentando sobreviver em conflito e confronto com o poder internacional representado pelas ONGS associadas a uma parcela do aparato do Estado brasileiro*” (p. 142).

Situação, pois, também constrangedora.

*

Conquanto tudo isso, Rebelo observa que “*reduzir a violência, o crime e a ilegalidade na Amazônia só será possível quando o **equilíbrio entre preservação e desenvolvimento** se tornar referência para o Estado e este funcionar como indutor de investimentos em infraestrutura e de investimentos privados em toda a fronteira de desenvolvimento permitido pelos imensos recursos nela existentes*” (p. 119, destaque nosso).

Contudo, nenhum governo brasileiro atuou e atua na área segundo essas coordenadas. Por sua vez, poucos, raríssimos mesmo, são os brasileiros, civis e militares, que se interessam, se preocupam e se ocupam da Amazônia numa perspectiva de imediato e sustentável desenvolvimento.

(*Jornal da Manhã*, Uberaba, 19 outubro 2024)



Teatro

Teatro Clássico Grego

EURÍPIDES

CICLO DOS ATRIDAS (I)

IFIGÊNIA EM ÁULIS

Deuses e Adivinhos

Ifigênia, filha de Agamenon e Clitemnestra, é uma das personalidades destacáveis da imaginosa, múltipla e complexa mitologia grega. A peça de Eurípides (480/84-406 a.C.) *Ifigênia em Áulis* (405/404 a.C.), encenada postumamente, versa inteira e exclusivamente sobre sua destinação pelo oráculo, conforme



EURÍPIDES

interpretado e divulgado pelo adivinho Calcas, para ser sacrificada no altar da deusa Ártemis em Áulis, cidade situada na Beócia, onde estacionava a frota grega organizada para atacar Troia.

A calma não permitindo seu deslocamento, já que impulsionada pelos ventos, essa frota jazia paralisada no porto. Consoante Calcas, somente o sacrifício de Ifigênia supriria essa falta.

A peça, uma das mais categorizadas da tragédia clássica grega, inicia-se dilemática por centrada no angustiante e ambivalente posicionamento de Agamenon entre a indispensabilidade da imolação da filha e a perigosamente ociosa permanência de milhares de combatentes dos navios surtos no porto.

Essa periclitante situação assoberba Agamenon e Menelau, que se desentendem por díspares posicionamentos em relação ao entrevero, diametralmente alterados posteriormente, crendo e admitindo o primeiro *“que já não podemos escapar / à trama inelutável da fatalidade;/ o sangue de Ifigênia terá de correr/ no sacrifício infelizmente inevitável”*, na tradução de Mário da Gama Curi (*Ifigênia em Áulis*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar editor, 1993, versos 701 a 704).

Ao que Menelau, surpreso, indaga: *“Como? Quem pode constranger-te a consumá-lo?”*, respondendo-lhe Agamenon: *“O Exército dos gregos acampado aqui”* (v. 705 e 706).

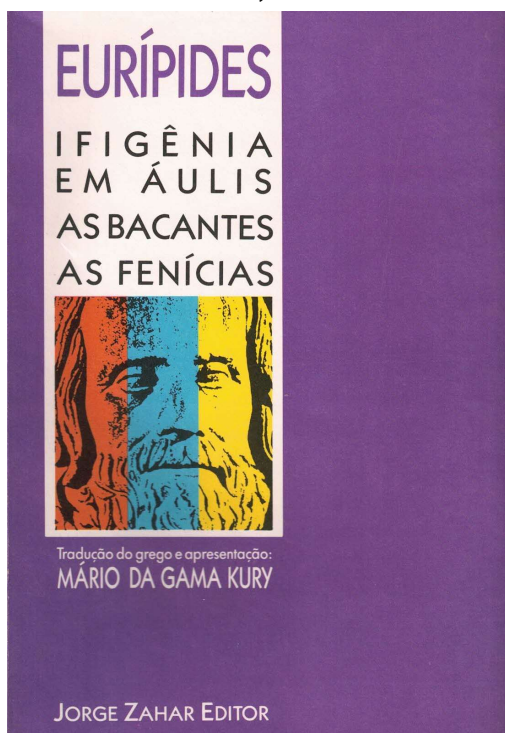
Nessa oportunidade, manifesta-se também surpreendente (para tão crédulas personagens) opinião de ambos a respeito dos adivinhos, verdadeiras entidades no amplo âmbito da mitologia grega: *“Toda esta raça de adivinhos e profetas/ é uma praga corruptível pelo ouro”* (Agamenon, v. 713 e 714), *“Nada de bom há nela e para nada serve”* (Menelau, v. 715).

No mesmo e direto sentido, Aquiles, em uma de suas intervenções, ataca: *“Que é um adivinho? Um mortal como nós/ que quando tudo está tranquilo e corre bem/ diz algumas verdades entre mil mentiras, / mas nas horas difíceis não se*

manifesta, / como se nada de importante acontecesse” (v. 1.341 a 1.345).

No prosseguimento dessa tensa linha dramática, sobrecarregando-a e a agravando consideravelmente, ocorre a chegada de Ifigênia, trazida por Clitemnestra a pedido de Agamenon sob mendaz pretexto, acompanhada pelo então pequeno Orestes.

Eurípedes, na hábil criação e manejo de situações contraditórias, arma um dos mais suspicazes e confrangedores



diálogos da dramatização dos procedimentos humanos, entre filha e pai, ao rejubilar-se Ifigênia: *“Festejo-te! Quanto bem me fizeste, pai, / determinando que eu viesse para cá!”* (v. 873 e 874), ao que Agamenon pondera: *“Não sei se devo ou não dizer o mesmo, filha...”* (v. 875).

Dialogação das mais tensas e significativas, sob todo e qualquer aspecto, articula-se, como não poderia deixar de ser, entre Clitemnestra e Agamenon, no qual ela se revela personagem de forte caráter e grande personalidade muito diversa da traiçoeira esposa que outras peças teatrais timbram em mostrar, explicitando a causação de seu posterior comportamento.

À certa (e aguda) altura, ela o defronta, em pasmosa admoestação: *“Casamo-nos violentando os meus desejos. /*

Mataste um dia meu primeiro esposo, Tântalo; / Arrancaste meu filho de minhas entranhas / para esmagá-lo ainda vivo contra o solo” (v. 1.611 a 1.614).

Essa estonteante e surpreendente reprimenda não consta das peças que focalizam a tragédia familiar desencadeada principalmente após a volta de Agamenon da guerra contra Troia, nas quais Clitemnestra é demonizada.

Numa tragédia caracterizada por alterações comportamentais antípodas, Ifigênia também reage diversamente diante do sacrifício a que está destinada.

Num primeiro momento, ao dele ter conhecimento, implora a Agamenon: *“Não me tires a vida antes da hora, pai! / É doce ver a luz do dia! Não me forces / a contemplar as profundezas infernais!”* (v. 1.718 a 1.720). E depois: *“Uma vida infeliz / é mil vezes melhor que uma morte feliz!”* (v. 1.768 e 1.769).

Posteriormente, numa atitude de extrema coragem e destemor revela que *“tomei neste momento a decisão final / de me entregar à morte, mas o meu desejo / é enfrentá-la gloriosa e nobremente, / sem qualquer manifestação de covardia. [...] dependem só de mim a viagem da frota / e a extinção de Troia [...] O fruto de meu sacrifício será este: / propiciando uma vitória à nossa pátria / conquistarei para mim mesma eterna fama”* (v. 1.936 a 1.938, v. 1.944 e 1.945 e v. 1.951 a 1.953, respectivamente).

Tal posicionamento equipara-se, em gênero, número e grau, ao de duas outras heroínas gregas da mais alta estirpe,

Antígona (na peça homônima de Sófocles) e Macária (na peça *Os Heraclidas*, de Eurípedes).

*

Em *Ifigênia em Áulis*, além de extrema perícia no manejo verbal, na constituição, procedimento e desfecho de várias situações e na ampla segurança e consciência elaborativa na condução e articulação dos fatos e fases dramáticas do entreccho, Eurípedes ainda demonstra grau de sabedoria comportamental do mesmo nível de Aristóteles (384-322 a.C.), conforme demonstrada, por exemplo, em *Ética a Nicômaco*.

Nesse sentido, além de outras passagens, as seguintes: “A natureza dos mortais varia, / varia sua maneira de ser, / mas a índole realmente boa / revela-se apenas pela conduta” (v. 767 a 770); “De fato, os homens realmente generosos / têm aversão por quem os louva em demasia” (v. 1.378 e 1.379); “Mas coaduna-se com os homens generosos / prestar ajuda a criaturas infelizes, / ainda que sejam alheios a seus males” (v. 1.383 a 1.385).



MÁRIO DA GAMA CURI

*

Por sua vez, pelo menos duas afirmações na peça causam espécie.

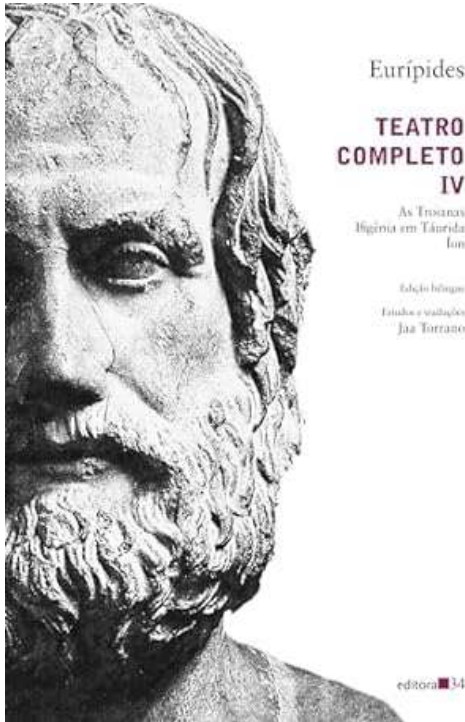
Uma dela antecede de milênios à conhecida assertiva de Dostoievski nos *Irmãos Karamázov* (1879) de que “*se deus não existe, tudo é permitido*” quando Clitemnestra diz que “*se há de fato deuses, tu serás feliz; / se não existem, por que nos atormentamos?*” (v. 1.462 e 1.463).

Outra, a afirmativa de Ifigênia de que “*a existência / de um homem só tem certamente mais valor / que a de muitas mulheres juntas*” (v. 1.969 a 1.971). Segundo o tradutor, na nota nº 58 ao final da peça, tal entendimento criou “*animosidade das mulheres de Atenas contra Eurípedes, refletida nas Tesmoforiasunas [ou As Termoforiantes, 411 a.C.] de Aristófanes*”.

(Inédito)

IFIGÊNIA EM TÁURIDA

Intervenções dos Deuses



Ifigênia, foi destinada, como se sabe, ao sacrifício a fim de superar a calmaria que impedia a frota grega ancorada no porto de Áulis, na Beócia, de se dirigir à Troia objetivando “punir núpcias / ultrajadas de Helena/ [...] Na terrível calmaria sem lograr ventos/ consultou a pira e Calca lhe diz isto: [...] não te zarparão do solo/ antes que imoles a Ártemis tua filha/ Ifigênia”, consoante relato da própria Ifigênia na peça *Ifigênia em Táurida* (414 a. C.), de Eurípedes, em tradução de Jaa Torrano (São Paulo/SP, editora 34, 2024, p. 151, versos 13 a 16 e 18 a 20).

Contudo, prosseguindo Ifigênia o substancioso monólogo com que abre a peça, aduz ainda: “*E mísera fui à Áulida e erguida no alto/ acima da pira ia ser morta por espada, / mas trocou-me por corça e subtraiu-me / Ártemis aos aqueus, e por brilhante céu / conduziu-me e instalou aqui em Táurida*”.

Estabelecida em Táurida, também traduzida por Táuris, atual Crimeia ao norte do mar Negro, Ifigênia é locada como sacerdotisa do templo táurico de Ártemis.



LOCALIDADES DA ANTIGA BEÓCIA, INCLUINDO ÁULIS (ÁULIDE)

Coincidentemente, por determinação do oráculo de Apolo, Orestes e Pílates vão à Táurida em busca de estátua de Ártemis para levá-la à Grécia, no que seria, conforme Orestes, invocando Apolo, “a que cilada tu me conduziste/ com oráculo, ao punir a morte do pai/ matando a mãe?” (v. 77 a 79).

A partir daí desenvolvem-se os habituais desencontros e inidentificações de personagens, responsáveis pela ocorrência e desenvolvimento de fios narrativos em inúmeras tragédias gregas.



MAPA DE TÁURIDA



ÁRTEMIS

No vaivém que se instala no imbróglio carregado de ameaças de execução, formatam-se diálogos plenos de vivacidade e pertinência que elevam essa peça aos patamares artísticos atingidos pelas melhores (quase todas) peças da tragédia clássica grega.

A loquacidade própria dessas obras, já que teatrais e somente estruturadas em diálogos que criam situações de toda ordem e conduzem a ação, é aqui elevada

às bordas da perfeição.

Todavia, por si mesma, *Ifigênia em Táurida* é descomplicada, estando sua narrativa pautada por sucessão lógica, sequencial e consequencial, uns atos e determinações sucedendo a outros para atingir determinados fins, claramente explicitados.

Na realidade, essa peça não chega a atingir a situações atroz e tenebrosas concernentes às tragédias, visto que, malgrado as ameaças e possibilidades de



APOLO

execuções mortais que contém, não deságua, como as demais, em tão graves consequências.

A notar ainda, nessa peça até mais do que em outras, as recorrentes intervenções diretas dos deuses nos atos humanos. Quando tudo, às vezes, encaminha-se para a tragicidade, intervenções de algum deus ou de alguma deusa desviam os rumos dos acontecimentos.

Nessa peça ocorrem três intervenções capitais dos deuses, responsáveis, aliás, por sua própria tematização, sem as quais nem se conseguiria configurá-la.

Uma, os fatos de Ártemis ter salvo Ifigênia, a conduzido à Táurida e a instaurado como sua sacerdotisa.

Outra, a determinação de Apolo a Orestes de se dirigir à Táurida e confiscar a estátua dessa deusa e conduzi-la a Atenas.

A terceira, tão importante quanto as anteriores, a intervenção da deusa Atena, a partir do verso 1.435, redirecionando a ação desencadeada pelo rei Toas.

Em consequência, de tragédia anunciada a peça transforma-se em verdadeira epifania semelhante (por que não?), aos *happy endings* de filmes comuns.

Porém, essa circunstância não altera, não macula e, muito menos, diminui a alta qualidade artístico-literária da peça, que mais do que outras revela o entrançamento mitológico grego entre seres humanos e deuses, não sem razão, pois, criados estes, como já dito em outras oportunidades, à imagem e semelhança daqueles em sentimentos, emoções e idiossincrasias.

(Inédito)

IFIGÊNIA EM TÁURIDE

Milenar Revivescência

A tragédia de Ifigênia, objeto da peça de Eurípides *Ifigênia*



GOETHE

em Táurida (414 a.C.), foi retomada por Goethe (1749-1832) em 1779, ou seja, mais de dois milênios depois, sendo editada no

Brasil pela editora Peixoto Neto (São Paulo/SP, 2016), em tradução de Carlos Alberto Nunes, sob o título de *Ifigênia em Táuride*.

Táurida, Táuris ou Táuride designam a cidade para a qual Ifigênia foi conduzida após a tentativa de se sacrificá-la em Áulis.

A peça de Goethe não se restringe à retomada do tema. É bem mais do que isto. Representa, sem tirar nem pôr, a revivescência milênios depois do teatro clássico grego em país e idioma que nem existiam ao tempo de Eurípides.

Se utiliza o mesmo tema, igual fio narrativo e idênticas personagens principais, não os repetem, mas, os recriam em patamar conceutivo e nível de realização equivalentes ao do original grego.

Perfaz outra e nova obra oriunda de mais uma das tragédias que recaíram sobre os Atridas – descendentes de Atreu, pai de Agamenon e Menelau e avô de Ifigênia, Eletra e Orestes –

dispersando a família e os separando uns dos outros a ponto de se desconhecem decorridos os anos.

Em ambas essas primorosas peças atuam as quatro personagens principais (Ifigênia, Orestes, Pílates e o rei Toante ou Toas), acrescidas, em Eurípides, do coro, do mensageiro, do boiadeiro e da deusa Atena e, em Goethe, apenas de Arkas, auxiliar de Toante.

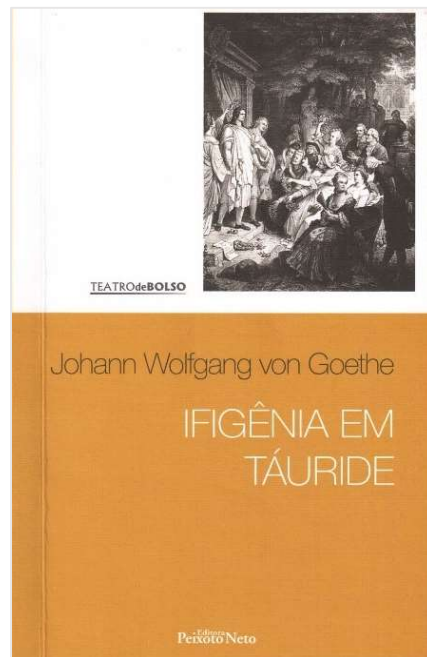
Tal medida permite a Goethe, mesmo desenvolvendo igual fio narrativo, maior concentração dramática, manejo mais direto do entrelaço entre os protagonistas e maior versatilidade e adensamento da dialogação.

Contudo, tanto numa quanto noutra dessas peças, o dilema que se põe entre sacrifício e libertação e entre barbárie e civilização, constitui e compõe seu eixo condutor, exposto, em ambas, com a mais alta e inexcelsa proficiência elaborativa.

De fato, o choque que se concretiza nessas peças dá-se entre os costumes arcaicos e primitivos de Táurida com as práticas, vivências e concepções avançadas e civilizadas da Grécia.

Esse antagonismo irreconciliável permeia as peças, mantendo-as em suspense quanto a seu desfecho, constituindo tema central da dialogação travada entre as personagens.

Além da manifestação inicial de Ifigênia em ambas, em que ela até mesmo se refere ao destino das mulheres em Goethe e



relata um sonho em Eurípides, salienta-se o confronto entre ela e o rei Toante em Goethe, que ultrapassa o circunstanciamento



CARLOS A. NUNES

fático em que se compraz Eurípides.

A referência e o relato de sonho é, ao que se lembra, ocorrentes pela primeira vez nas vinte peças iniciais da tragédia clássica grega.

No que se refere à nomeação dos deuses mitológicos, os romanos, adotando-os, os designaram diferentemente.

Na tradução da peça de Goethe, Ifigênia refere-se à deusa Diana, o que não é possível, visto corresponder à designação romana de Ártemis, que é a que consta, acertadamente, da tradução da peça de Eurípides.

(Inédito)



Romance

Romance Brasileiro

OS DOIS ROMANCES DE MÁRIO DE ANDRADE

AMAR, VERBO INTRANSITIVO

Narratividade e Interferências

A técnica ficcional (romance, conto, dramaturgia, filmes, etc.) pressupõe que, além da substancialidade da disposição temática e da não interferência do autor no desenvolvimento da ação com comentários, observações e digressões, ainda se estruture o arcabouço da obra de conformidade com as exigências específicas de cada gênero.



MÁRIO DE ANDRADE

Em qualquer hipótese, não basta ao autor ter pretensão de executá-la. Cada arte, para se concretizar como tal, exige aparato técnico próprio.

Antes, todavia, ou a par com esses requisitos, é indispensável o autor ter aptidão e talento artísticos e os exercite com estudo, informação estética e aperfeiçoamento.



Amar, Verbo Intransitivo (1927), romance de Mário de Andrade (São Paulo/SP, 1893-1945), padece de todas as deficiências que podem (e não devem) assolar obra de ficção.

É meramente narrativo, restringindo-se a focalizar a ação das personagens tais como se manifestam ou se exteriorizam, não adentrando seu íntimo, não perquirindo e nem expondo sua

natureza.

Não é construído e nem se distende em plano estruturado, limitando-se à fluência contínua de atos e fatos, uns ocasionando e deflagrando outros.

Além, pois, de carente de articulação estrutural e de quedar-se na abordagem meramente narrativa, incide o autor em inúmeras e despropositadas interferências no texto, interrompendo o fluxo narrativo.

Exemplificadamente:

“Eu se pudesse fazia o mesmo, e você, leitor” (p. 19 da edição eletrônica disponibilizada pela Amazon, carente do necessário ponto de interrogação).

“(Aqui o leitor recomeça a ler este fim de capítulo do lugar em que a frase do etc. principia...” (p. 21).

“O romancista é que está complicando o estado de alma do rapaz” (p. 32).

“Acumula apenas farrapos de pensamentos. Farrapos não! [...] Retiremos os farrapos. Ela apenas acumula, ponhamos, migalhas de pensamentos, não, antes prelúdios de pensamentos, que fica mais musical” (p. 50).

“Esperou, Sousa Costa também esperou. Daí nascer um silêncio. Aproveitemo-lo pra (sic) observar o seguinte” (p. 51b).

E assim por diante. Muitas outras interferências enxameiam o romance.

Ainda ocorrem construções fraseológicas como “mas agora tinha que (sic) dormir” (p. 42), “tinham que (sic) fazer” (p. 90) e “vendo elas (sic) entrarem” (p. 39).

Não obstante essas e outras juvenilidades de Mário, o romance apresenta pelo menos duas passagens de alto nível expositivo em seu início e na descrição da viagem de trem da família protagonista da ação romanesca.



CENA DO FILME *LIÇÃO DE AMOR* (1975)

Ademais disso, contém afirmações dignas de apreço e consideração, a exemplo:

“O que existe deve ser tomado a sério. Porque existe” (p. 33).

“Que coisa misteriosa o sono! Só aproxima a gente (sic) da morte para nos estabelecer melhor dentro da vida” (p. 89).

“O trem parava aos pedaços” (p. 106).

“O corpo tem muito mais memória que o espírito” (p. 112).



EDUARDO ESCOREL

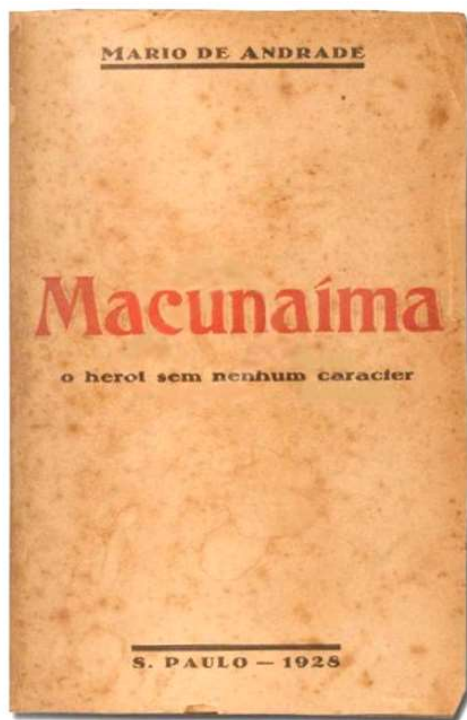
*

Com base na trama do romance, o cineasta Eduardo Escorel realizou o filme *Lição de Amor* (1975), sóbrio e requintado.

(Inédito)

MACUNAÍMA

Radicalidade Performática



Mário de Andrade, autor de *Macunaíma* (1928), provocou e talvez ainda provoque nos leitores mais retardatários verdadeiro culto, tanto por essa obra quanto por sua vasta cultura, seus ensaios e contos, visto que, conquanto tentasse ser poeta, essa nunca foi sua área.

Vários fatores devem ser levados em conta ao se analisar *Macunaíma*: linguagem, imaginário, léxico e enquadramento ficcional.

Nos três primeiros, Mário atingiu alto grau de elaboração e efetivação, só vindo a ser suplantado pelo Guimarães Rosa de *Corpo de Baile* (novelas, 1956) e *Grande Sertão: Veredas* (romance, 1956).

Contudo, sem *Macunaíma*, Rosa teria avançado tanto?

A linguagem em que é construído *Macunaíma* é tão inovadora, criativa e inventiva que ninguém, no Brasil, conseguiu domá-la e utilizá-la. Só Mário. Flexível, dúctil, é tão expressiva que comumente alcança a poetização.

Por sua vez, solto, descompromissado com qualquer cânone ou imposição, Mário deflagra ilimitado e inédito imaginário em

língua portuguesa até então, haurido nas fontes puras do folclore brasileiro, que tem como estopim desencadeador e agregador inteligente e sensível conhecimento e percepção de seu *tonus* significativa, configurando realismo tão mágico, imprevisível e destituído de quaisquer peias, que suas personagens, notadamente Macunaíma, transitam em todas direções, permeiam todas as estruturas concretas e suplantam suas coordenadas e restrições, construindo mundo imaginário onde tudo pode acontecer e acontece com a naturalidade e a espontaneidade demarcadas por seu gênio criador.

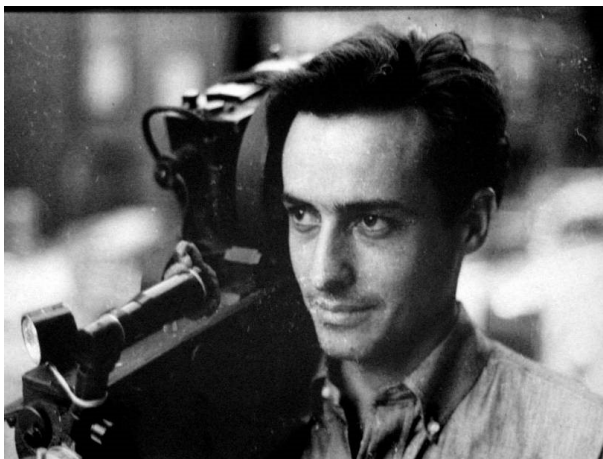


CENA DO FILME *MACUNAÍMA*

Tudo isso moldado e conduzido por pletora terminológica, concreta e abstrata, que organiza e ordena o caos e o delírio.

Contudo, toda essa criatividade, toda essa liberdade e potencialidade criadora só foi possível mediante quebra da estrutura ficcional, que, por seus parâmetros, quadramentos e enquadramentos não permitiria a superação do real, o voo do

imaginário e a implantação e implementação de tão destravada construção vocabular.



Por isso, *Macunaíma* não configura propriamente romance, porém, narrativa livre e libertária, fluída, descompromissada e prene de beleza estética, de tão surpreendente eficácia quanto de radicalidade performática.

*

Com base no livro, o cineasta Joaquim Pedro de Andrade realizou o filme *Macunaíma* (1969), uma das obras-primas do cinema brasileiro.

(Inédito)

ARGENTINA

OS SETE LOUCOS

Substratos do Desvario



ROBERTO ARLT

Singular, em todos os sentidos, o romance *Os Sete Loucos* (Los Siete Locos, Argentina, 1929), de Roberto Arlt (1900-1942), no qual o protagonista Erdosain exerce o papel de verdadeiro *alter ego* do autor em muitas situações.

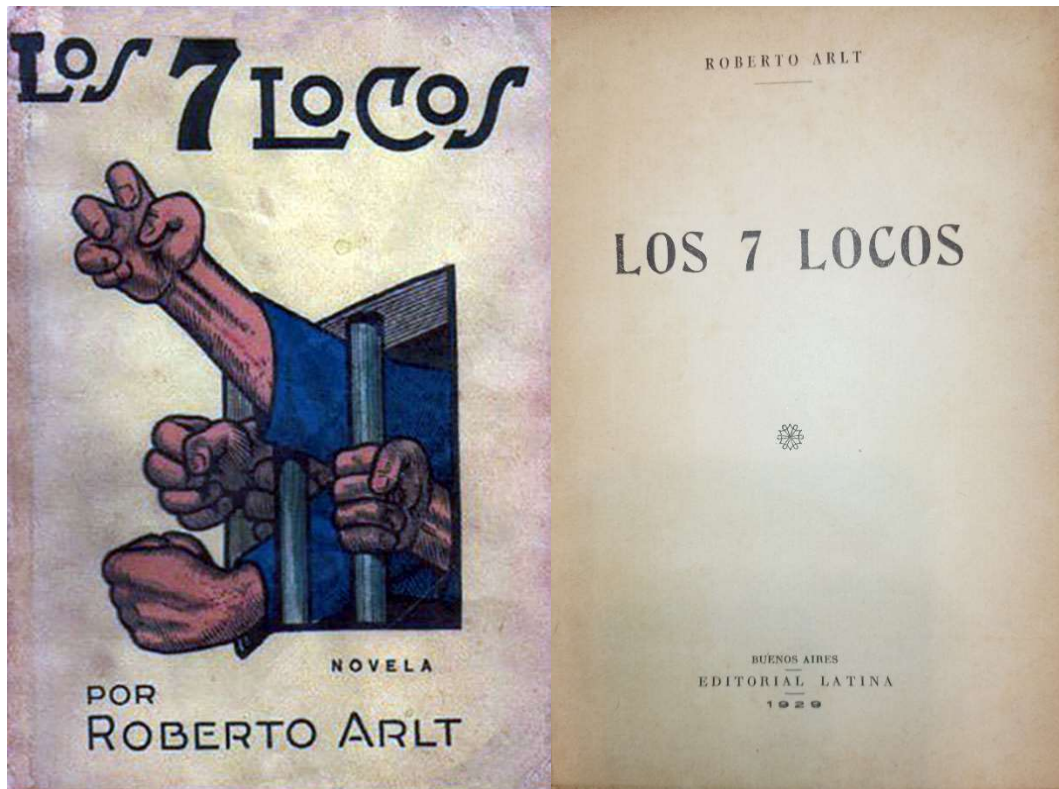
Singular, ficcionalmente, por eleger e exercitar a angústia existencial dessa personagem até aos limites da insuportabilidade.

Singular, estruturalmente, por mesclar, com alta dose de competência e equilíbrio, a forma de narrativa objetiva e externa à problemática vivencial do protagonista com suas mais íntimas e, em alguns casos, atrozes agruras e angústias.

Singular, ainda, por praticar linguagem compatível, moderna e direta para engendrar atmosfera, se não obsedante,

porque não chega a tanto, embora a bordeje, porém, pelo menos excruciante, aflitiva.

Por fim, romance estranho, de um mundo estranho, de personagens estranhas.



1ª EDIÇÃO

“E esta é a vida? Estar perdido, sempre perdido! Mas eu serei realmente o que sou? Ou serei outro? A estranheza! Viver com estranheza! Isto é o que acontece comigo” (capítulo “Ser Através de Um Crime”, p. 63/64 da edição brasileira da Livraria Francisco Alves Editora, Rio de Janeiro, 1982, coleção Latino-América).

Enquanto, à época e antes dela, muitos escritores, não obstante vocacionados e até bem aparelhados literariamente, circularam pelas artérias exteriores da vivência e convivência humana, ignorando sua substância mais recôndita ou dela se alheando por timidez e falta de ousadia, Arlt, ao contrário, a

convoca e nela mergulha em profundidade, explorando e expondo seus escaninhos mais esconsos, nada receando e nada escamoteando.

Suas personagens, os sete loucos, o Astrólogo (o líder), o Homem da Cabeça de Javali, o Rufião Melancólico, o Major, o Homem Que Viu a Parteira e o Buscador de Ouro, são as mais exóticas possíveis, a ponto do próprio autor, um deles na pele de Erdosain, indagar “*de onde haviam saído tantos monstros?*”.

Saíram, ou melhor, estavam, entranhavam e compunham a sociedade da época no torvelinho formado pelo desequilíbrio social e insuficiência organizacional, gerando, consolidando e impulsionando frustração, ressentimento, despeito, inveja, revolta, substratos mais candentes do desvario, da desorientação e, segundo Arlt, da loucura.

É possível que até à época, fins da década de 1920, não se tenha romance marcado por tanta virulência dramática nos quadros de modernidade disruptiva, conquanto de elaboração formal limitada em linear exposição verbal dos entreveros, das angústias, dos desvarios, das fantasias meio alucinadas e, por que não?, das loucuras que circulavam pelo mundo como vírus ideológicos.

Não gratuitas, mas, referenciadas no romance aos ideários prevalecentes na década de 1920, revelando autor atento aos ventos e vendavais das concepções mais sombrias de seu tempo, espremido entre a Primeira e a Segunda Guerras Mundiais, as supremas loucuras.

A se lembrar, nesse passo, o entusiasmo e a atuação de professor incentivando seus alunos a irem para a guerra no filme *Sem Novidades no Front* (All Quiet on the Western Front, EE.UU., 1930), de Lewis Milestone, por sinal, elaborado simultaneamente ao romance e ambos reveladores, cada um a seu modo e circunstâncias, do perigo das atitudes intelectuais desconectadas da realidade, gestadas em fechados e isolados gabinetes, que se arrogam conhecedores e técnicos em assuntos dos quais só têm informações livrescas geralmente contaminadas, limitadas e distorcidas por viés ideológico.

Todavia, Arlt, ao contrário desse artificioso e pretenso aprendizado, demonstra comprometimento e preocupação com a problemática da época, matéria do romance.

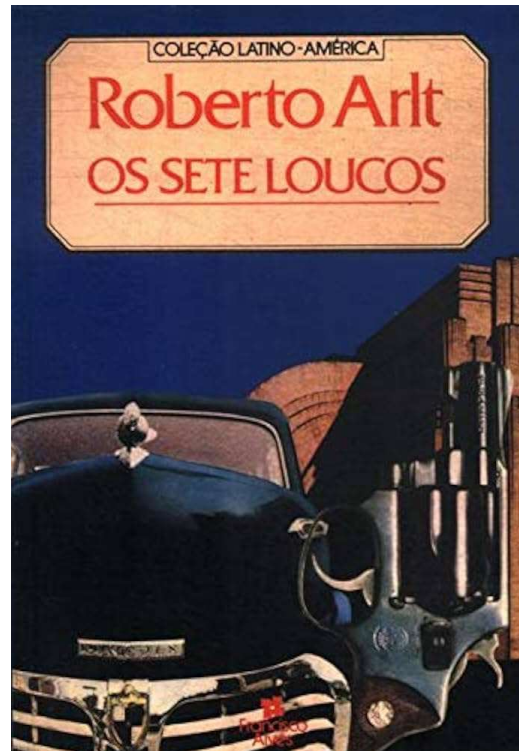
*

Além disso, duas características notáveis ainda avultam em *Os Sete Loucos*.

Uma, os indicativos morais, emocionais e intelectuais emanados e captados no turbilhonamento da sociedade da época, a exemplo:

“Buscamos fora de nós o que está no mistério de nosso subconsciente” (cap. “A Proposta”, p. 68); *“Perder um sonho é quase como perder uma fortuna. Que digo? É pior”* (cap. “Em Cima da Árvore”, p. 73 da edição citada); *“Por cima de toda nossa miséria é necessário que flutue uma alegria, que sei eu, algo mais formoso que o feio rosto humano, que a horrível verdade humana”* (idem, p. 74); *“Compreendi que as almas se moviam na terra como os peixes prisioneiros em um aquário”* (cap.

“Incoerências”, p. 77); *“Cheguei à conclusão de que essa era a enfermidade metafísica e terrível de todo homem. A felicidade da humanidade só pode apoiar-se na metafísica... Privando-a dessa mentira recai nas ilusões de caráter econômico”* (cap. “Discurso do Astrólogo”, p. 100); *“Apoiavam-se em um sentimento ou em uma idealização política ou religiosa, com exclusão de toda realidade imediata”* (idem, p. 102); *“Os homens desta e de todas as gerações têm absoluta necessidade de acreditar em algo”* (idem, p. 104); *“Não conseguia entender o que fazia aquela vida plantada de repente em seu desconcerto”* (cap. “A Meretriz”, p. 125); *“Logo se suicidariam, compreendendo a inutilidade de viver sem ilusões”* (cap. “Duas Almas”, p. 154); *“Os homens só se moviam pela fome, pela luxúria e pelo dinheiro”* (idem, p. 158); *“A mentira metafísica devolveria ao homem a felicidade que o conhecimento lhe secara, ainda em germe, no coração”* (cap. “O Suicida”, p. 186).



Outra característica, a originalidade das observações da realidade física, a exemplo:

“Sob o sol que oprimia no espaço uma atmosfera de cristal nacarado” (cap. “O Astrólogo”, p. 30); *“Caía o macio azul da manhã nas sebes das ruas oblíquas”* (cap. “O Sequestro”, p. 91);

“Soltou algumas baforadas de fumaça que na oblíqua de uma agulha de sol destrançavam seus maravilhosos caracóis de azul-aço” (cap. “Discurso do Astrólogo”, p. 101); *“Pela porta de vidros opacos entreaberta penetrava um raio de sol que, como uma barra de enxofre, cortava em dois a atmosfera azulada”* (cap. “Na Caverna”, p. 138); *“O tique-taque do relógio espaçava, no intervalo de sua engrenagem, uma gota de som que caía sucessivamente como uma lentilha d’água no silêncio cúbico do quarto”* (cap. “Duas Almas”, p. 157); *“Um relâmpago interpôs distâncias azuis entre os blocos de montanhas de nuvens”* (cap. “Sensação do Subconsciente”, p. 168); *“Um paralelepípedo de lua punha um retângulo azul no caiado da parede”* (cap. “A Revelação”, p. 175).

Ressaltem-se, nesses trechos, as figuras de *macio azul, ruas oblíquas, agulha de sol, atmosfera azulada, gota de som, silêncio cúbico, distâncias azuis e paralelepípedo de lua.*

*

Ademais, sua afirmativa de que *“tudo que a mente do homem [leia-se do ser humano] imagina pode ser realizado no tempo”* (cap. “Discurso do Astrólogo”, p. 100) aplica-se ao cinema, no qual tudo que é imaginado pode ser concretizado pela filmagem, montagem e trucagem (os efeitos especiais).

*

Arlt no Brasil

(artigos arquivados de jornais e periódicos)

KONDER, Leandro – “Um Desconhecido Profeta Argentino” (*Movimento* n^o 97, São Paulo/SP, 09 maio 1977).

NESTROVSKI, Artur – “O Mundo Selvagem de Roberto Arlt” (*Folha de São Paulo*, São Paulo/SP, 12 janeiro 1997).

CARVALHO, Bernardo – “Escritor da Denegação” (idem, 27 novembro 1999).

SAER, Juan José – “Aventura Pela Pátria do Mal” (idem, 16 abril 2000).

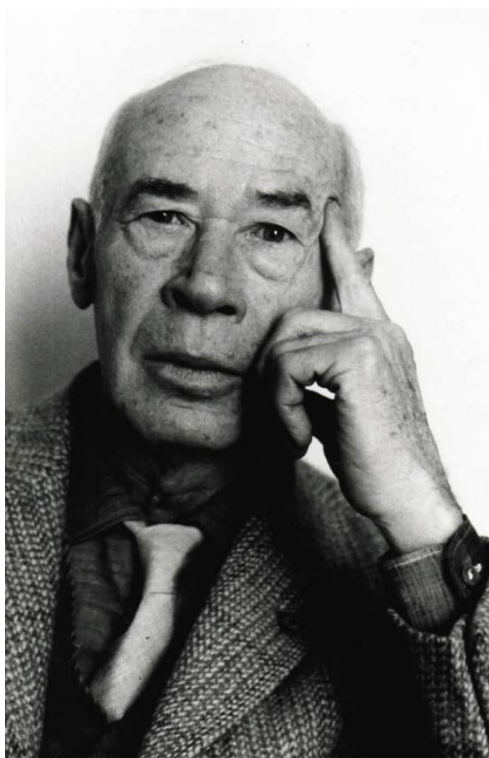
OLMOS, Ana Cecília e CANGI, Adriano – “A Completa Expressão da Interioridade Trágica” (*O Estado de São Paulo*, São Paulo/SP, 30 abril 2000).

BUENO, Wilson – “Tradutora Desvenda a Prosa Inquieta de Roberto Arlt” (idem, idem).

(Inédito)

TRÓPICO DE CÂNCER

A Revelação de Tudo



HENRY MILLER

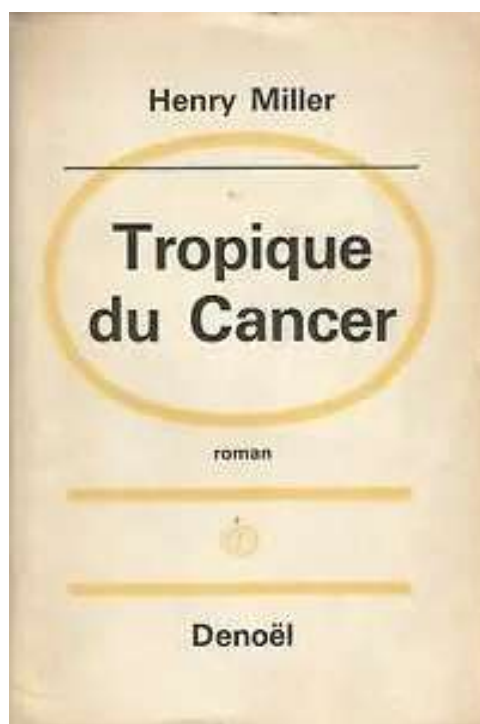
Henry Miller (EE.UU., 1891-1980), novaiorquino pobre que, para sobreviver, exerceu, entre outras, as atividades de lixeiro, coveiro e vendedor de livros, transferiu-se para Paris em 1930 conforme o modismo que imperou entre os intelectuais ianques à época, atraídos pela cidade como libélulas pela luz.

Não à toa, aliás, que Paris era conhecida como a cidade luz, não porque era bem iluminada, como acreditava Sílvio Santos, mas, como irradiação cultural luminosa.

A se inferir, no entanto, de seu primeiro livro, *Trópico de Câncer*, lá editado em 1934, essa atração produziu efeitos diretos e colaterais, até deprimentes, tal a precariedade de sua existência então.

A rigor, o livro apenas se detém e se compraz na revelação de aspectos negativos de sua estada parisiense, não abordando,

por exemplo, a amizade que Miller travou com grandes escritores contemporâneos, como a francesa Anaïs Nin (autora de *Henry e June* e outros livros) e o britânico Lawrence Durrell (autor de, entre outros, *O Quarteto de Alexandria*), tendo até mesmo a primeira o ajudado na edição parisiense de seus três primeiros livros, além do citado, mais *Primavera Negra* (1936) e *Trópico de Capricórnio* (1939), vez que Miller só voltou aos Estados Unidos em 1940, tangido pelos ventos opressores da Segunda Grande Guerra, instalada no continente, com fragor, morticínio e destruição, desde o dia 1º de setembro do ano anterior.



1ª EDIÇÃO FRANÇA

*

Todavia, independentemente de tudo isso - que não deixa de ser importante por constituir matriz e motor do livro, sua origem, circuncionamento e desdobramento, sem o que *Trópico de Câncer* não teria existido - que matéria emerge de seus alinhamentos vocabulares plenos de conteúdos e vivências?

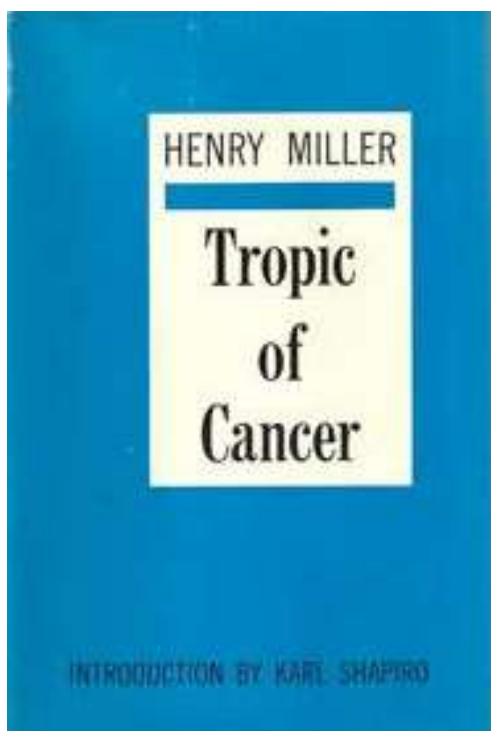
Algo inimaginável. Por seu tema, atos e fatos. Pela soberba construção, fluência e condução verbal.

Algo impressionante. Pela múltipla angularidade dos aspectos abordados. Pela distopia opressiva.

Algo poderoso. Pelo vigor externado no manejo vocabular, criando, mais que refletindo ou traduzindo, a concretude do real.

Algo resistente, pertinaz. Por expor a suportabilidade humana a revezes, precariedades, imposições e restrições de existência desprovida de esteios de sustentação material.

Se a forma e a estrutura do livro caminham pelas obscuras sendas do precário e do imprevisível e se encaminham para o inexorável e o despropósito, nele transparece, contudo, aqui e ali, com propriedade e pertinência, a faceta intelectual do autor, deixando antever que sua existência parisiense não se limitava aos contingenciamentos expostos.



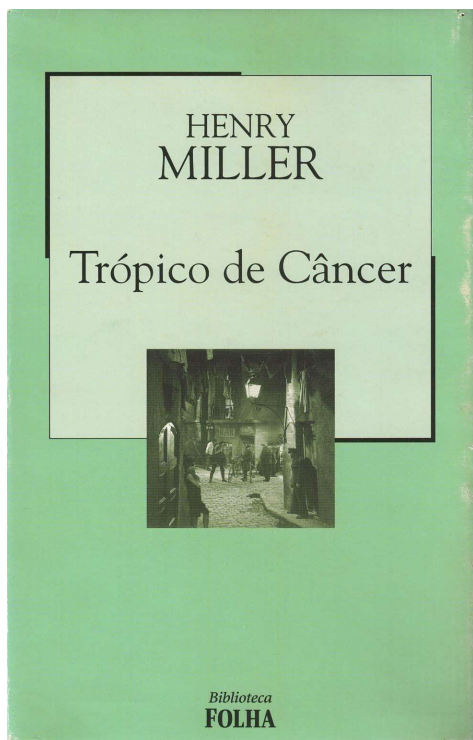
Em paralelo, e mais importante e eficaz, transcorriam, persistentes e resistentes, os propósitos e a atividade cultural de Miller.

Leitor assíduo, conhecedor de tudo que de melhor era produzido, notabilizam-se suas referências a Proust, Goethe, Dostoiévski e muitos outros escritores e artistas em geral. O que diz desse último,

1ª EDIÇÃO EE.UU. por exemplo, perfaz a máxima síntese de grandeza genial, segundo consta sua máxima admiração: *“Dostoiévski era a soma de todas aquelas contradições que paralisam um homem ou o levam ao apogeu. Não havia mundo baixo demais para ele entrar, nem lugar alto*

demais em que ele temesse subir. Ele percorria toda a escala, dos abismos às estrelas” (p. 231 da edição de *O Globo* e da *Folha de São Paulo*, 2003, em tradução de Aidano Arruda).

É o caso, verdadeiro autorretrato, biogênese do livro.



Livro que só foi editado nos Estados Unidos em 1961, provocando “logo uma série de discussões na imprensa [norte-americana e de processos, sessenta ao todo, em diferentes Estados”, conforme LCA no *Estado de Minas*, de 1º de março de 1964, que publicou o depoimento de Miller “Por Que Escrevi *Trópico de Câncer*”, consistente em carta dirigida a seu

advogado para servir à defesa judiciária.

Nesse depoimento, anteriormente publicado no *Los Angeles Times* e outros jornais e na revista francesa *L'Esprit*, um dos documentos fundamentais sobre a liberdade humana, Miller, entre outras afirmações e revelações, aduz: “*Enquanto escrevia Trópico de Câncer tive de viver de expedientes, como se vê no livro [...] Pensando nesse tempo, eu me digo que era mais enriquecedor e instrutivo morrer de fome em Paris que em minha cidade natal [...] Meu livro poderia sem dúvida ser considerado como uma celebração dessa existência miserável e esplêndida [...] tratava-se apenas de uma coisa necessária à manutenção de minha integridade. Era tudo ou nada [...] é a*

estória crua e viva de um homem que lutou contra forças quase invencíveis, uma estória que revela tudo sem nada ocultar”.

No Brasil, em 1966, os dois *Trópicos* de Miller foram apreendidos em São Paulo e, em 1976, *Sexus* foi proibido, além de possíveis outras interdições.

*

Miller no Brasil

(artigos arquivados de jornais e periódicos publicados em ordem cronológica):

MILLER, Henry – “Por Que Escrevi *Trópico de Câncer*” (*Estado de Minas*, Belo Horizonte, 01 março 1964).

PONTUAL, Roberto – “Sobre Um Livro de Henry Miller” (*Suplemento Literário do Minas Gerais* n^o 73, Belo Horizonte, 20 janeiro 1968).

PONTES, Mário – “Henry Miller – A Linha de Giz Entre a Arte e a Pornografia” (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 março 1976).

INFORME JB – “Cultura em Retalho” (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 março 1976).

COURI, Norma – “Sai na França CD Com Entrevista de Henry Miller” (*O Estado de São Paulo*, São Paulo/SP, 30 janeiro 1999).

COUTINHO, João Pereira – “Tempo Reencontrado” (*Folha de São Paulo*, São Paulo/SP, 27 de maio 2014).

(Inédito)

Romance Europeu

FRANÇA

O VERMELHO E O NEGRO

O Real e o Romantizado

Nas primeiras décadas do século XIX prevalecia nas artes, na Europa, o romantismo advindo da Alemanha e divulgado na França, então caixa de ressonância cultural do mundo, por madame de Staël por meio do livro *De l'Allemagne*, de 1810.

Em 1832 Stendhal (1783-1842) lança *O Vermelho e o Negro* (Le Rouge et le Noir), abalando os



STENDHAL

preceitos românticos, sem, contudo, ver-se inteiramente livre deles.

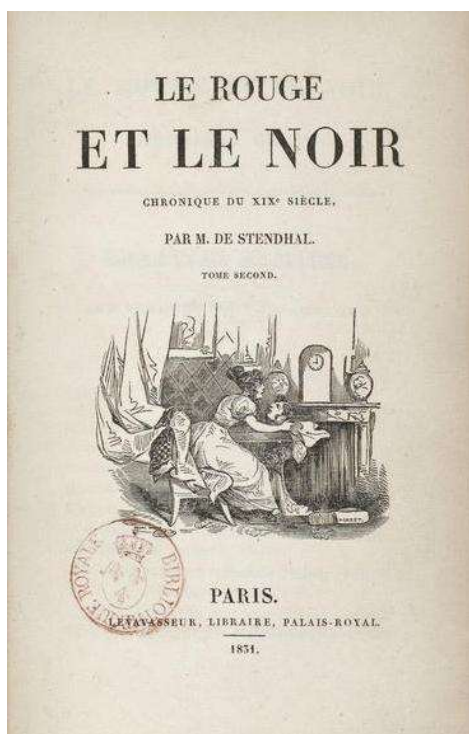
O perfil de Julien Sorel amalgama no mesmo cadinho concepções românticas e realistas.

Em sua inserção no mundo, prevalece o realismo, visto que a sociedade construída pelo romancista parte de observação direta do contexto. Nela, no modo em que se estrutura e nos

interesses que tem e defende, sobressaem a cupidez e a fatuidade pessoais.

Ascendendo ao poder havia poucas décadas, a burguesia, que havia defendido pró-forma grandiloquentes ideais, expunha sua índole mediante prática que nada tinha de comum com o proclamado.

O verdadeiro conteúdo da existência e objetivos da nova classe, conforme sua prática social, é repassado no romance de forma objetiva.



Nem seria necessário o romancista proceder a crítica do modo de ser e de agir burguês, como às vezes o faz por meio do protagonista, bastando, como também efetua, deixá-lo, ao burguês, atuar e manifestar-se.

Contudo, a técnica ficcional à época ainda não permitia tal perspectiva, não obstante o romance representar, também sob esse aspecto, notável avanço.

De todo modo, a concupiscência burguesa é posta a nu em suas diversas modalidades e maneiras de exteriorização e atividade.

Não só a nova classe é focalizada por Stendhal. Também não lhe escapam os demais segmentos da sociedade, conquanto preserve a categoria dos servidores de mais baixa extração, como

os criados e trabalhadores braçais, aos quais refere-se algumas vezes apenas de passagem. Todavia, não por considerá-los isentos dos defeitos constatados nas classes mais altas, a burguesia e os restos da aristocracia sobrevivente da revolução revolucionária de 1789 e anos seguintes. É que a estrutura e o objetivo da obra não os contemplam, principalmente dada sua marginalização social e nenhuma influência na direção da sociedade.

O romancista preocupa-se com quem efetivamente detém o poder, sabendo perfeitamente que se assenta sobre a manutenção e o controle econômicos. Por isso também nem se digna focalizar o militarismo, já que poder derivado destinado apenas a defender aquele.

Em consequência, merecem-lhe a atenção a então eufórica burguesia em expansão e os resíduos aristocráticos ressuscitados momentaneamente pela Restauração, período no qual se processou, na França, como a denominação indica, recuperação das propriedades e regalias dessa velha classe, contudo, não mais no centro do poder econômico, político e social.

Na primeira parte do romance, quando ainda Julien Sorel reside na província, ocupa-se com a burguesia para, posteriormente, já em Paris, expor a fatuidade da aristocracia, acompanhando a trajetória pessoal da personagem no seu envolvimento ora com uma ora com outra, tanto profissional como emocionalmente.

O próprio teor dos relacionamentos entretidos por Sorel em ambas as ocasiões submete-se sutilmente às variabilidades e

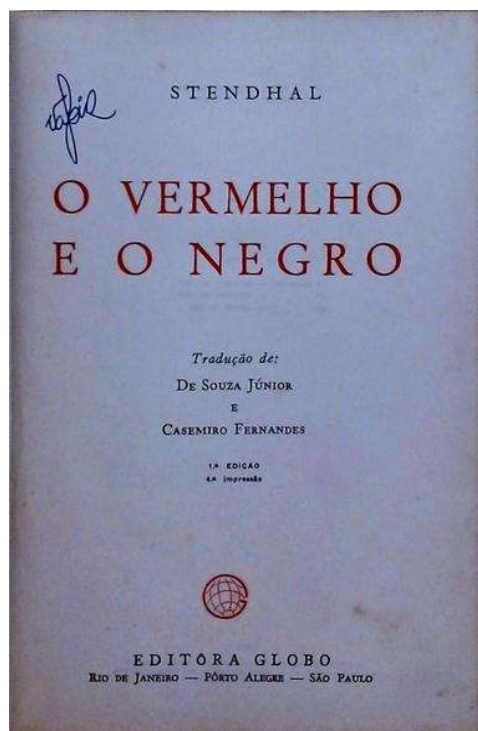
especificidades dessas classes, por força da perspicácia do autor e de seus dons de observação, além da competência exercitada em sua transposição literária.

Se sua visão e reconstituição da sociedade é realista, a construção dos perfis de Julien Sorel e de Matilde de La Mole padece de elementos românticos, que afetam direta e profundamente seus biótipos ficcionais, determinando-lhes atitudes radicais e peremptórias, não condizentes com os dons de inteligência que lhes são atribuídos e de que dão constantemente prova.

Se o romance de Sorel com a burguesa sra. de Rênal é, por seu realismo, autêntico, não acontece o mesmo com o entretido com a aristocrática Matilde, marcado por lances contraditórios meramente idealizados, como é vezo, mais que simples característica, do romantismo.

Aliás, tanto o desenlace quanto o imbróglio em que se metem os protagonistas (Sorel, sra. de Rênal e Matilde) são rocambolescos (por isso, falsos), outra particularidade romântica.

Do ponto de vista temático, aos níveis, pois, da narrativa e das personagens, entre esses pêndulos oscila (e desequilibra-se) o romance.



Já a linguagem possui extrema agilidade formulativa e precisa propriedade vocabular nas descrições da ação das personagens e representação de seus estados de espírito. A respeito delas, cumpre ressaltar que apenas os protagonistas têm vez e voz. As demais personagens não participam diretamente da trama, sendo apenas referenciadas, a exemplo dos dândis que frequentam a casa de La Mole.

*

Stendhal no Brasil

(artigos arquivados de jornais e periódicos publicados em ordem cronológica):

MOISÉS, Leila Perrone – “Stendhal em Boa Tradução” (*Leia Livros* nº 61, São Paulo/SP, setembro 1983).

RIBEIRO, Renato Janine – “O Humor de Stendhal 150 Anos Depois” (*O Estado de São Paulo*, São Paulo/SP, 11 abril 1992).

CONI, Carlos Heitor – “As Incalculáveis Cavernas da Alma Humana” (*Folha de São Paulo*, São Paulo/SP, 14 julho 2000).

LAPOUGE, Giles – “Dois Momentos de Stendhal, Sempre Grandioso” (*O Estado de São Paulo*, São Paulo/SP, 18 janeiro 2004).

NASCIMENTO, Evando – “Os Novos Donos do Poder” (*Folha de São Paulo*, São Paulo/SP, 15 fevereiro 2004).

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

Cinema

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL

As Alternativas Possíveis



GLÁUBER ROCHA

A estrutura do universo é binária ou dualista, como ensinava Pitágoras. Pelo menos na sua aparência mais visível. Sol e lua, noite e dia, claro e escuro, bem e mal, bom e ruim, Deus e Diabo, alto e baixo, ímpar e par, gordo e magro, líquido e sólido, água e terra, o sertão e o mar, etc., etc.

Nem sempre, porém, essa bipolaridade é antinômica. Frequentemente, é complementar. Se o bom e o ruim se repelem, o sol e a lua, o dia e a noite se não se complementam, pelo menos apresentam necessária diversificação. Em muitos casos inevitável.

A estrutura do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Gláuber Rocha, para lá da beleza e propriedade do título, reflete a composição binária do universo inserida no contexto humano.

Se sua trama é simples, o camponês nordestino esmagado pela concentração da propriedade da terra - agravada pela natureza inóspita - e lançado entre a violência e a religiosidade exacerbada, seu *modus faciendi* é soberbo. Uma das obras-primas do cinema e da arte.

Baseado no drama permanente do nordestino aliado do domínio da terra e de qualquer bem que não seja sua própria humanidade, o filme concentra e sintetiza positivas e eficazes conquistas da arte cinematográfica na utilização de seus meios e possibilidades expressivos e o conhecimento fático e teórico da problemática regional.

Assistindo-o e tendo-se certa noção dessas coordenadas da arte e do real, percebe-se que Gláuber, autor da história e dos diálogos, além de diretor do filme, hauriu as principais fontes matrizes geradoras desses conhecimentos.

Porém, não só. Muito mais do que isso, pois, isso está ao alcance de qualquer um e é de saber generalizado, Gláuber aduziu o toque pessoal do artista.

Então, a estorinha simples do vaqueiro e sua mulher (Manuel e Rosa), esmagados pelo latifúndio e jogados no vórtice bipependicular do Nordeste de evasão e revolta (passiva num caso e violenta noutro), seja, na primeira hipótese, da religiosidade messiânica, seja, na segunda, do cangaceirismo desorientado. Ambas, atitudes de inócua praticidade. Sabe-se de fora, objetivamente. Mas, naquele contexto fechado constituem as alternativas possíveis aos inconformados. O contrário, é a aceitação passiva, o conformismo usual. É a situação do vaqueiro

Fabiano e sua mulher, de *Vidas Secas*, o romance (1938) de Graciliano Ramos e filme (1963) de Néelson Pereira dos Santos. E, também a de Rosa, em *Deus e o Diabo*.

Nesse sentido, esses dois filmes completam-se ao enfocar, um, a vida cotidiana, real, “normal” e, o outro, as atitudes e as ações contrárias à exploração, à fome e à total e absoluta falta de perspectivas outras que não seja o viver e vegetar em meio às maiores privações.

Ambos os filmes, um em sua objetividade clássica (*Vidas Secas*), outro em sua exuberância barroca (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*), retratam e retraçam o Nordeste sertanejo. Por trás deles e antes deles, Euclides da Cunha, o romance social nordestino, o neorrealismo italiano, *Rio, 40 Graus* (1955), também de Néelson, a filmografia de Buñuel, *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, este de redescoberta ficcional do cangaço, tema inaugurado no cinema por *Filho Sem Mãe* (1925), de Tancredo Seabra, e *Lampião, Fera do Nordeste* (1930), de Guilherme Gaudio, e pelo documentário da realidade vivida, em *Lampião, o Rei do Cangaço* (1936), do mascate sírio-libanês Abraão Jacó (ou Benjamin Abraão Butto).



Se a trama de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é o usual, o que todos sabem à saciedade, o que o torna, então, não apenas obra de arte, mas, obra-prima artística? O tratamento. A maneira

de elaborar o filme, de lidar com o tema, não apenas de enfocá-lo, porque isso já faz parte do conteúdo.

O que distingue, em cinema, o artista do apenas diretor é o modo de utilizar os meios expressivos da arte, no caso, a linguagem cinematográfica. Nesse aspecto (e em qualquer outro também), Gláuber é extremamente competente, perspicaz, informado, criativo e sensível. E faz uma obra perfeita, em que seu toque genial contempla todos os detalhes.

O filme é um dos mais vigorosos do cinema, o que transparece não só nos cortes, nos enquadramentos e na montagem, mas, espraia-se por tudo, a começar pela escolha, direção e desempenho dos atores. Excepcionais. Aliás, como tudo no filme, como todo o filme.

A contextualização da ação do beato Sebastião e da raiva explosiva de Corisco está muito além da competência profissional de simples diretor e das possibilidades técnicas da máquina.

Perfaz construção ficcional cinematográfica ao nível, em sua grandiosidade, das epopeias homéricas e, em seu extravasamento e desfecho, das tragédias gregas e shakespearianas. Sua força é tanta que só tais paradigmas podem equivalê-la.

A aparente doçura e contenção do beato Sebastião disfarça sua implícita violência e crueldade. A exuberância explosiva de Corisco, o diabo loiro de Lampião, esconde a ternura, também inata, do ser humano. Inexorável binariedade, constante bipolaridade.

A desabalada carreira final de Manuel e Rosa (esta, não tendo prosseguido pelo fato da atriz ter caído, segundo se afirma), não encerra a grandiosa saga, sendo, ao contrário, abertura de possibilidades.



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

O PICOLINO

O Dorso do Cavalo



MARK SANDRICH

De duas maneiras enfrenta-se (ou deve-se enfrentar) o filme musical estadunidense: abstraindo ou tolerando a estória e usufruindo a música, a dança, os bailados, a coreografia e, às vezes, o *décor*.

Em geral, nada há mais diverso e, em certo sentido, mais antípoda que o recheio ficcional desses filmes e sua parte musical, notável em alguns (e, até certo ponto, em muitos) deles.

Na impossibilidade de se eliminar, prescindir ou descartar seu viés dramatizado, montam-se sobre entrecos pífios, aguados e avitaminados, excelentes números musicais como se coloca o arreio sobre o lombo do cavalo.

A referida impraticabilidade é óbvia. O musical foi filão de alguns estúdios e nada indica que não poderá, algum dia, voltar a sê-lo. Para ter êxito de bilheteria, para configurar-se filme, não basta (ou bastava) sucessão de músicas, danças e bailados, que isso seria, na melhor das hipóteses, documentário. Mais prático, então, filmar musicais diretamente dos palcos da Broadway. O

sucesso do Ziegfield Follies indicava essa possibilidade. Mas, aí, já não seria cinema.

A solução é (ou foi) ficcionar (valha o neologismo) o musical.

A estória é, pois, instrumentalizada, permanecendo simples veículo ou ancila para o desfile do que importa no caso. Ou seja, a parte propriamente musical.

Em consequência, nessa categoria fílmica, o que menos interessa, o que menos tem valor, ou melhor, normalmente não tem nenhum, é, por estranho que pareça, o “filme”.



ASTAIRE

Subsiste, pois (e só), o musical.

Assim, o gênero é, simultânea e paradoxalmente, a negação do cinema e uma de suas mais extraordinárias possibilidades ou qualidades. A de viabilizar em imagens – em imagens dinâmicas, enquadramentos e angulações notáveis, além de coreografias brilhantes e *décors* magníficos – sua própria razão de ser: a imagem em movimento acompanhada de som e dança.

E, muitas vezes, que movimentos! Muitas (e não todas) às vezes, porque, em qualquer cometimento humano e, portanto, em qualquer gênero cinematográfico, nem tudo que se faz é bem-feito. Aliás, pelo contrário, a maioria é malfeita.

No entanto, perduram os melhores, as obras-primas, realizações que, juntamente com as classificadas como ótimas e

muito boas, merecem a atenção dos aficionados e deveriam também merecê-la de todos, não fossem a desinformação e a incultura generalizadas.

No musical, é o caso, entre felizmente outros, do filme *O Picolino* (Top Hat, EE.UU., 1935), de Mark Sandrich (1900-1945).

Raras são as histórias (e sua direção) mais anódinas e desprezíveis que a desse filme.



HERMES PAN E
GINGER ROGERS

Apenas arma-se quiproquó infantil de confusão de identidades sobre artificial *décor* de Veneza e seus canais, que chega às raias do ridículo. À evidência, o esquema da trama é semelhante ao das mais fracas chanchadas brasileiras, com suas confusões e incidentes.

No *Picolino* nem mesmo a música integra o entreccho. Com um tema desses nem poderia fazê-lo.

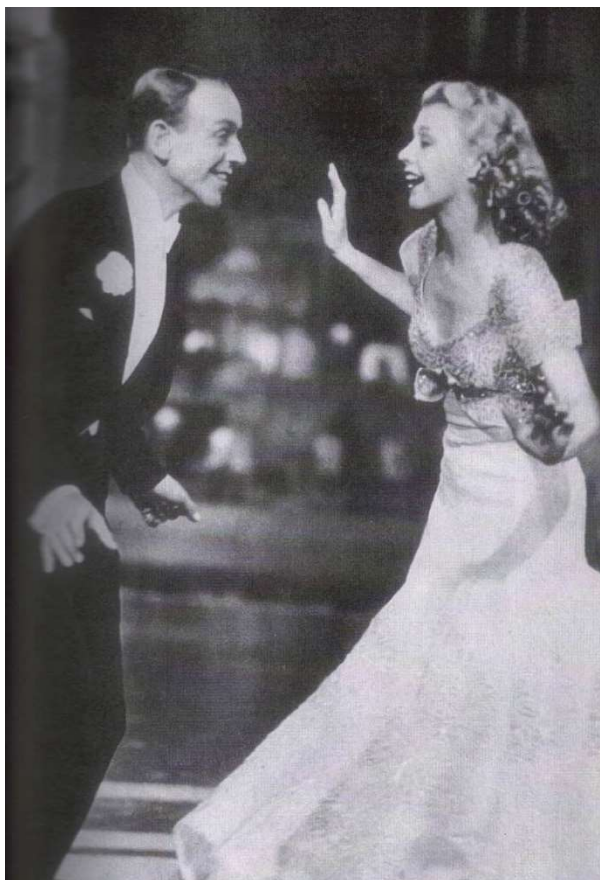
Em meio às peripécias, ora banais, ora pueris, do enredo, insere-se, sem mais nem menos, como na sequência da dança no quiosque do parque, um número musical.

Se é assim, por que, então, perder-se tempo com filme desse jaez? Justamente aí é que reside a questão. A estorinha infantil, frívola e debilóide do filme é o cavalo da metáfora. Simples e mero instrumento. O que interessa mesmo é a parte musical, os arreios.

Em todas as épocas, onde a humanidade alcança melhor performance de civilização, manifesta-se algum (infelizmente raro) gênio humano (Homero, dramaturgos e filósofos gregos, comediógrafos e juristas romanos), Shakespeare, etc.

O Picolino, como musical ou filme musical (não como filme simplesmente), é, não obstante tudo o que se disse, desse naipe.

A música e a letra de Irving Berlin, a música incidental de Max Steiner, também diretor musical do filme, a dança solo de Fred



Astaire e em duo com a também excepcional Ginger Rogers, a coreografia de Hermes Pan e, também, de Astaire, e o *décor* de alguns números constituem altos momentos da criação artística humana (este último vocábulo utilizado só para reforço, já que não há outro tipo de criação artística).

O sapateado de Astaire na suíte do hotel, a dança com Ginger no referido quiosque, emoldurado pela chuva, os números de “Cheek-To-Cheek” e de “O Picolino”, compõem, justamente, a antologia mais restrita e rigorosa do filme musical. Ao ritmo, à limpidez e à harmonia aliam-se, em igual nível de

qualidade, os movimentos da dança, a pertinência do *décor* e a excelência da coreografia.



À semelhança, portanto, dos paradigmas apontados, tais números e performances passaram a integrar o portfólio artístico da humanidade. Que muitas pessoas não percebam e nem atentem para isso só lhes causa prejuízo, significando *capitis diminutio* que as impedem de usufruir o melhor da inteligência, sensibilidade e criatividade humana.



(do livro físico *O Filme Musical*, 2006; e do livro eletrônico *O Cinema dos EE.UU.: Obras-Primas*, agosto 2020)

METROPOLIS

Criatividade e Arrojo

A ficção-científica moderna nasce com Edgar Allan Poe, que, além de tudo, em 1844, quase um século antes de Orson Welles, agita Nova York com a falsa notícia, publicada no *New York Sun* em tons sensacionalistas, da travessia do Atlântico por



FRITZ LANG

máquina voadora dirigida, entre outros, por um certo Monck Mason. Aliás, Poe é, também, o criador da ficção policial. Na literatura, são gêneros menores ou, na concepção de muitos, nem o são. Apenas, simples entretenimento. Na verdade, com exceções tão raras quanto notórias, entre as quais os

contos poescos, não passam disso.

No cinema, contudo, tanto um como outro adquirem importância e *status* artístico, assumindo posição destacada.

Metropolis (Idem, Alemanha, 1926), de Fritz Lang (Áustria, 1890-1976), é talvez, cronologicamente, o primeiro grande filme de ficção-científica. Não simplesmente o primeiro, porque, antes

dele, e desde Méliès, com seu *Voyage Dans la Lune* (França, 1902), o gênero já se instala no cinema. Mas, o primeiro de valor artístico, de arrojada criatividade.

É filme expressionista. Síntese entre o expressionismo, a inventividade artística e a ficção-científica.

Impressionam, nele, a convergência e a convivência de concepções futuristas na arquitetura, no urbanismo e na parafernália e infraestrutura mecânicas, abrangendo desde TV, robótica (um perfeito e, segundo consta, primeiro robô do cinema), e complexa combinação de máquinas de toda espécie, função e finalidade com as mais antiquadas e superadas formas de habitação subterrânea, como as catacumbas.

Lang coloca, pois, lado a lado, modernidade e arcaísmo: a) arranha-céus colossais e coruscantes, entre os quais se insere, insólita, a casa-cabana de cientista genial, porém, estereotipadamente alocado, vezo expressionista ecoando a tendência preconceituosa do homem comum em relação aos sábios; b) portentosos viadutos e sombrios corredores catacumbicos cavados na rocha; c) interiores futuristas e cavernas tumulares de ossuários à mostra. Estas, aliás, lembram e remetem àquela descrita por Edgar Allan Poe (EE. UU., 1809-1849), no conto “O Barril de Amontillado” (The Cask of Amontillad), da série *Contos de Terror, de Mistério e de Morte*. Conto este, aliás, que, fundido com “O Gato Preto”, e ambos alterados em muitos pontos, servem de base ao segundo episódio do filme *Muralhas do Pavor* (Tales of Terror, EE.UU., 1962), de Roger Corman.

Antes do Chaplin de *Tempos Modernos* (Modern Times, EE.UU., 1936), Lang focaliza a robotização do operário pela imposição de movimentos uniformes e constantes.

Raros são os filmes, proporcionalmente à evolução científica da época de sua feitura, com poder imaginativo tão desenvolvido e marcado por percepção e realização tão avançadas e ousadas como *Metropolis*. E, ao mesmo tempo, tão terrível em captar a realidade da exploração do trabalho humano e a volubilidade e desorientação das massas amesquinhas e animalizadas.



Nem só isso, nem só *tudo* isso, porém. Além das notórias distorções impostas pelo expressionismo, realçando o mistério, o inaudito e o indizível, o sentimento humano e humanitário permeia o filme do início ao fim. Afinal, suas personagens são seres humanos, *malgré tout*.

Como construção cinematográfica e criação artística, *Metropolis* constitui uma das obras capitais não só da ficção-científica e do expressionismo, mas, do cinema, que nem o exagero e mesmo simploriedade da justaposição antinômica capital x trabalho conseguem empanar. Porém, são justamente

excessos, desvirtuamentos e contrastes que Lang quer realçar, mesmo que, nesse passo, incida num maniqueísmo convencional.

Sob o aspecto da interpretação dos atores, o filme, desde 1926, denuncia o que muitos, à época, inclusive e principalmente Chaplin, não queriam ver e aceitar: a limitação imposta pela falta do som, levando não só nesse, mas, principalmente nele, a demasias interpretativas para conseguirem os atores exprimir e enfatizar as emoções e sentimentos que avassalam as personagens. No caso, é enorme o esforço nesse sentido dos dois protagonistas, o casal de jovens inserido no vórtice dos acontecimentos e neles interferindo com sua ação idealista (e bastante idealizada).

Por fim, em se tratando, como se trata, de filme expressionista, mesmo que de ficção-científica, é inadmissível (para se ficar num termo civilizado) sua colorização, conforme versão existente. A própria gênese do filme, como de qualquer obra do expressionismo cinematográfico, repele a claridade, a iluminação, o pluralismo cromático. Sob esse prisma, a cópia colorizada que a televisão por vezes exhibe, e segundo se sabe, ainda por cima mutilada, é simplesmente anti-expressionista e ofensiva à autoria e à criação artística.

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

A ALEMANHA NAZISTA NO CINEMA

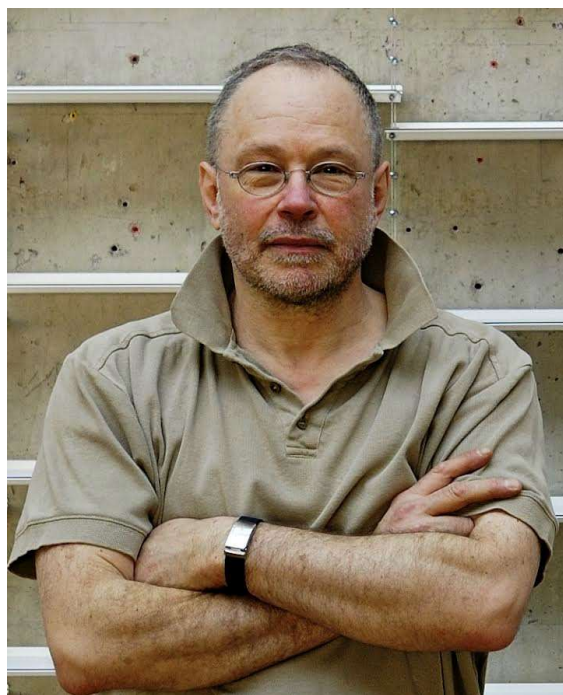


ANTES DA GUERRA

ARQUITETURA DA DESTRUIÇÃO

O Terror Máximo

O nazismo, como se sabe, foi doutrina de poder, o que implica, sempre, no domínio de alguém ou de alguns sobre os demais. Não existem mando e comando sem mandados e comandados. O importante - e indispensável no caso - é saber e conhecer seu conteúdo e finalidade, não as pessoas que os exercem, mas, o que representam.



PETER COHEN

Antes de tudo, traduzem interesses, não ideias, princípios ou programas, os quais, por sua vez, não passam de seus reflexos, teorizações e justificativas.

Cumpre, ainda, identificar e definir os interesses que são defendidos, servem-lhes de base e cujas hegemonia e preponderância constituem o objetivo de movimentos, lutas, partidos, ideias, ideologias, ditaduras, governos e guerras.

A finalidade é sempre econômica, porque a sociedade não é monolítica nem uniforme, mas, dividida em classes, cujo

posicionamento decorre justamente de sua relação com a



HITLER

economia, ou seja, a que tem muito, cuja riqueza ultrapassa suas necessidades, a que detém o razoável ou necessário e às vezes nem tanto para sua sobrevivência e certo conforto e a que nada tem de si, a não ser a força de trabalho, que, num mundo cada vez mais sofisticado eletronicamente, nem isso costuma possuir, visto destituída das qualificações

indispensáveis.

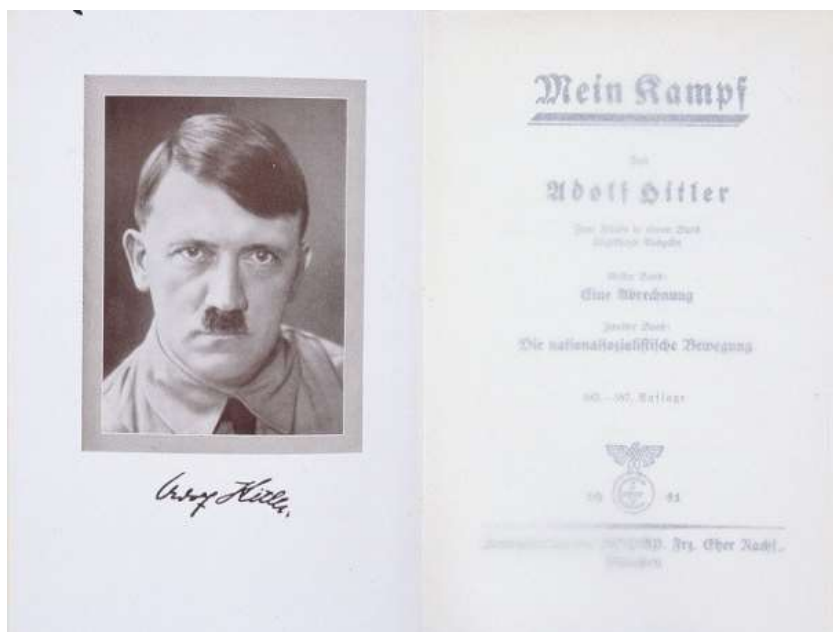
Nesse espectro, o nazismo representou a cristalização e exacerbação do domínio do capital sobre a sociedade, com exitosa cooptação da pequena burguesia, tangida por seu líder máximo, Adolf Hitler.

Como doutrina e prática do poder, o nazismo, quando e enquanto detentor dessa prerrogativa, utilizou as manifestações sociais para alcançar e manter seus propósitos e ação dominadora.

A cultura, por isso, viu-se desde logo manietada e subordinada aos desideratos da doutrina e do regime, pois, conforme Hitler em *Minha Luta* (Mein Kampf, 1924-1925), no capítulo “Causas Primárias do Colapso”:

“O teatro, a arte, a literatura, o cinema, a imprensa, os anúncios, as vitrines, devem ser empregados em limpar a nação da podridão existente e pôr-se a serviço da moral e da cultura oficiais.”

As fontes, modo e singularidade dessa subordinação é que são exibidas em *Arquitetura da Destruição* (Undergangens Arkitektur, Suécia, 1989), de Peter Cohen (Suécia, 1946-), filme que às vezes é indicado como de procedência alemã e do ano de 1994.



Com propriedade e abundância de informações e detalhes, Cohen faz desfilar na tela imagens de momentos significativos da ligação e instrumentalização da arte pelo nazismo. A começar por alguns dos líderes mais importantes do movimento, como Hitler e Goebbels, terem pretendido ser, respectivamente, pintor e escritor.

Inúmeros quadros de Hitler são, então, mostrados, alguns provavelmente pela primeira vez no cinema. Articulando as preferências de Hitler pelo classicismo greco-romano no que tem

de harmonia e proporção, o cineasta monta e expõe com imagens reais da época a efetivação desse ideal artístico na Alemanha de então. No citado capítulo de *Minha Luta*, Hitler considera como negação das obras-primas do passado a produção do presente, que reputa medíocre.

O culto da pureza, limpeza, higiene e beleza constitui a base cultural, artística e política do regime, dando respaldo a sua prática racista e desígnio ordenador da sociedade impostos de maneira predatória, persecutória e destrutiva de toda divergência, diversificação, pluralidade e... liberdade.

Mumificado no tempo, o nazismo quis e tentou revivificar a praxe e os ideais clássicos, inflingindo-os à sociedade mediante uso e abuso da força e da doutrinação intensiva.

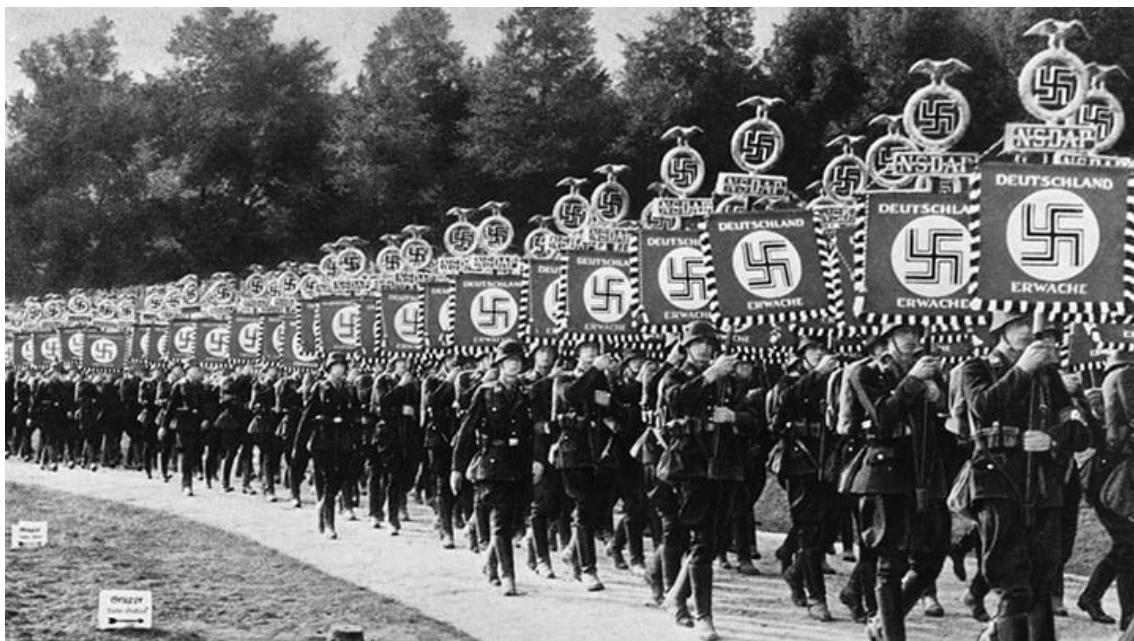
Em seu documentário, que se distingue do usual do gênero, já que constituído e montado sobre imagens de arquivo e não captado da realidade viva, o cineasta, sem rígida preocupação cronológica, seleciona e mostra alguns dos fatos mais importantes desse processo, deixando vaziar com sutileza e discrição seu horror dirigista e imperativo. Um horror que não se evidencia pela palavra e muito menos por invectivas, verbalizadas ou não (a narração é sóbria, objetiva, isenta),



defluindo do próprio conteúdo das imagens e seu sequenciamento.

A eleição e imposição de tendência única e uniforme e banimento, perseguição e destruição das demais e eliminação física de toda divergência e discussão perfazem o terror máximo.

Além disso, o filme insiste em registrar a admiração de Hitler pelos romances de aventura do escritor alemão Karl May (1842-1912), timbrando em destacar, como móvel desse fato, a circunstância de Hitler ter afirmado que a obra desse escritor demonstrava não ser necessário viajar para conhecer o mundo.

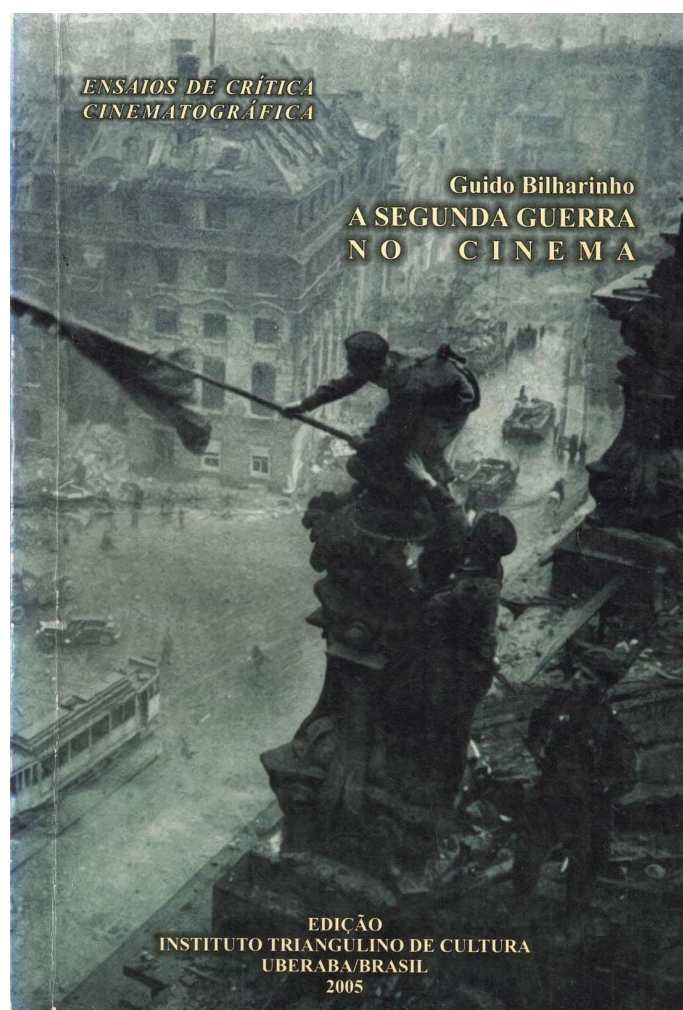


Não se tem informação do motivo pelo qual esse aspecto pudesse ter tanta relevância para o ditador nazista.

Todavia, tudo leva a crer que a consideração de Hitler por May reside mais (ou tão-somente) na circunstância de que seu herói, Karl, do romance *Winnetou* (1893) - um dos melhores livros de aventuras já escritos - ser alemão fortíssimo, muito inteligente, além de dinâmico e honesto, sem deixar de ser racista, sintetizando tudo que Hitler entendia ser e desejava que

fosse o ariano germânico, visto que incontaminação e exclusivismo racial constituíam um dos dois objetivos por ele mais perseguidos, sendo o outro, principal e originário, o predomínio econômico alemão, a conquista do “espaço vital” que não era outra coisa que a conquista de fontes de matérias-primas, de terras agricultáveis e de mercados para a produção do parque industrial alemão. Nada, nesse aspecto, que o distingua, portanto e por exemplo, dos impérios romano, britânico e ianque.

(Todos os artigos desta seção extraídos do livro físico *A Segunda Guerra no Cinema*, 2005)



DURANTE A GUERRA

LILI MARLENE

O Hino do Soldado



WERNER FASSBINDER

Do pouco que se conhece da filmografia de Rainer Werner Fassbinder (1945-1982), *Lili Marlene* (Lili Marleen, Alemanha, 1980), é o filme de linguagem mais convencional e da narrativa mais linear.

Sobre a trilogia temática da arte, do amor e do poder, constrói painel que não é só a singulariza, partindo de sua própria eclosão e exercício, como a entrelaça, mesclando-a e enredando-a em nós

indissolúveis, tendo por base o jugo absoluto e incontrastável do nazismo.

Se as motivações que a formam ressaltam-se e dominam o entrecho, elas só se configuram pela união entre a arte e o amor, perturbados e separados pelo poder, que coopta uma e persegue o outro.

Não é grande filme, não obstante competentemente



NORBERT SCHULTZE

dirigido, em que se destacam a construção da ambiência persecutória ocorrente e a impotência e insegurança dos indivíduos frente ao *moloch* nazista. Além dos *décors*, da seleção das angulações, dos talhos procedidos em locações interiores e exteriores, contribuem para a eficácia dessa reconstrução ambiental a direção e interpretação dos atores, que

os insere no conjunto fílmico, que compõem com a naturalidade e autenticidade das figuras reais que representam.

A cantora popular ariana, o jovem pianista judeu e o oficial nazista atingem o nível de protótipos da época, do regime e das circunstâncias por força das particularidades que lhes são infundidas pela direção, cujo objetivo de narrar a saga particular a que se submetem no espaço-tempo que lhes é reservado para viver e agir transcende a ação, apenas vincada ao real, imprimindo-lhe significado.

Porém, significado dissolvente, destrutivo e violador do fluxo normal da existência, já que o terceiro vértice do triângulo posta-se entre os demais, interferindo no relacionamento que

estabelecem, decepando seus liames até esmagá-los sobre o peso de seu poderio e crueldade.

A tudo, que não ele, transforma em objeto que, uns, instrumentaliza e, outros, destrói segundo suas conveniências, servidas por lógica perversa e desumanizadora. Ao fim, remanesçam apenas fragmentos insuficientes à recomposição da vida.

Conquanto tenha como pano de fundo a Segunda Guerra, inclusive com cenas de instantâneos de batalhas de inexcelsa beleza imagético-poética e possua como prato de resistência a canção “Lili Marlene”, letra de 1916 do professor e escritor, então soldado alemão da Primeira Guerra, Hans Leip (1893-1983), dedicada às suas amigas Lili e Marlene, conforme Wikipédia, e música do compositor alemão Norbert Schultze (1911-2002), as vicissitudes do casal protagonista não perfazem drama de guerra, mas, de imposição ditatorial, que se pretende acima e contra a história e a humanidade e age em consonância.



HANS LEIP

Contudo, como o alimento do monstro é a dominação e a guerra, sem os quais não pode existir nem sobreviver, o destino dessas personagens é marcado e direcionado tanto por uma quanto por outra, num espaço e num tempo tornados sufocantes

e absurdos, porque opostos à vida e à condição humana e a tudo que têm de natural, espontâneo, belo e bom.

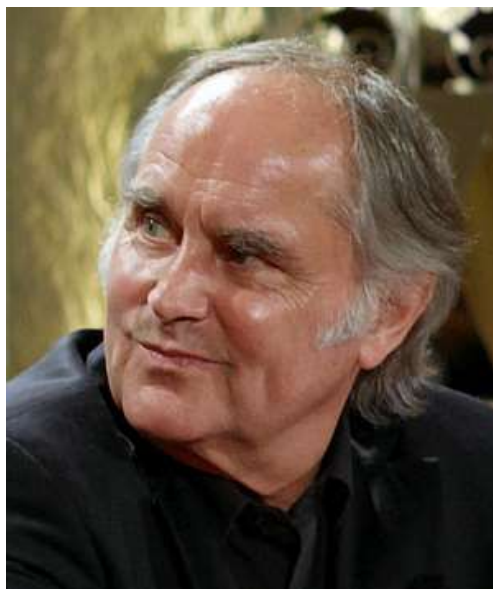


Se a canção fala de amor, de distância e separação, constituindo fator de união, convertendo-se em “*laço inquebrantável entre o soldado no front e sua namorada*”, como proclamado, sendo ouvida por seis milhões de combatentes desde o polo Norte à África pré-saária, essa mesma canção, num primeiro momento utilizada, é, posteriormente, proibida sob o pretexto de morbidez por falar em morte, em mais um dos inumeráveis lances do despotismo nazista, o que não a impediu de se constituir em verdadeiro hino do soldado alemão.

A ROSA BRANCA

A Fealdade da Vida

Antes de ser nazista, stalinista ou fascista, a ditadura - qualquer seja - estiola uma geração, cerceando a livre manifestação de pensamento e de ação, esta, evidentemente, devendo ser exercida nos limites legais democraticamente discutidos e implementados.



MICHAEL VERHOEVEN

O filme *A Rosa Branca* (Die Weisse Rose, Alemanha, 1982), de Michael Verhoeven (Berlim, 1938-Munique, 22/4/2024), focaliza o domínio repressor e destrutivo da tirania nazista na Alemanha.

Rosa Branca constituiu organização de jovens que a combatia. Para isso, num primeiro momento, publicou e distribuiu milhares de panfletos antinazistas no país, seja depositando-os nas universidades, seja remetendo-os pelo correio. Num segundo momento, procurou estabelecer contatos com oficiais do Exército visando possível levante armado.

Eram quase todos estudantes universitários, cujas únicas armas eram a consciência e a insubmissão ao despotismo hitlerista sufocador da liberdade e estiolador da vontade.

O sacrifício dessa juventude sintetiza-se na pretensão da protagonista do filme, e principal articuladora feminina do

grupo, que desejaria “*viver algo belo*”. Entretanto, o que lhe restava (e restou) na vida foi o conhecimento da situação e o horror do combate desigual contra o *moloch* nazista, impiedoso e brutal.

Objetivamente, seu esforço não teve resultados práticos imediatos, visto que o regime caiu por imposição de fatores externos gerados pelo erro estratégico - ou imposição logística intransponível - de abrir simultaneamente várias frentes de lutas.

A sociedade alemã, condicionada e domesticada, ignorante dos fatos e inconsciente politicamente, apoiava-o por esmagadora maioria.

A existência e atuação desses estudantes contribuíram, porém, por meio dos panfletos, para manter acesa a chama do inconformismo entre pequenos setores da comunidade, conforme demonstrado no filme, pelo repúdio dos universitários face às colocações grosseiras e desprezíveis de líder nazista em palestra na universidade. Mais, no entanto, pelo teor e natureza de seu pronunciamento que propriamente por sua condição.

O filme, talvez o único ou pelo menos um dos raros nesse sentido, revela que no seio mesmo da sociedade alemã, totalmente dominada pelos nazistas, existiu e agiu pequeno e articulado grupo que discordava de sua dominação e ideologia totalitária. Todavia, exceção confirmadora da regra geral.

Se o filme é um tanto confuso na singularização de suas personagens, não é, contudo, na criação da sufocante ambiência social e política predominante na Alemanha de então, além de tirar do olvido e divulgar a existência e a luta dos jovens da Rosa

Branca, difundindo seu ideário e informando seu infausto destino.

Todavia, o peso da ditadura só é sentido por quem se lhe opõe ou dela discorda. A maioria acarneirada da população, como acontecia no Brasil sob a ditadura militar, até a aplaude, seja por dela diretamente se beneficiar, seja por desinformação, despolitização e/ou comodismo.

É o que demonstra, por exemplo, o filme *Berlin Affair* (The Berlin Affair, Itália, 1985), de Liliana Cavani (Itália, 1933-), não obstante centrar-se no relacionamento homossexual da protagonista com a filha do embaixador japonês na Alemanha. É que além de reconstituir a vida dos beneficiários do regime (a protagonista, seu marido diplomata e outras personagens) e dos alheios e indiferentes (os alunos da escola de desenho), mostra o guante ditatorial recaindo sobre intelectual independente.



Na sociedade alemã de então, as notícias da guerra só chegavam filtradas e monitoradas pelo governo. Mas o desastre de Stalingrado, onde perderam a vida ou foram feitos

prisioneiros aproximadamente duzentos e noventa e quatro mil soldados alemães dos trezentos mil que dela participaram, não pôde ser escondido, como mostra Verhoeven.

Assim, para quem pretender saber como viviam, na Alemanha do 3º Reich, suas inconformadas inteligências, *A Rosa Branca* torna-se indispensável, ainda mais porque não cede ao facilitário nem se submete ao espetaculoso e ao rebarbativo.

A seriedade e a objetividade com que constrói e articula a trama torna-o também, em cima de sua base ficcional, isento documentário dos fatos e de seu desenlace.

Não é, pois, filme para se passar tempo ou para se distrair, como os produtos industriais cinematografados. Mas, fator de conhecimento e de conscientização. Discreto, comedido e eficaz.

DEPOIS DA GUERRA

JULGAMENTO EM NUREMBERG

Discurso Cinematográfico



STANLEY KRAMER

Parte da filmografia de Stanley Kramer (EE.UU., 1913-2001) como diretor, justamente a que lhe deu nomeada, caracteriza-se pela abordagem de temas polêmicos e momentosos.

Desde *Acorrentados* (*The Defiant Ones*, EE.UU., 1958), referente ao racismo, *O Vento Será Tua Herança* (*Inherit the Wind*, EE.UU., 1960), a respeito de hecatombe atômica, a até *Adivinhe Quem Vem Para o Jantar?* (*Guess Who's Coming to Dinner*, EE.UU., 1967), também sobre o sentimento racial, tais filmes ferem assuntos empolgantes na ocasião.

Por isso, é acusado por muitos de oportunismo no sentido mais pejorativo do termo, no que outros apenas enxergam senso de oportunidade.

Após tantos anos decorridos dessas questões, e desses temas, tais colocações são irrelevantes se já não o eram a seu tempo.

O importante é verificar se esse cinema, afinal, é importante do ponto de vista artístico. Tal averiguação, à evidência, deve ser procedida obra por obra, visto sua autonomia e independência.

No caso, por exemplo, de *Julgamento em Nuremberg* (Judgment at Nuremberg, EE.UU., 1961), outro de seus filmes do gênero, essa avaliação não apresenta dificuldades, dados os talhes distintivos de seus variados aspectos.

De plano, ressalta-se que o diretor opta pelo espetáculo, alijando a arte.

O filme, assim como os demais de sua espécie, é discurso cinematográfico montado a partir e em torno do entrecho, com utilização competente dos ingredientes usuais indispensáveis para chamar e prender a atenção e a agradar. Desde o *décor*, os parques exteriores, a escolha, direção e interpretação dos atores, quase só astros grandemente populares à época, a exemplo de Spencer Tracy, juiz; Burt Lancaster, jurista nazista; Richard Widmark, promotor; Maximilian Schell, advogado de defesa.



Além disso, sobressai a habilidade, haurida nas fontes da herança cinematográfica estadunidense e em conhecimento, prática e experiência próprios, de articular dialogação incisiva,

lógica e brilhante, de imprimir apropriada movimentação aos atores e de equilibrar cenas de embates verbais com outras de conotação diversa, transcorridas em ambientes diferentes, inclusive atinentes a idiossincrasias de personagens. Tudo nos momentos pertinentes e em doses estudadamente indispensáveis e necessárias.

Armado, pois, o espetáculo com a adequação de seus principais elementos constitutivos, a ação deslancha tão fluente quanto as intervenções das personagens principais, pródigas de ditos inteligentes nas horas certas.

Um *show*, portanto.

Contudo, no conteúdo dos diálogos e das batalhas verbais travadas no julgamento entre acusação (de promotor militar estadunidense) e defesa (a cargo de advogado alemão), extraem-se temas para consideração e debate. Justamente um dos componentes dos espetáculos de Kramer.

A questão crucial é fixar e, se possível, delimitar o grau de responsabilidade pessoal dos acusados diante do regime nazista que dominou a Alemanha de 1933 a 1945. Não só em decorrência do desempenho individual, mas, ainda, do maior, menor ou nenhum conhecimento das atrocidades cometidas nos campos de concentração.

Na verdade, tal proposição somente pode ser verificada (e avaliada) caso a caso, pessoa por pessoa. Esse, justamente, o objetivo e finalidade do julgamento de quatro juristas nazistas. Dependendo da participação e da consciência do indivíduo naquele contexto histórico aquilatam-se comprometimento e

culpabilidade, sem, porém, deles isentá-lo como procede Jorge Luís Borges, ao propor no texto “Fragmentos de un Evangelio Apócrifo”, do livro *Elogio de la Sombra* (1969), que “*él que matare por la causa de la justicia, o por la causa que él cree justa, no tiene culpa*”, com o que justificaria toda atrocidade.

Nesse e nos pormenores apontados, *Julgamento em Nuremberg* é artesanalmente bem realizado, que agrada a quem aprecia disputas judiciais, mas, não para quem gosta propriamente de cinema, embora, paradoxalmente, só o cinema, por lhe ser equipolente, consiga obter tão perfeita quão completa representação ou reconstituição da realidade.



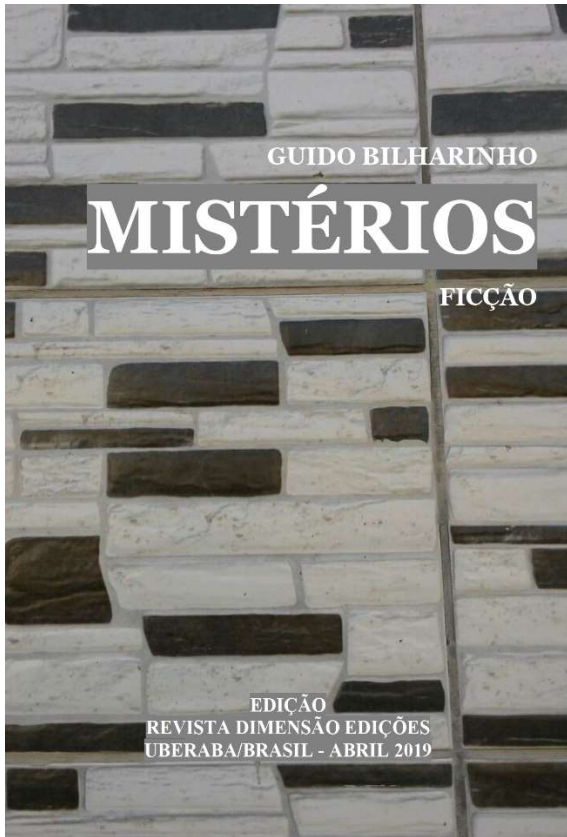
Isso, no entanto, é efetuado por Kramer naturalisticamente, do mesmo modo que pintor acadêmico retrata e reproduz fielmente o objeto ou a paisagem visualizada. Ou seja, sem nenhuma criatividade, interpretação ou visão pessoal da realidade. Apenas, habilidade técnica, o que ainda não é arte.

Ficção e Poesia

o corpo

começou a sentir a princípio imperceptivelmente que algo se passava com seu corpo estranha sensação o tomava numa espécie de formigamento geral desde os pés à cabeça como se lhe borbulhasse magma interior atingindo fibras nervos veias músculos parecia que todo seu organismo movia-se não com os impulsos normais referentes às suas específicas funções mas algo novo inusitado afigurando-se redirecionado num processo lento porém constante dia após dia o fenômeno prosseguiu até que finalmente atinou com o significado que o desesperou num percurso biológico inverso estava ficando cada vez mais novo

(do livro eletrônico *Mistérios*, ficção, abril 2019)



prefigurações

luz em
vias e chãs

na taça raios
e fulgurações

fulvas vindi
mas rápidas

em vértices ra
vinas vãs oli
vais paisagens

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

Indicações

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

Lançamentos!



MARCELO PRATA

DIÁRIO DE UBERABA
VOL. XIX (2019)

EDIÇÃO
REVISTA DIMENSÃO EDIÇÕES
UBERABA/BRASIL - NOVEMBRO 2024

NOS BLOGS:

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

<https://diariodeuberaba.wordpress.com/>



NOS BLOGS:

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

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



NOS BLOGS:

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

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

BLOGS CULTURAIS

BLOG EDITORIAL GUIDO BILHARINHO

60 LIVROS EM 70 VOLUMES EDITADOS
LITERATURA – CINEMA – HISTÓRIA DO BRASIL –
TEMAS REGIONAIS – ENSAIOS E ARTIGOS

<http://guidobilharinho.blogspot.com>

<https://guidobilharinho.wordpress.com>

PRINCIPAIS ACESSOS ATÉ 30/09/24: EE.UU. (11.400) – Brasil (9.770) – Singapura (1.100) – Alemanha (926) – 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>

<https://revistadimensao.wordpress.com>

PRINCIPAIS ACESSOS ATÉ 30/09/24: EE.UU. (2.920) – Brasil (2.160) – Singapura (314) – Portugal (185) – Alemanha (168) – Rússia (113).

PRIMAX - Revista de Arte e Cultura

Edições em Português, Inglês e Espanhol

<https://revistaprimax.blogspot.com>

<https://revistaprimax.wordpress.com>

PRINCIPAIS ACESSOS ATÉ 30/09/24: EE.UU. (7.910) – Brasil (2.850) – Países Baixos (1.290) - Finlândia (1.030) – França (886) – Austrália (649).

NEXOS - Revista de Estudos Regionais

<https://revistaregionalnexus.blogspot.com>

<https://revistaregionalnexus.wordpress.com>

PRINCIPAIS ACESSOS ATÉ 30/09/24: EE.UU. (2.860) – Brasil (965) – Alemanha (193) – França (112) – Países Baixos (77) – Singapura (75).

SILFO - Revista de Autores Uberabenses

<https://revistasilfo.blogspot.com>

<https://revistasilfo.wordpress.com>

PRINCIPAIS ACESSOS ATÉ 30/09/24: EE.UU. (2.340) – Brasil (626) – Reino Unido (358) – Alemanha (223) – Países Baixos (218) – Finlândia (215).

BIBLIOGRAFIA SOBRE UBERABA

46 Livros Publicados

FUNDAÇÃO - EVOLUÇÃO ECONÔMICA - PIONEIRISMO -

HISTÓRIA - ATIVIDADES CULTURAIS - LEGISLAÇÃO

MUNICIPAL - MEIO AMBIENTE - SISTEMA FLUVIAL -

TEATRO – BIBLIOGRAFIA

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

<https://bibliosobreuberaba.wordpress.com>

PRINCIPAIS ACESSOS ATÉ 30/09/24: Brasil (5.400) – EE.UU. (3.910) – Singapura (562) – Alemanha (337) – França (334) – Romênia (195).

AUTORES UBERABENSES

13 Livros Publicados

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

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

<https://autoresuberabenses.wordpress.com>

PRINCIPAIS ACESSOS ATÉ 30/09/24: EE.UU. (788) – Brasil (731) — Alemanha (158) – França (59) – Singapura (53).

DIÁRIO DE UBERABA

de Marcelo Prata

Dezenove Volumes (1500-2019)

<https://diariouberabense.blogspot.com>

<https://diariodeuberaba.wordpress.com>

PRINCIPAIS ACESSOS ATÉ 30/09/24: Brasil (1.280) – EE.UU. (1.010) – Alemanha (159) – França (60) – Reino Unido (43).

A FLAMA

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

<https://jornalaflama.blogspot.com>

<https://jornalaflama.wordpress.com>

PRINCIPAIS ACESSOS ATÉ 30/09/24: Brasil (149) - EE.UU. (84) – Alemanha (18) – Austrália (16) – França (10).