

revista **PRIMAX**
eletrônica

OBRAS DE GUIDO BILHARINHO
ARTE E CULTURA
EDIÇÃO EM PORTUGUÊS

UBERABA/BRASIL
JULHO-AGOSTO 2024
ANO IV

Nº 31

EDITOR
GUIDO BILHARINHO
EDITORIAÇÃO ELETRÔNICA
GABRIELA RESENDE FREIRE

PRIMAX 31

SUMÁRIO

EDIÇÃO EM PORTUGUÊS

QUESTÕES

As Quatro Partes do Filme 6

LITERATURA

Teatro Clássico Grego/Trilogia Tebana

Édipo Rei (430 a.C.) 10

Édipo em Colono (401 a.C.) 15

Antígona (442 a.C.) 18

Romance Brasileiro

Pernaiada (2012) 22

Romance Hispano-Americano/Venezuela

Doña Bárbara (1929) 30

Romance Europeu/Rússia

Os Irmãos Karamázov (1879) 34

CINEMA

Obras-Primas do Cinema Brasileiro

Os Cafajestes (1962) 50

Vidas Secas (1963) 53

Poe no Cinema de Corman

O Solar Maldito (1960) 58

Muralhas do Pavor (1960) 62

O Castelo Assombrado (1963) 66

A Orgia da Morte (1964) 69

O Túmulo Sinistro (1965) 73

FICÇÃO E POESIA

maldade 81

flor 84

INDICAÇÕES

Lançamentos

Filmes de Orson Welles e Outros 86

Diário de Uberaba – vols. XV e XVI 87

Nexos 10 88

Silfo 5 89

Blogs Culturais 90

ESTE E NÚMEROS ANTERIORES NO BLOG

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

E-MAIL

guidobilharinho@yahoo.com.br

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

APRESENTAÇÃO

Questões

As Quatro Partes do Filme

Compõe-se o filme de quatro partes principais, expostas no texto em epígrafe de modo que se lhes ressaltem conteúdo, características e significado.

Literatura

Teatro Clássico Grego/Trilogia Tebana

Das sete peças de Sófocles que se conservaram integralmente, três consagram-se à tragédia de Édipo, rei de Tebas, e de seus também infaustos descendentes em pelo menos duas obras-primas, *Édipo Rei* e *Antígona*.

Romance Brasileiro

Em *Pernaiada* (2012), romance de Humberto Henriques (José Humberto Silva Henriques), a essência do ser e do viver humano compõe matéria disposta, conduzida e tratada com maestria e profundo conhecimento das causas e efeitos de seus atos.

Romance Hispano-Americano/Venezuela

Entre as obras de ficção elaboradas nos países hispano-americanos na primeira metade do século XX - e, delas, talvez a mais propalada - ressalta-se o romance *Doña Bárbara* (1929), de Rómulo Gallegos, analisado neste número.

Romance Europeu/Rússia

Os Irmãos Karamázov (1879) figura entre as principais obras da maturidade de Dostoiévski das mais conhecidas e admiradas por seu alto nível elaborativo.

Cinema

Obras-Primas do Cinema Brasileiro

Os filmes *Os Cafajestes* (1962), de Rui Guerra, e *Vidas Secas* (1963), de Néelson Pereira dos Santos, constituem os filmes iniciais mais expressivos do Cinema Novo Brasileiro, compondo suas duas predominantes correntes, a introspectiva e comportamental e a realista social.

Poe no Cinema de Corman

Vários filmes de Roger Corman (1926-2024), realizados na década de 1960, baseiam-se ou se inspiram em contos de Edgard Allan Poe, retirados das páginas imóveis dos livros e lançados no mundo da mobilidade imagética.

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)

19.200 (dezenove mil e duzentos) exemplares

para **135** (cento e trinta e cinco) países.

Questões

AS QUATRO PARTES DO FILME



A semelhança de um fruto, por exemplo, o filme apresenta, num certo sentido, quatro partes principais: envoltório ou casca, membrana ou película, polpa ou matéria e, finalmente, o núcleo (conteúdo e forma).

No caso, o envoltório ou casca consiste na infraestrutura de produção convocada e posta a serviço de sua realização, permitindo ao diretor a organização e condução da narrativa, fornecendo-lhe meios e modos para que seja efetivada e transmitida com a maior perfeição possível.

A membrana ou película (significando a fina pele que entremeia a casca e a polpa, mantendo-as unidas), prefigura-se na competência técnica do diretor e demais membros da equipe.

A polpa ou matéria compreende a estória, os fatos e a ação. À primeira vista, segundo o entendimento corrente, seria o fator principal de qualquer obra de ficção.

No entanto, simples envoltório, apenas representa, como no símile natural, elemento que compõe o filme, independentemente da casca e até da película, solidificando e mantendo a polpa agregada.

A casca, não obstante sua função, pode estar solta e ser até extraída ou retirada que o fruto permanece unificado, íntegro.

Já, a precariedade da membrana ou película acarreta automática atrofia do núcleo.

Quer isso dizer que tanto a competência e a técnica quanto a ação e os fatos, por melhores sejam, ainda não configuram a obra ou filme, mas, suas partes externas, com funções específicas e relativa importância.

O que se deve considerar, segundo Hegel, não é a história, mas, o aqui denominado núcleo (concepção e expressão), ou seja, seu sentido, significado e elaboração formal, sintetizando continente e conteúdo internos.

O que distingue filme comercial de filme de arte é apenas sua quarta parte. As demais, por alheias ao específico artístico, não têm o condão de diferenciar, qualificar ou desqualificar a realização, atribuindo-lhe essa ou aquela categoria.

Em consequência, pode-se ter filme competente e seguramente dirigido, tecnicamente perfeito, contando com trecho repleto de peripécias, intrigas, ação, lances dramáticos ou fulminantes, hábil e coerentemente narrados, trançados ou entrançados, mas que não seja arte, não atingindo o grau, o nível e as condições próprias, necessárias e indispensáveis a essa condição.

Ou seja, seu conteúdo é vazio de sentido, de verdade humana e carente de sutileza, perspicácia e tratamento sofisticado.

Ao contrário, pois, da percepção corrente, na hipótese quadripartite considerada, o núcleo perfaz todo o complexo autoral e unitário que engloba desde o entendimento do mundo

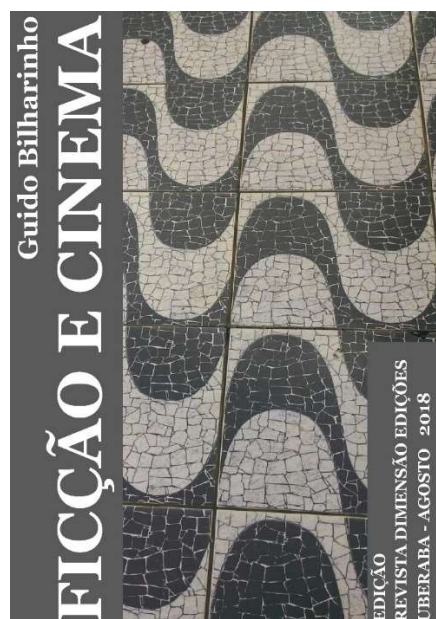
até a maneira (ou forma) de conduzir o drama humano enfocado e de utilizar a linguagem cinematográfica.

Constitui, pois, concepção unitária e ao mesmo tempo abrangente do que seja (ou deva ser entendido) como núcleo ou cerne de qualquer obra ficcional, independentemente da arte em que se manifeste, seja literatura (que inclui o texto teatral), seja cinema.

Esse entendimento do fenômeno ou prática ficcional facultava sua compreensão, análise e avaliação, classificando-o ou desclassificando-o sob o ponto de vista artístico.

Mesmo que se não o faça de imediato, consciente e eficazmente (por meio da crítica), o passar dos seres humanos pelo tempo encarrega-se de separar uns e outros ou uns dos outros, relegando ao oblívio os que não atingiram o *status* artístico, condenando-os ao desaparecimento.

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



Literatura

Teatro Clássico Grego

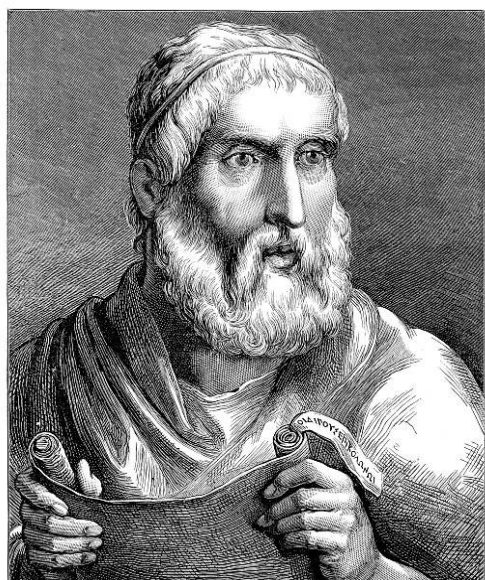
SÓFOCLES

TRILOGIA TEBANA

ÉDIPO REI

Realidade e Destino

“Ao contar sua história, Sófocles fez dela a mais perfeita de todas as tragédias gregas; transformou-a num instante crucial do teatro, num momento decisivo do drama, provavelmente na melhor peça de todos os tempos.” (FLÁVIO RANGEL, diretor de teatro)



SÓFOCLES

Na obra de Sófocles (496-406 a. C.), à semelhança do ocorrido na de Ésquilo (525-456 a. C.) com sua Trilogia de Orestes (*Agamenon*, *As Coéforas* e *As Eumênides*), também se configura trilogia, a Trilogia Tebana, consistente das peças *Édipo Rei* (430 a. C.), *Édipo em Colono* (401

a. C.) e *Antígona* (442 a. C.), em sequência temática cronológica.

A obra-prima *Édipo Rei*, a par de sua alta relevância formal, alicerça-se em ocorrências fáticas sequencialmente deflagradas em encadeamentos de causa e efeito lógica e racionalmente construídos em vigorosa concentração dramática, na qual de cada confronto entre as personagens por meio de incisivas e objetivas dialogações emerge, impõe-se e desencadeia-se tormentosa situação.

Da incontornável e indispensável necessidade de se extirpar o mal que assola e assombra Tebas e sacrifica sua população, encaminha-se inexoravelmente para a investigação “do que parece ser o primeiro drama policial da História” (Flávio Rangel), com seus percalços, dúvidas, vaivéns, avanços e recuos até atingir a verdade.

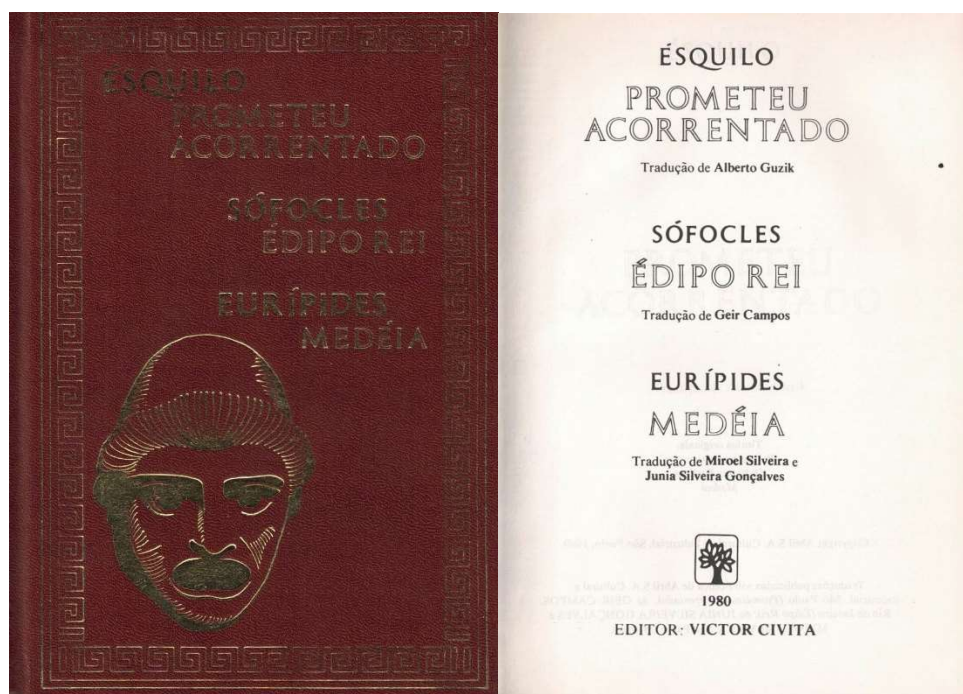
A verdade que, desvelando o mal e sua obscura origem, atinge o âmago mais sensível e frágil da natureza humana, convulsionando-a a ponto de emparedá-la em cubículo vivencial, fundindo (e confundindo) realidade e destino na exposição de credibilidade congênita oriunda da precariedade e desamparo de ser e existir.

Desse ser e da necessidade e prática de sua existência sobrevêm e predominam insegurança e incertezas decorrentes



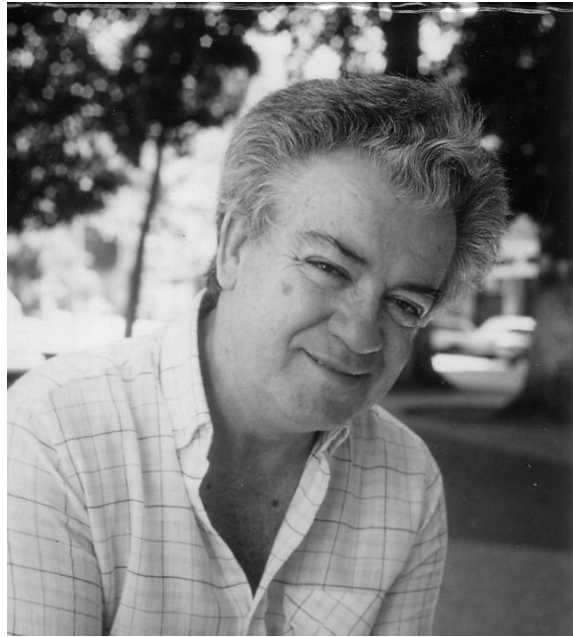
do desconhecimento e inexplicabilidade da motivação de sua origem, vivência, finalidade e destino, daí gerando e avultando a crença em ignotas forças imateriais, recônditas e misteriosas, conformando, condicionando e restringindo seu entendimento e compreensão, obnubilando-lhe a mente e se antepondo à concretude da realidade material, consistente e palpável.

O mito de Édipo compõe arquétipo imaginoso e dramatizado da confluência de fatores cosmogônicos e terrestres que incidem na vida e destino da espécie.



A eclosão das desgraças que assolam e se abatem sobre Tebas, a denúncia do “mal” que as determinam, o percurso procedimental de investigação e o paulatino desvendamento de sua origem, criando e formatando a ocorrência, compõem incursão no ignoto e no obscuro que remetem à articulação da própria origem, existência, finalidade e destinação do ser humano.

A materialização poético-dramática desse fenômeno paradigmático formaliza-se, encadeia-se e é conduzida por Sófocles de maneira articulada e primorosa em confrontos pessoais dialogais lógicos, objetivos e racionais, acompanhando e expondo minudentemente fatos, reações, concepções e



GEIR CAMPOS

argumentos perquiridores da verdade com exumação operacional de acontecimentos transatos em entrechoque dialético de passado e presente, obscuridade e realidade, verdade e tragicidade.

A grandeza da peça esteia-se e se eleva em elaborado plano de sistematização das situações das personagens e dos embates dialogais travados entre elas formulados no máximo nível elaborativo, revelando e atingindo cada posicionamento e cada fala, comportamento e reação, estádio formulatório requintado e expositivamente vigoroso.

Édipo, Jocasta, Tirésias e Creonte promovem e protagonizam, em incisivos lances verbais repassados de revelações, acusações e perplexidades, impositiva situação que, desencadeada, os envolve e conduz a insuspeitado e trágico desfecho.

*

Por sua vez, o celebrado Complexo de Édipo, sistematizado por Freud, que lhe deu roupagem científica, origina-se diretamente das ponderações e conselhos de Jocasta a Édipo, ao lhe dizer: “*Não tenhas medo da cama de tua mãe:/ quantas vezes em sonho um homem dorme/ com a mãe! É bem mais fácil a vida/ para quem dessas coisas não cogita*”, consoante a tradução de Geir Campos. *Édipo Rei*. São Paulo/SP, editor Vítor Civita, 1980, p. 110, edição que, em apenso, também publica o ensaio de Flávio Rangel “*Édipo Rei - Um Espelho de Muitas Imagens*”, acima citado.

*

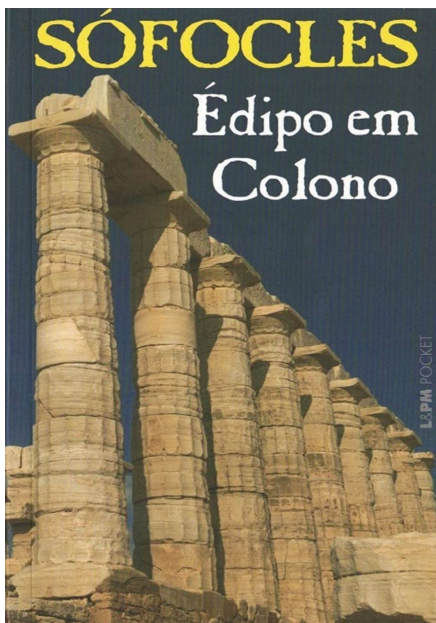
A tradução de Geir Campos procura refletir tempo e modo originais, diferentemente da formulada por Mário de Gama Curi (Rio de Janeiro, editora Civilização Brasileira, 1967), que a comete linear e prosisticamente.

(Inédito)

ÉDIPO EM COLONO

Deuses e Humanos

Édipo em Colono (401 a. C.), de Sófocles (496-406 a. C.),



postumamente encenada, encerra o itinerário mítico de Édipo iniciado e convulsionado em *Édipo Rei* (430 a. C.), do mesmo autor.

Em Colono, localidade próxima a Atenas (onde, por sinal, nasceu Sófocles), para onde se dirige, Édipo já havia passado por toda a série de desgraças, transtornos e infortúnios possíveis na existência de um indivíduo, desde a destinação por seus pais (Laio e Jocasta, reis de Tebas) à morte até o conhecimento dos trágicos atos de que participou.

Agora, vagueando como andarilho, cego e andrajoso, pelas vias da Grécia até chegar a Colono, tem apenas o amparo de suas filhas, notadamente a ínclita Antígona.

Num contexto de precariedades e contrariedades, encontra compreensão e apoio em Teseu, rei de Atenas, e confronta seu cunhado (e tio) Creonte, que o persegue e antepõe a Polinice, seu filho, que renega em palavras amargas, “*tu, peste, quando tinhas o trono e o cetro de/ Tebas, que está agora nas mãos de teu irmão,/ tu baniste o teu próprio pai, reduziste-me à/ condição de sem-cidade, e me cobristes com estes/ trapos*” (versos 1.354 a

1.358), na tradução de Donald Schüler (*Édipo em Colono*. Porto Alegre, LP editores, reimpressão de 2019, p. 116).

*

Tudo isso, tomando-se a mitologia ao pé da letra, toda essa seriação de adversidades e desditas que recaíram sobre Édipo e também incidiram sobre sua descendência



DONALD SCHÜLER

(consoante *Sete Contra Tebas*, de Ésquilo, e *Antígona*, de Sófocles), tem origem na crença, agasalhada pela mitologia grega, não só na existência de coorte de deuses comandados por Zeus, como, decorrentemente, na atribuição a eles de poderes extraordinários e, ainda, na passiva aceitação e cumprimento de profecias, previsões e presságios de seus oráculos, erigidos em verdadeiros cultos.

A existência e interferência desses deuses na vida dos seres humanos e a obediência a seus ditames, não só caracterizam e tipificam essa mitologia, condicionando-a e a conduzindo, como a projetam à dimensão paralela, a um outro mundo, diverso do real.

Além disso, na estrutura sistêmica dessa criação mitológica, introduz-se o Destino como entidade, que se não identifica e, muito menos, se especifica, com força suficiente para determinar, fixar e direcionar seres humanos destituídos de autonomia e liberdade suficientes para, por si mesmos, traçar seus próprios caminhos.

*

Se assim não fosse, não teria sido possível, concretamente, a trajetória de Édipo, originária e deflagrada justamente, como ele próprio acentua, “*desde os temidos desacertos de minha/mãe e de meu pai*” (*op. cit.*, versos 268 e 269, p. 47), decorrentes, tais “desacertos”, do fato de que “*Laio recebeu/ certa vez um oráculo (não era/ do próprio Deus, porém dos sacerdotes)/ dizendo que ele estava destinado (sic)/ a morrer pela mão do próprio filho*”, na tradução de Geir Campos (*Édipo Rei*. São Paulo/SP, Vítor Civita editor, 1980, p. 96).

Sem essa conexão entre deuses e humanos não haveria possibilidade de configuração da mitologia grega, como, de resto (pertinente galicismo) de qualquer outra.

Além disso, porém, permeando todo esse aparato mitológico, atua o Destino, verdadeira entidade que determina o curso, o percurso e o intercurso da existência humana, ninguém podendo dele se furtar ou submetê-lo a qualquer desvio ou alteração.

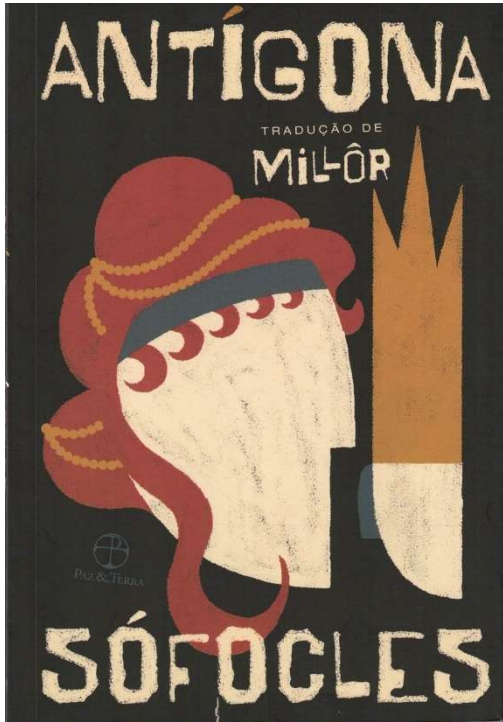
Na realidade, contudo, não há prévio e incontornável direcionamento da vida humana, nem por deuses nem pela natureza, conquanto sujeita a condicionantes de tempo, lugar e situações e posicionamentos familiares, econômicos e sociais, além de biotipológicos.

Daí não haver mitos nessa realidade e nem realidade nesses mitos.

(Inédito)

ANTÍGONA

A Intrepidez Humana



Do ponto de vista da trama, a peça *Antígona* (441 ou 442 a. C.), de Sófocles (496-406 a. C.), é continuidade e consequência da tragédia *Sete Contra Tebas* (467 a. C.), de Ésquilo (525-426 a. C.) e insere na dramatização infortúnios e calamidades que assoberbaram Édipo e sua descendência.

No final da obra de Ésquilo, Antígona, filha do Édipo, já externa seu propósito de enterrar e prestar honras fúnebres a seu irmão Polinices, morto por seu outro irmão, Etéocles, também vitimado no combate travado entre ambos.

Da proibição de Creonte - irmão de Jocasta, mãe e esposa de Édipo e elevado a rei de Tebas - de se enterrar Polinices, relegando seu corpo à saciedade de animais e aves de rapina, avoluma-se e assume proporções trágicas o desígnio de Antígona de enterrar seu irmão.

Do diálogo Inicial entre ela e sua irmã Ismênia até o catastrófico desastre final, a peça de Sófocles percorre crispante itinerário, pleno de embates e significados que o transcende para atingir as culminâncias das atitudes desassombradas e insubordináveis de Antígona, marcadas pelos propósitos de

respeito e justiça, invocados sobre o manto de *“leis não escritas dos costumes e os estatutos infalíveis dos deuses. Porque essas não são leis de hoje, nem de ontem, mas de todos os tempos”*, conforme justifica Antígona no tenso diálogo travado com Creonte (*in Antígona*. 12^a ed. Rio de Janeiro, editora Paz & Terra, 2023, p. 43, tradução de Milôr Fernandes).



MILÔR FERNANDES

Daí exsurge uma das figuras mais independentes, corajosas e assertivas da literária mitopoética grega, Antígona, símbolo de todas as rebeldias, insubordinável aos poderes dominantes, cujo desempenho, no caso, altera o curso dos acontecimentos, desatando e esfacelando os tênues fios que dão sustentabilidade ao mando (e desmando) do poder.

Nesse traçado afirmativo de atitudes individuais, autônomas, antepondo-se à toda imposição, salienta-se também em idêntico e crucial nível de independência, o comportamento de Hémon, filho de Creonte e apaixonado por Antígona, exposto também em tensionado diálogo com o pai.

Em sua teima, Creonte enfrenta ainda o célebre Tirésias, personagem oriundo de Homero.

Difícilmente, no decorrer dos tempos, em qualquer obra, se encontrarão diálogos tão vigorosos, incisivos e perfeitos.

A elaboração poética e o teor temático da peça atingem, nos quadros da literatura universal, o mais alto nível possível,

ombreado-se com o que de mais genial o cérebro humano tem concebido e produzido.

Para além do choque concreto e circunstancial de propósitos e posições individuais, sobreleva o perene embate entre a liberdade e a imposição do poder constituído, simbolizando, no caso, a mais alta afirmação, coragem e intrepidez atingida pelo ser humano.

*

Dada a importância da peça, inúmeras traduções em português são encontradas, entre elas:

a) *Antígona, Ajax, Rei Édipo* (Lisboa, editorial Verbo, sem data, tradutor António Manuel Couto Viana);

b) *Antígona* (2^a ed., São Paulo/SP, editor LL Library, 2014, de tradutor português desconhecido).

c) *Antígona* (12^a ed. Rio de Janeiro, Editora Paz & Terra, 2023, tradução de Milôr Fernandes);

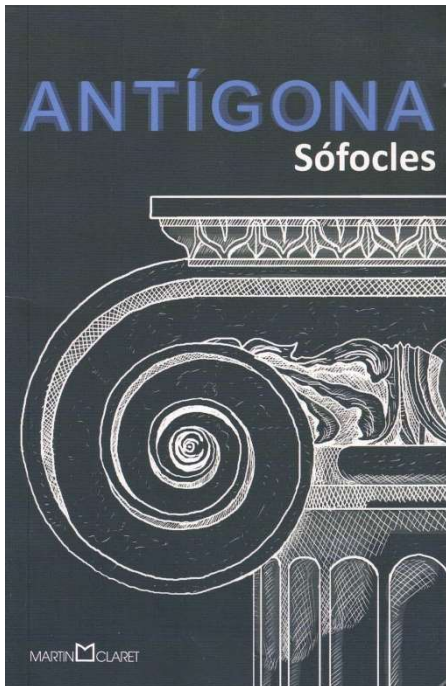
d) *Antígona* (São Paulo/SP, editora Martin Claret, 2014, tradução de Sueli Maria de Regino).

Todas de consistente nível.

*

Seguem-se exemplos de modalidades, antes que de divergências, entre essas traduções, de trecho equivocadamente popularizado na falsa proposição de que “*há muito de terrível. Mas nada é mais terrível do que o homem*”, pressupondo que seja assustador, temível e causar terror.

É justamente o contrário o que o otimista Sófocles propõe,



consoante entendimento unânime das traduções citadas, *in verbis*:

- 1) *“Há coisas prodigiosas, mas nenhuma como o homem!”* (tradutor Antônio Manoel Couto Viana, p. 21);
- 2) *“Numerosas são as maravilhas da natureza, mas de todas a maior é o homem!”* (tradutor português desconhecido);
- 3) *“Muitas são as coisas prodigiosas sobre a terra, mas nenhuma mais prodigiosa do que o próprio homem”* (tradutor Milôr Fernandes, p. 36);
- 4) *“Muitos são os prodígios, no entanto, nada é mais prodigioso do que o homem”* (tradutora Sueli Maria de Regino, versos 333/334, p. 37).

(Inédito)

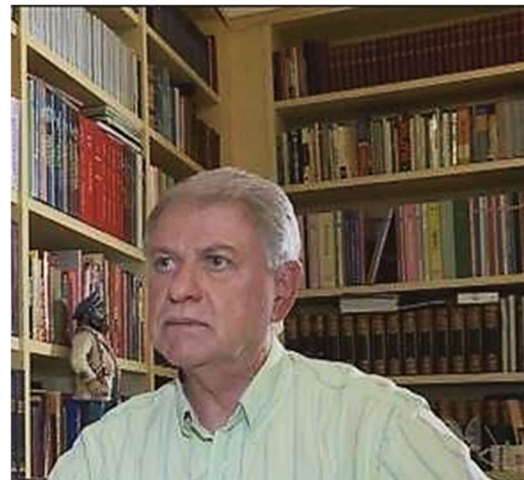
Romance Brasileiro

PERNAIADA

A Substância da Vida

O gênero ficcional em cinema e em literatura (romance, conto, novela literária e peças teatrais) divide-se entre as obras de valor cultural e artístico e as de mero entretenimento e, algumas, até mesmo de autoajuda (para o autor).

O romance *Pernaiada*, de José Humberto Silva Henriques (1958-), médico em Uberaba, enquadra-se inteiramente no primeiro caso, como, também, toda sua vasta bibliografia com mais de 415 (quatrocentos e quinze) obras escritas em diversos



HUMBERTO HENRIQUES

gêneros em julho de 2024, editadas eletronicamente na *Amazon*.

A arquitetura da ficção estrutura-se a partir da estória, das personagens e da linguagem, sem as quais não se configura, conquanto a estória, como ação e série de atos, fatos e acontecimentos possa ser dispensada ou ao menos minimizada e restringida.

No caso, o Autor organiza seu romance em torno desses três fatores, em construção complexa, na qual os acontecimentos não são expostos em sua normal distensão cronológica, havendo,

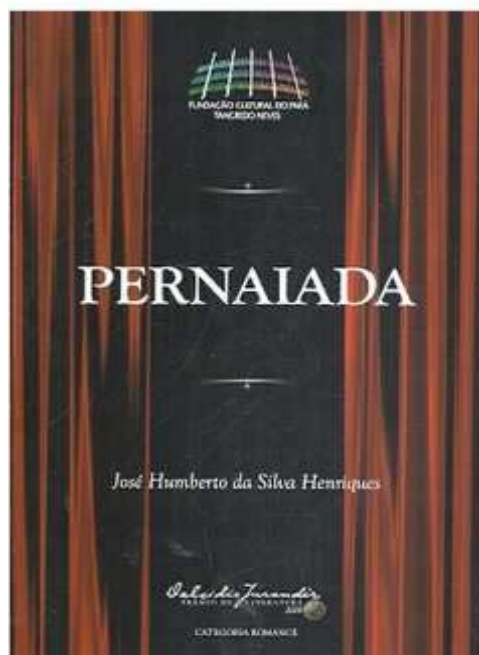
muitas vezes, inversões temporais que formam blocos ficcionais e vivenciais independentes dos atos articulados e dos acontecimentos expostos antes e depois deles, mas que, dialeticamente, inserem-se num fluxo temporal que não colide, não obstrui e nem transgride o eixo nodal da narrativa, que, ao contrário, com isso mais se adensa e se condensa.

A estória narrada nucleia-se sobre a substância da vida, no sentido de que não se perde nem se dissipa ou dilui em seriação de atos e fatos que extrapole o sentido mais profundo da existência humana.

Em consequência, a ação romanesca essencializa-se e se concentra nos elementos fundamentais e indispensáveis que compõem o ser humano no exercício

de viver, subsistir e se relacionar com seus semelhantes, com a natureza e com os animais que o cercam. Ou seja, o ser humano na sua integralidade e a vida humana nos seus marcos e conformações constituindo e formando a matéria romanesca.

Por isso, não desfilam na obra ações e atos das personagens que não sejam os determinados pelos componentes emocionais formadores de suas personalidades e pelos limites e condicionantes estabelecidos e impostos pela realidade.



EDIÇÃO FÍSICA

A substância, a essência do ser e do viver humano em dadas época e espaço, perfaz sua matéria, disposta, conduzida e tratada com mestria, conformidade e conhecimento de causa e efeito.

*

Daí que as personagens – nesse contexto nem poderia ser diferente – são construídas de autêntica e veraz argamassa humana, de modo tal, que sua existência, atos, reações, índole e maneira de exteriorização e relacionamento não extrapolam, não destoam nem divergem da arquitetura ficcional onde estão inseridas como traves de sustentação.

As personagens e a tessitura mental e relacional em que se envolvem e que tecem entre si compõem conjunto de vivências que se indiciam e se expõem por meio de finíssima e sutil teia existencial extraída da mais profunda e íntima consistência humana.

A configuração biotipológica, pertinência e autenticidade das personagens, suas atitudes e manifestações mentais e exteriorizadas refletem a verdade da natureza humana situada e vinculada espacial e temporalmente com tanta intensidade e propriedade que essas personagens transpõem a condição de criaturas de ficção para se erigir em protótipos de seres humanos.

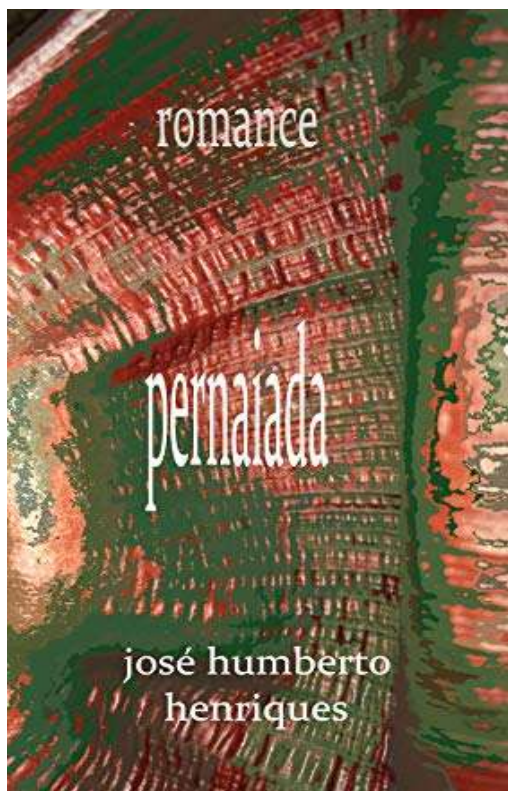
Tubertino, o protagonista, e Quina, a serviçal da casa e que o ama, passam desde já, por sua condição de criaturas paradigmáticas, a compor a galeria das maiores personagens da ficção.

As demais personagens só não atingem igual nível e posição de importância na trama, porque a história é centrada em

Tubertino, o Pernaiada, e na inefável Quina. Mas, cada uma a seu modo e por sua atuação também alcança patamar inigualável.

Os animais, já que o enredo transcorre em fazenda do município de Jataí/ GO, assumem papéis de particular significado, sejam os cães Bola, Veludo e Sansão, seja o misterioso burro Cremoso.

*



Se a estrutura romanesca e a galeria das personagens assumem desde logo, ou seja, desde o momento crucial de sua criação artística, tal posição e significado, a linguagem com que se erguem, unem e se manifestam corresponde a igual e alto padrão concepcional, por apropriada, esmerada e requintadamente formulada.

EDIÇÃO ELETRÔNICA

Toda a argamassa ficcional, toda a substância humana das personagens só conseguem guindar ao elevado e primoroso grau de construção e refinamento que ostentam mediante a apurada e sensível verbalização que as plasmam e lhe dão vida.

*

O livro todo é da mesma perfeição elaborativa e de igual intensidade vivencial. Contudo, certas passagens conseguem se

destacar ou pelo menos impressionar mais que o todo impressionante que é a obra.

A visita que Clarismundo faz a seu primo Vicente Nogueira para, pasme-se, reivindicar a mão do filho deste, Vicentinho, para casar-se com sua filha Genoveva, e que se estende pelos capítulos 19 e 20, destaca-se pelo brilhantismo do entrançamento e da tessitura dialogal, de inexcedível sutileza e adequação.

Por fim, ao final, mais um (grande) enigma construído na ficção brasileira, derivado de personagem complexa, mantida em nimbo etéreo de existência, Genoveva. Nesse caso, é quando Quina tira surpreendente conclusão entre uma constatação e um fato.

Textos

“Por isso, respondeu com a falta de gravidade que cabe aos inocentes” (cap.1).

“Por isso, teve que pensar mais acuado nas coisas acontecidas” (cap. 2).

“Os currais ofereciam todas as visões desse estado crepuscular das alvoradas. Há sempre alvoradas nesses crepúsculos de densidade” (cap. 4).

“Os sinais do mundo estavam por demais cheios de sustos naqueles dias” (cap. 8).

“Era assim que se ritmavam em sua cabeça todos sinais de veracidade. Os maiores” (cap. 12).

“E sofreu sem saber qual o ponto da agulha, qual o lado da tesoura” (cap. 13).

“Nunca dava os conselhos, apenas mostrava o que era acontecimento e suas causalidades. Somente” (cap. 15).

“Terras grogues e longas aquelas do Óleo. A perder-se de vista cada pedaço que se ajuntava com o outro e conclamava um azul nas fusões de todos os horizontes. Terras grogues, vicejadas entre a fartura das veredas, com lagoas de águas quentes e todo tipo de várzea que se pudesse dar conta” (cap. 16).

“Clarismundo estava apressado de modos e pensativo. As mãos elásticas, o jeito de quem está prestes a montar num acontecimento novo” (cap. 17).

“Aquele olhar melancólico que sempre acolhe as mulheres, os cães novos e os bem-te-vis quando estão debaixo de chuva” (cap. 18).

“Todavia, uma desconfiança ibérica tomava conta dos dois homens, um que recebia e percebia que no ar tinha um cheiro de melado engrossado com farinha torrada; o outro que vinha para mostrar a colher e o prato onde se provar do texto e da textura da coisa” (cap. 19).

“Devagar foram se instalando as coisas entre os dois. Se havia coisa que lhes fosse paralela era a condição de que cada um agia com o quase pensamento do outro” (cap. 19).

“Não seria certo chegar em terras do Óleo com uma resposta de talvez, de pode ser, qualquer coisa assim que

poderia deixar os seus com as dúvidas maiores que suas consequências” (cap. 21).

“O caso tomava forma de fôrma redonda” (cap. 21).

“O choro dos porcos é uma coisa que neles já nasceu pronto para uso” (cap. 23)

“Aquele movimento de som estereotipado deixava qualquer criatura com os nervos boiando no corpo” (cap. 24).

“Num canto de passarinho alto pode ser que esteja repousando um recomeço de aventuras ou de sortilégios. Basta saber riscar dos rascunhos as partes que devem ficar. Seus mapas. Sua geografia” (cap. 25).

“talvez o único ornamento do qual ela jamais se desfazia enquanto o dia cumpria a sua sina de fazer a travessia das horas” (cap. 25).

“Uma galinha corpulenta e muito bonita, admirava-se dela com a cabeça tombada meio de lado, como cabe sempre a cada galinha do mundo se exercer” (cap. 26).

“Estava desconfiado, burro que não quer entrar no curral porque sentiu cheiro de cabresto por trás da cuia de milho debulhado” (cap. 26).

“A mãe falou com a voz de um dia esquecido” (cap. 27).

“Não era preciso que nenhuma mulher viesse até ali para discordar de seu sossego” (cap. 29)

“Hoje não tenho mais força para desperdício” (cap. 37).

“Estava falando das funduras do Goiás. Seus cipós. Suas nascidas. As nascentes” (cap. 37).

“Tubertino deu uma risada de cavalo de meia-idade porque era preciso rir” (cap. 40).

“Sentia que o chão ficava curto para seus joelhos” (cap. 42).

“A altura de sentimentos do cão estava demais precipitada naquele momento” (cap. 47).

“O fundo início da superfície, a primeira vez” (cap. 49).

“Chegou em casa do doutor num momento de abstração do homem” (cap. 58).

“Tremia demais, depois parou de tremer e começou a respirar aquele jeito insuficiente, que nem passarinho que tomou pedrada na cabeça” (cap. 59).

“O mundo ia definindo os is e os pontos para ele” (cap. 59).

“E os toques do mundo mantinham-se na andança” (cap. 62).

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

Romance Hispano-Americano

VENEZUELA

DOÑA BÁRBARA

As Injunções da Natureza

A partir da década de 1950, com ênfase na seguinte, deu-se o denominado *boom* do romance hispano-americano principalmente com obras de Carlos Fuentes e Juan Rulfo (México), Gabriel García Márquez (Colômbia), Augusto Roa Bastos (Paraguai), Ernesto Sabato, Júlio Cortazar e Manuel Puig (Argentina), Juan Carlos Onetti (Uruguai), Mário Vargas Llosa, Manuel Scorza e José María Arguedas (Peru), José Lezama Lima e RÓMULO GALLEGOS (Venezuela), Guillermo Cabrera Infante (Cuba) e José Donoso (Chile), nomes nunca por demais citados.



RÓMULO GALLEGOS

Contudo, antes disso, desde pelo menos as décadas de 1920 e 1930, algumas manifestações na área da ficção já haviam aflorado, entre elas os romances *Don Segundo Sombra* (1925), de Ricardo Güiraldes (Argentina), *Doña Bárbara* (1929), de Rómulo Gallegos (Venezuela), *Los Siete Locos* (1929), de Roberto

Arlt (Argentina), e *Huasipungo* (1934), de Jorge Icaza (Equador).

Já a década de 1940 apresenta verdadeira antecipação do referido *boom* com pelo menos seis importantes romances lançados em diversos países, de autoria de Adolfo Bioy Casares/Argentina (*La Invención de Morel*, 1940), Ciro Alegria/Peru (*El Mundo es Ancho y Ajeno*, 1941), Augusto Céspedes/Bolívia (*Metal del Diablo*, 1946), Miguel Ángel Asturias/Guatemala (*El Señor Presidente*, 1946), Alejo Carpentier/Cuba (*El Reino de Este Mundo*, 1948) e Ernesto Sabato/Argentina (*El Tunel*, 1948), nomes e títulos também nunca por demais lembrados e divulgados.

*

Dos mais antigos espécimes dos escritores acima referidos, *Doña Bárbara*, cujo autor, Rómulo Gallegos (1884-1969) foi presidente da Venezuela em 1948, derrubado por golpe militar, forma juntamente com *Don Segundo Sombra*, pioneiramente, linhagem ficcional relevante.

Não que *Doña Bárbara* seja obra-prima, já que suas virtualidades e pujança elaborativa são diminuídas pela exposição narrativa da trama e do modo de ser, agir e se relacionar das personagens.

Como já se expôs alhures, a narrativa compõe uma das duas categorias da ficção, juntamente com a substancial ou substantiva.

Se nesta os elementos ficcionais emergem por si mesmos e se impõem autonomamente, naquela são descritos e explícita e

diretamente comandados pelo autor, por isso não se conseguindo, tecnicamente, adentrar-se o íntimo essencial das personagens.

Em *Doña Bárbara* a ação das personagens e a sucessão fática moldadas pela trama em que se envolvem desfilam narrativamente, vistas, observadas e descritas exteriormente, de fora de sua natureza íntima e do significado de sua atuação, propósitos e relacionamentos.

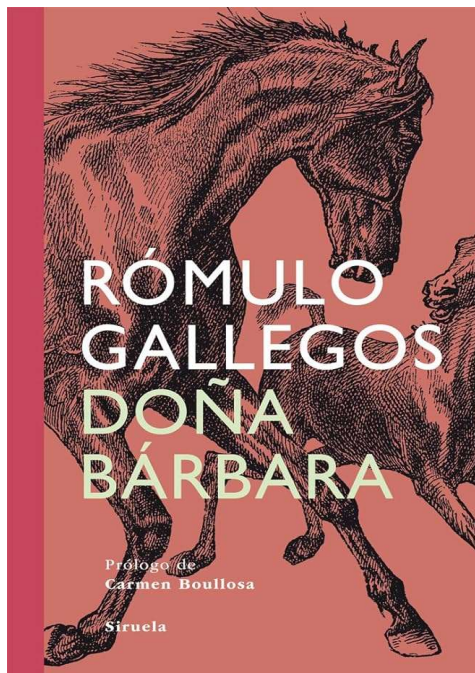
Essa, pois, sua característica básica e prevalente, aliás, em toda a ficção ocidental até então, com uma ou outra possível e isolada exceção, surgida justamente na década de 1920, com *Ulisses* (1922), de James Joyce.

Todavia, se essa técnica ficcional limita o romance, impedindo a plena e substancial criação e abordagem de seres, relacionamentos e acontecimentos, nos amplos quadrantes de sua incidência, desenvolvimento e desdobramentos podem ocorrer - e ocorrem - obras qualificadas.

É o caso, entre outros, de *Doña Bárbara*, por isso justamente célebre, que atinge acentuadas qualidades no manejo flexível e vigoroso da linguagem e na ampla, abrangente e pertinente focalização de singular região da Venezuela, que surge e se entremostra em verdadeiro painel documental de peculiaridades físico-geográficas, ambientais e de modos, meios, condicionantes e imposições vivenciais e relacionais.

Nesse e por esses dois fatores, o romance se destaca e se impõe como obra literária significativa, conseguindo atenuar as

restrições infringidas ao fazer literário pela técnica ficcional aplicada.



O profundo conhecimento de Gallegos da região venezuelana onde vivem e convivem as personagens e transcorrem os acontecimentos por elas provocados ou determinados pela natureza, é plenamente manifestado, constituindo um dos maiores atributos do romance, no qual o autor também giza com propriedade e adequação os perfis tipológicos de Marisela, Santos Luzardo e principalmente da enigmática e muitas vezes surpreendente Bárbara.

Se Marisela assemelha-se à gazela selvagem, Luzardo a poodle vigilante, Bárbara perfaz composto multifacetado de leoa ferida e enfurecida com ardilosa hiena.

Nesse diapasão, nesse descompasso, percorrem esses protagonistas linhas ora convergentes ora divergentes de atitudes, ações e posicionamentos, criando expectativas e gerando entrechoques que vão sendo resolvidos, positiva ou negativamente, de conformidade com o andamento da vida e as consequências das posições por eles assumidas, configurando mundo peculiar, no qual os seres humanos, suas necessidades e propósitos ora confluem ora se antepõem às injunções da natureza.

(Inédito)

Romance Europeu

RÚSSIA

OS IRMÃOS KARAMÁZOV

Os Limites Possíveis

O Romance *Os Irmãos Karamázov* (1879), de Dostoiévski, caracteriza-se por qualidades e excessos, como já deve ter sido acentuado, dada sua evidência.

Primeiro, os últimos.

EXCESSOS



DOSTOIÉVSKI

É longo demais, o que por si não seria defeito, se isso fosse realmente necessário. Não é. Justamente para atender o viés do romancista de artificialmente inculcar à força nos entremeios do desenvolvimento do fio narrativo inúmeras ideias sobre religião, como os dispensáveis “Trechos das Palestras e Sermões do Starietz Zossima” ou como as por demais alongadas e minuciosas (e anda por

cima, dizendo o autor que são simples resumos) intervenções do promotor e do advogado de defesa no julgamento de Dmitri.

Além disso, em outras passagens são introduzidas dissertações sobre temas caros ao romancista, mas, que, na realidade, além de inúteis para esclarecimento ou condução da ação, prejudicam-na ao diluir nesses momentos a concentração dramática.

É também verborrágico, no sentido de que, muitas vezes, as personagens falam demais ou o Autor explica muito.

Carece, pois, *Os Irmãos Karamázov*, por essas circunstâncias, da força concentracionária de, por exemplo, *Crime e Castigo* (1866), do próprio Dostoiévski, de *Ana Karenina* (1877), de Tolstoi, ou mesmo de *Guerra e Paz* (1869), também de Tolstoi, demonstrando este último que não é a maior ou menor dimensão da obra que lhe outorga esse atributo, mas, a mínima ou nenhuma dispersão da ação provocada por intromissões indevidas.

Aliás, em *Guerra e Paz* também há longa e desnecessária digressão, carente de qualidades formais e conteudísticas, atinentes às teorias militares do Autor. Contudo, não interferem e nem prejudicam a obra por virem, felizmente, ao fim do romance, depois de encerrada a ação, diferentemente, pois, do que ocorre em *Os Irmãos karazamázov*, no qual as intromissões interrompem o fio narrativo, seccionando-o.

Além disso, os primeiros capítulos são apenas narrativos, com direta intervenção do Autor na condução da ação, como era praticado em muitos romances no século XIX. Ao invés, pois, das

personagens agirem e na ação demonstrarem o que são, o romancista o diz por elas, as descrevendo. É cômodo e econômico, mas, não constitui a melhor técnica.

*

Na realidade, Dostoiévski com esse romance expõe tese tão falsa e despropositada quanto a agasalhada e desenvolvida em *O Idiota*, onde se configura o ser humano bom como tolo.

Aqui, perfilha a afirmativa de que se Deus não existe e nem há a imortalidade da alma, tudo seria permitido.

O eixo central do romance gira em torno dessa concepção, que, exposta por Ivã e aceita e incorporada por Smierdiakóv, desancandeia os acontecimentos, para os quais contribuem e convergem também, em igual grau de participação, as pendências financeiras e amorosas entre Dmitri (Mítia) e o pai, Fiodor Karamázov.

Se a tese resulta de elocubação mental disparatada e imposta artificialmente, o relacionamento entre Dmitri e Fiodor é de forte (e plausível) conteúdo humano.

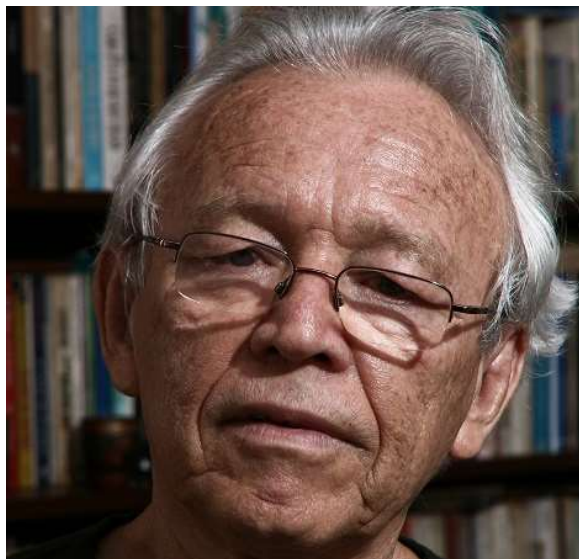
ATRIBUTOS

Os atributos, por sua vez, são não só inúmeros como expressivos, notáveis e raros na literatura ficcional.

Tantos são, que alguns poderão até mesmo ser aqui esquecidos.

*

A linguagem, o manejo e domínio da expressão verbal do pensamento, é excepcional, tanto por sua alta propriedade expositiva quanto pela flexibilidade, que tornam a leitura prazerosa e proveitosa. Não se sabe se por força da notável tradução de Paulo Bezerra (São Paulo/SP, editora 34, 2008), em confronto com as outras feitas de seus livros ou se por qualidades intrínsecas dessa obra, seria o romance mais bem escrito de Dostoiévski, com a ressalva de que essa comparação somente seria possível se seus demais romances também fossem submetidos a igual tradução.



PAULO BEZERRA

Mesmo com essa relativização, a impressão que deixa a leitura dessa tradução do romance é de que seria mesmo sua obra melhor escrita, na qual o romancista maneja a língua com mais facilidade, objetividade e naturalidade, o que não quer dizer que seja seu melhor romance, já que tal performance não se circunscreve às galas do estilo, exigindo conjunto de requisitos ficcionais específicos, que no caso, como alvitado, restaram prejudicados por excessos e intromissões. E não só por eles, mas, principalmente, por não atingir as complexidades da mente humana como em outros.

*

A construção e a composição tipológica das personagens são efetuadas com pertinência e propriedade tão notáveis (qualificativo que volta e meia se impõe no caso), que se apresentam ao leitor não como criações mentais, mesmo que de cérebro excepcional (outro adjetivo que, como tantos outros superlativos, também se impõe), mas, como criaturas vivas, dadas a força interior que manifestam e a autenticidade que portam.

Não só os protagonistas principais num romance onde eles, em menor ou maior grau, existem, agem e interferem nas vidas de outras personagens, influenciando-as e muitas vezes redirecionando-as.

Mas, todas as personagens, excetuadas as apenas referidas, apresentam-se com tais atributos, como se os tivéssemos presenciando agindo.

*

Num romance tão derramado e excessivo, é também notável (não há fugir dessa qualificação), a parcimônia descritiva das personagens. Em breves e expressivos cortes, Dostoiévski as giza com tal agudeza e propriedade vocabular que nem mesmo no cinema seria possível visão tão direta e real, a não ser, é claro, nos melhores filmes.

*

Outra alta qualidade da obra é a demonstração da sabedoria de Dostoiévski e seu poder de argumentação, expresso da primeira à última página, seja nas intervenções do narrador, seja, notadamente, nas conversas e diálogos entre as personagens,

seja ainda (e notavelmente) em algumas das extensas digressões ocorrentes no romance, não obstante bem escritas e desenvolvidas, a exemplo do capítulo sobre “O Grande Inquisidor”, dos trechos das palestras e sermões do monge Zossima e das intervenções do promotor e do advogado de defesa, sem prejuízo de que no seu conteúdo e extensão quebram o ritmo da ação, constituindo as duas primeiras intercessões intelectualizadas, sem interferência ou influencia no contexto ficcional.

O Grande Inquisidor constitui análise e crítica direta e contundente ao catolicismo romano, fundamentada nos motivos



que provocaram a cisão havida entre os cristãos italianos e russos, do que derivou a Igreja Ortodoxa Russa.

A crítica é tão mordaz, que alto dignatário da Igreja Católica, diante do aparecimento de Cristo na Espanha, o exprobra com a terrível pergunta: “*por que vieste nos atrapalhar? Pois vieste nos atrapalhar e tu mesmo o sabes*”

(cap.V, do Livro V). Além disso, expõe o Grande Inquisidor, sem rebuços, a razão da existência, poder e domínio da Igreja sobre seus súditos, afirmando que só existem três forças capazes de vencer e cativar as consciências: o milagre, o mistério e a autoridade, distinguindo, ainda, entre a fé livre e a miraculosa, já

que “o homem procura não tanto Deus quanto os milagres” (idem).

Poucos são os textos tão explicativos e demolidores do fenômeno religioso e do poder da Igreja e de todas as organizações e seitas religiosas existentes no mundo do que esse.

Já a prédica do monge Zossima representa justamente a fé livre, bem intencionada, destituída das pretensões de poder e domínio ínsitos na institucionalização e prática das religiões.

*

Pelo exposto, observa-se, como os analistas do romance expõem por evidentes, que Dostoiévski não se limitou a construir um romance, mas fez dele misto de parcela da humanidade em ação (as personagens) com as ideias e concepções religiosas que o preocupavam.

Ambas essas vertentes, independentemente da quebra do ritmo narrativo e da construção ficcional, são admiravelmente concebidas e expressas, mediante poderosa verbalização, coadjuvada por perspicácia argumentativa na segunda e autenticidade humana na primeira.

PERSONAGENS

Das inúmeras personagens, destacam-se os irmãos do título, em que Ivã e Dmitri, por vias díspares mas paralelas, conduzem ao clímax romanescos e em que Aliócha, encarnando o bom senso, a bondade e o desígnio de ajudar e contemporizar, na

realidade não teve nenhuma influência na condução e desfecho da tragédia. Contra as ações impetuosas e vigorosas desencadeadas (orgânicas e emocionais por Dmitri e intelectuais e racionais por Ivã), as qualidades e a conduta de Aliócha foram impotentes, não obstante, as únicas válidas, estando a personagem em paz com sua consciência e com sua ação nos limites possíveis.

No tocante às personagens, todas notavelmente elaboradas, o único senão constitui o menino Kólia, de 13 anos, que pensa, age e fala, principalmente no capítulo IV (livro X), totalmente como adulto e, ainda, adulto amadurecido e mesmo sábio, além de inteligente, atributos do Autor, não havendo, porém, possibilidade de criança nessa idade agir no romance como ele, conquanto se saiba da ocorrência de alguns fenômenos de amadurecimento e inteligência na humanidade. Rimbaud, escrevendo sua obra dos 16 aos 19 anos, é talvez o mais significativo deles.

PASSAGENS DESTACÁVEIS

Todo o livro possui o mesmo alto nível elaborativo e verbal, com explicações magníficas e diálogos fortes, incisivos e admiráveis.

Contudo, algumas passagens merecem destaque, a exemplo das ocorrentes nos capítulos III, IV e VI (livro II), nos capítulos II, IV, V, IX e X (livro III), capítulos IV e V (livro IV), e alguns

outros dos livros seguintes, a exemplo dos capítulos VI e VII (livro IX).

TEXTOS

Intervenções Diretas

Exemplos da intervenção (ou intromissão) direta do romancista no fluxo da ação romanesca:

– *“limitar-me-ei a informações estritamente necessárias a seu respeito, sem as quais não me seria possível sequer iniciar o romance”* (cap. II, livro I, 1ª parte).

– *“Peço que o leitor observe isso desde o início”* (cap. III, livro I, 1ª parte).

– *“Que negócio era esse, o leitor ficará sabendo de forma minuciosa em momento oportuno”* (cap. III, livro I, 1ª parte).

– *“Mas me constrange desviar por tanto tempo a atenção do meu leitor com criados tão comuns”* (cap. II, livro III, 1ª parte).

Humor

Conquanto não tão frequentes nas mil páginas do romance, seguem-se alguns exemplos do humor de Dostoiévski, autor que se caracteriza, por esse prisma, pela seriedade e ausência quase total de ironia:

– *“Parou com ar de quem acabara de dar uma testada na parede”* (cap. VII, livro III, 1ª parte).

– *“Ora, é uma bobagem! – exclamou Aliócha assustado – com o susto delas”* (cap. IV, livro IV, 2ª parte).

– *“Emprestar dinheiro significa arranjar briga”* (cap. III, livro VIII, 3ª parte).

– *“Não estou falando de dinheiro público, dinheiro público todo mundo rouba”* (cap. V, livro VIII, 3ª parte).

– *“O promotor e o juiz de instrução ficaram até de cara murcha, pois não era nada disso que esperavam”* (cap. VII, livro VIII, 3ª parte).

– *“É mais vantajoso ter certas pessoas como inimigas do que como amigas”* (cap. IV, livro XI, 4ª parte).

– *“Se tudo no mundo fosse sensato, nada aconteceria”* (cap. IX, livro XI, 4ª parte).

– *“Quem roubou não deixou a mão no lugar”* (cap. II, livro XII, 4ª parte).

– *“O promotor estremeceu como um cavalo de combate ao ouvir o sinal de ataque”* (cap. IV, livro XII, 4ª parte).

– *“Mas o coração da mulher ciumenta já se incendiara, ela estava disposta a se atirar nem que fosse num abismo”* (cap. IV, livro XII, 4ª parte).

– *“Arre, é o diabo!”*

– *“Sim, que é o diabo, é, o diabo não poderia estar fora dessa, onde ele haveria de estar senão aqui?”* (cap. XIV, livro XII, 4ª parte).

Paisagens

Do mesmo modo, são raras nos livros do Autor as descrições paisagísticas, que, quando feitas, o são parcimoniosa e sinteticamente:

– *“Fazia um dia lindo, morno e claro”* (cap. I, livro II, 1ª parte).

– *“Embora no momento nem houvesse rosas, havia uma infinidade de raras e lindas flores de outono em toda parte onde pudessem ser plantadas”* (cap. I, livro II, 1ª parte).

– *“Como na véspera, o vento soprou e os pinheiros seculares começaram seu ruído soturno”* (cap. V, livro V, 2ª parte).

– *“Do zênite ao horizonte desdobrava-se uma vaga Via Láctea. A noite fresca e quase imóvel de tão calma envolvia a terra. As torres brancas e as cúpulas douradas da catedral resplandeciam contra um céu safira. Nos canteiros próximos à casa, as exuberantes flores do outono tiraram a noite num sono só, que se estendeu até o amanhecer”* (cap. IV, livro VII, 3ª parte).

Afirmações Diversas

A riqueza conceitual do romance é não só vasta como contém preceitos lapidares, seguindo-se apenas alguns pouquíssimos de seus exemplos que, ademais, revelam a grande sabedoria de Dostoiévski:

Do Narrador

- *“No realista a fé não nasce do milagre, mas é o milagre que nasce da fé”* (cap. V, livro I, 1ª parte).
- *“Ele acreditou unicamente porque desejou acreditar”* (cap. V, livro I, 1ª parte).
- *“Não se admirava de que um jejuador tão grande como o padre Fierepont visse maravilhas”* (cap. I, livro IV, 1ª parte).

De Personagens

- *“Se todo mundo crê, a que se deve isso? E então me asseguram que tudo isso se deveu inicialmente do pavor perante as temíveis manifestações da natureza”* (cap. IV, livro II, 1ª parte).
- *“Dizem que o criminoso estrangeiro raramente se arrepende, porque até mesmo as doutrinas modernas respaldam suas ideias de que seu crime não é um crime, mas tão-somente um ato de rebeldia contra a força que oprime com a injustiça”* (cap. V, livro II, 1ª parte).
- *“Existem, porém entre eles, embora poucos, alguns homens especiais: os que creem em Deus, são cristãos e ao mesmo tempo socialistas. Pois é a esses que mais tememos; são uma gente terrível! O socialista-cristão é mais temível que o socialista-ateu”* (cap. V, livro II, 1ª parte).

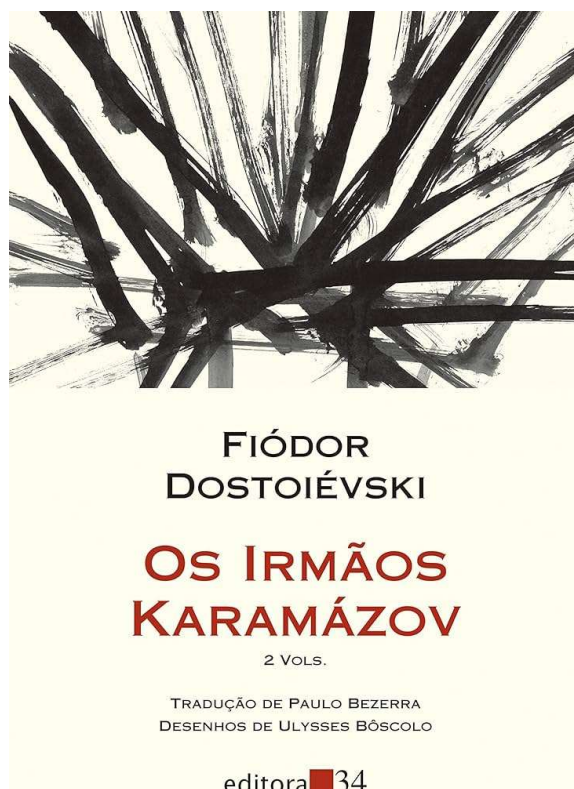
– “O Senhor Deus criou a luz no primeiro dia, e o sol, a lua e as estrelas no quarto dia. De onde foi que a luz brilhou no primeiro dia?” (cap. VI, livro III, 1ª parte).

– “A própria humanidade encontrará força em si mesma para viver em função da virtude, mesmo sem acreditar na imortalidade da alma! Encontrará essa força no amor à liberdade, à igualdade, à fraternidade...” (cap. VII, livro II, 1ª parte).

– “Não, santo monge, procura ser virtuoso em vida, traze proveito à sociedade não te encerrando no mosteiro, comendo o pão já pronto e esperando a recompensa no Céu – se bem que isso já é mais difícil” (cap. VIII, livro II, 1ª parte).

– “A terra russa é forte por suas bétulas. Se exterminarem as florestas a terra russa estará perdida” (cap. VIII, livro III, 1ª parte).

– “E o homem realmente inventou Deus. E o estranho, o surpreendente não seria o fato de Deus realmente existir; o que, porém surpreende é que essa ideia – a ideia da necessidade de Deus – possa ter subido à cabeça de um animal tão selvagem e perverso como o homem, por ser ela tão santa, tão comovente, tão sábia e tão honrosa ao homem” (cap. III, livro V, 2ª parte).



– *“Às vezes se fala da crueldade ‘bestial’ do homem, mas isso é terrivelmente injusto e ofensivo para com os animais: a fera nunca pode ser tão cruel como o homem”* (cap. IV, livro V, 2ª parte).

– *“Acho que se o diabo não existe e, portanto, o homem o criou, então o criou à sua imagem e semelhança”* (cap. IV, livro V, 2ª parte).

– *“Em todo homem, é claro, esconde-se uma fera”* (cap. IV, livro V, 2ª parte).

– *“Por que mereço que outro homem como eu, imagem e semelhança de Deus, me sirva?”* (cap. II, livro VI, 2ª parte).

– *“Nunca os homens, levados por nenhuma ciência e nenhuma vantagem, serão capazes de dividir pacificamente suas propriedades e seus direitos com os outros”* (cap. II, livro VI, 2ª parte).

– *“A verdadeira garantia da pessoa não está em seu esforço pessoal isolado, mas na unidade geral dos homens”* (cap. II, livro VI, 2ª parte).

– *“O homem gosta da queda e da desonra do justo”* (cap. II, livro VI, 2ª parte).

– *“Eles chegaram a um ponto em que acumularam objetos demais, porém ficaram com alegria de menos”* (cap. III, livro VI, 2ª parte).

– *“Sem criados é impossível viver no mundo, mas procura agir de maneira que teu criado seja mais livre de espírito do que se não fosse criado”* (cap. III, livro VI, 2ª parte).

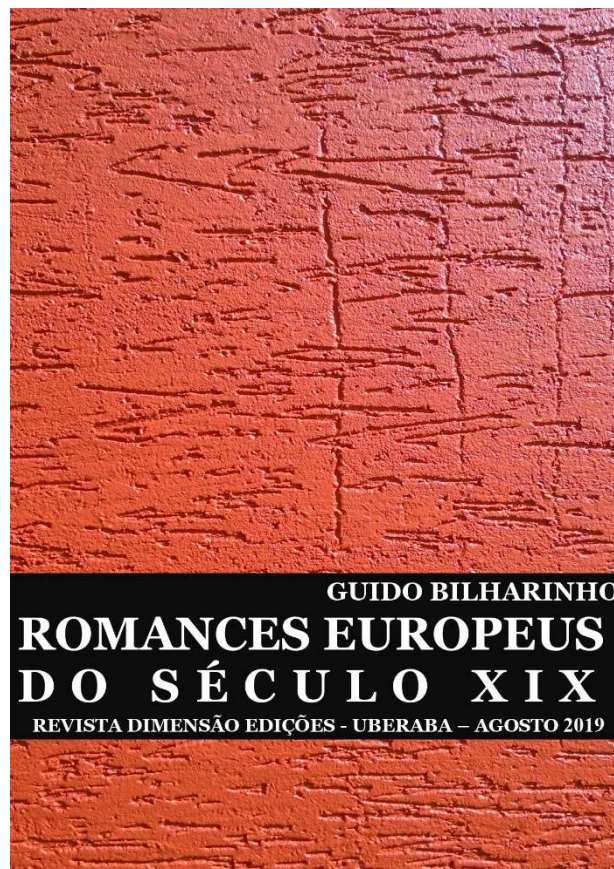
– “Os homens gostam de ver a queda do justo e sua desonra” (cap. I, livro VII, 3ª parte).

– “A vida é uma grande alegria e não uma resignação chorosa” (cap. I, livro VII, 3ª parte).

– “O sofrimento é que é vida. Sem sofrimento, que prazer poderia haver em viver?” (cap. IX, livro XI, 4ª parte).

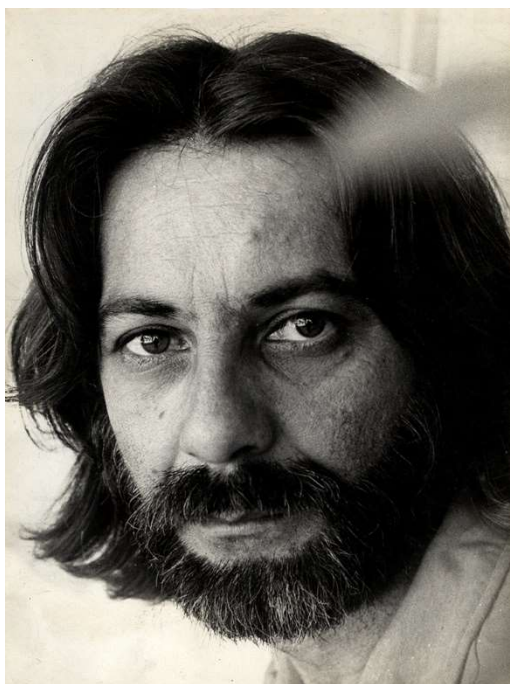
– “Ele só é capaz de suspeitar de baixazeza! Julgava todos por si, achava que todos eram iguais a ele” (cap. V, livro XII, 4ª parte).

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



Cinema

OS CAFAJESTES A Natureza do Ser



RUI GUERRA

Ezra Pound, o escritor ianque, diz que o critério de avaliação artística, ou seja, do mérito ou não da obra de arte, é a comparação. Apenas a comparação, já que não há tábua geral de valores e, muito menos, prévio programa direcional do fazer artístico. Se não se pode absolutizar o método, como, aliás, qualquer coisa, o fato é que

comparar constitui o melhor, senão o único sistema avaliativo da arte.

Ao se assistir a *Os Cafajestes* (1962), de Ruy Guerra (Maputo/Moçambique, 1931-), melhor se verifica ou se aquilata a eficácia desse preceito ao se compará-lo com *El Justicero* (1966), de Néson Pereira dos Santos. Isto, apenas por transcorrer a estória de ambos em idêntico contexto geográfico, mais ou menos na mesma época, e, por isso, forçosamente, referir-se a alguns tipos que o habitam na mesma ocasião.

Param, por aí, contudo, as semelhanças, que, aliás, nem o são, mas, tão-somente pontos geográficos e históricos referenciais. Enquanto o filme de Néelson documenta e expõe a frivolidade de certo segmento da juventude carioca, *Os Cafajestes* inventariam, em profundidade, definida situação existencial.

Nela, debatem-se os costumeiros cafajestes, mas, o filme não se cinge a contar e desenvolver uma estória. Ao seccionar episódio do cotidiano dos protagonistas, efetua corte vertical em sua razão de existir, não utilizando visão horizontal dos fatos senão para exteriorizar determinado modo de viver.

Na maneira de agir e não na ação propriamente dita é que se expressa o mundo interior das personagens. Nada mais apropriado para captar a realidade humana vivenciada.

Poucos são os filmes em que o comportamento das pessoas é mais importante ficcionalmente do que os atos que praticam. Esses poderiam ser outros e até ocorridos em ambiente diverso. O que importa, no caso, é sua motivação e a forma como se perfaz.

Assim, personagens que, por sua condição, são normalmente estereotipadas nos filmes comerciais, em *Os Cafajestes* apresentam-se com autenticidade e densidade. Se naqueles são a estória e os atos que contam, aqui, ao contrário, o que tem importância é a revelação da estrutura das personagens, tanto fazendo seja essa ou aquela a conjuntura ou os fatos.

Enfim, tem-se o ser humano, e não apenas sua circunstância, que não é exposto condicionado e relativizado pelo

meio, mas, em sua natureza íntima, recôndita, no núcleo permanente e específico que o distingue de todas as outras criaturas e o singulariza como único no universo. Essa especificidade humana, em uma de suas manifestações, é que constitui e centraliza o tema do filme.



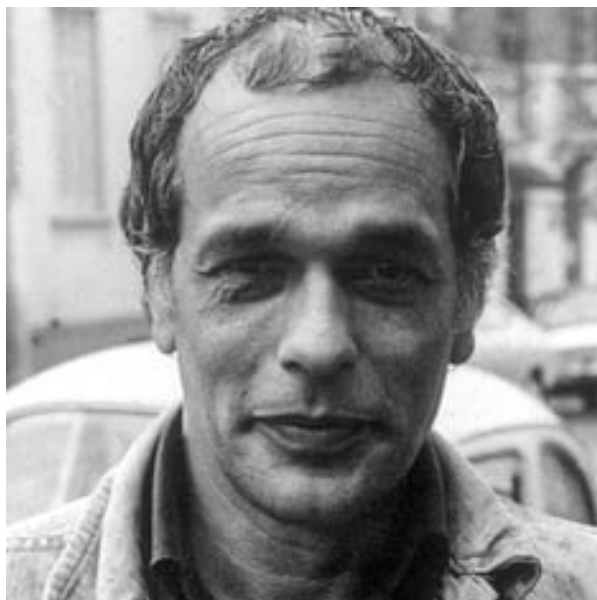
As angulações, os enquadramentos, a fotografia, os locais da ação e a dialogação adstrita ao essencial convergem e se adequam à necessidade expressional. Os primeiros planos, as pausas e os silêncios, mais eloquentes estes do que a costumeira tagarelice dos filmes convencionais, refletem textura fílmica complexa, onde sobressaem a qualidade estética e a verdade humana, apanágio da arte.

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

VIDAS SECAS

Ficção e Imagem

Como se sabe, o romance brasileiro possui duas vertentes principais: a clássica e a barroca. A primeira, caracterizada, principalmente, pela objetividade, rigor, distanciamento emocional dos fatos e isenção. A segunda, marcada, notadamente, pela exuberância criativa e subjetividade. Romantismo e realismo representam tais tendências no romance brasileiro. José de Alencar e Machado de Assis, respectivamente, seus primeiros maiores autores.



De linhagem clássica, na linha machadiana, tem-se, depois de Machado e, como seu mais alto exemplo, Graciliano Ramos.

NÉLSON PEREIRA DOS SANTOS

Nélson Pereira dos Santos (São Paulo/SP, 1928 – Rio de Janeiro, 2018) elege uma das obras mais marcantes deste último para filmagem no início da década de 1960. Daí surge o filme *Vidas Secas* (1963), extraído do romance homônimo, de 1938.

Já se expôs *ad nauseam* que esse filme tanto é grande obra cinematográfica como é fiel (fidelíssimo até) à obra literária.

Até aí nada de mais. Poderia não sê-lo e configurar grande filme. Poderia filmar o romance passo a passo e redundar em fracasso cinematográfico.



É que, sabe-se, literatura e cinema, como qualquer das demais e ainda poucas formas de arte, são construções autônomas, com pressupostos e linguagens diversas e específicas, nada tendo, sob esse aspecto, em comum. Mas, genericamente, como artes que são, possuem elementos similares. Do contrário, não seriam artes. Por conterem linguagem e estrutura diferentes, são independentes entre si, não se subordinando e nem tendo hegemonia uma sobre a outra.

Em consequência, geralmente, quanto mais fiel um filme à obra literária e teatral que lhe serve de argumento, maior sua descaracterização como obra de arte.

Não é por aí, portanto, que se avalia filme baseado em romance, conto ou peça teatral. Sua análise incide apenas sobre a especificidade que torna o cinema não apenas uma das artes, mas, arte.



GRACILIANO RAMOS

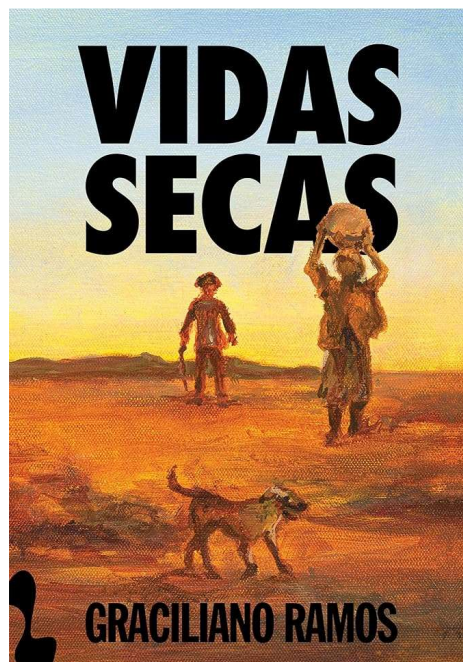
Acontece, todavia, que Nélon Pereira dos Santos consegue em *Vidas Secas* (filme), ser fiel a *Vidas Secas* (romance). Do ponto de vista cinematográfico isso, como se viu, não tem a menor importância e nem vem ao caso.

O que ocorre, na espécie, é que o livro, conquanto conservando sua estrutura romanesca, é que é fiel ao cinema, conjugando, em si, virtualidades literárias com visualização da realidade. Ou seja, Graciliano Ramos não se limita a verbalizar seu conhecimento e recriação do real. A eles aduz visão imagética, na qual as palavras não só captam e recriam a realidade como também a traduzem plasticamente. Mediante palavras constrói imagens visuais.

A extrema sintonia filme-romance deve, no caso, ser explicada não pela submissão do cinema à literatura. Mas, também, não desta àquele. E, sim, da alta virtualidade do romancista de verbal e estruturalmente visualizar o real. Se realizar essa façanha com imagens não é fácil, muito mais difícil é lográ-la com palavras. Graciliano o consegue.

Mas, se é assim, o mérito de Nélon Pereira dos Santos é de efetivar em imagens cinematográficas o que constitui imagética no romance. Um livro que, sem perda de suas qualidades, já nasce fílmico e o precede. Daí, a perfeição do filme, o extremo rigor da construção, a limpidez da imagem, a contenção verbal e

depuração ficcional, a recriação do essencial. Sob tais aspectos, o filme é, cinematograficamente, tão ou mais funcional que o romance o é literariamente. É que o livro, conquanto excelente, não atinge ficcionalmente a complexidade e unidade estrutural de, por exemplo, *São Bernardo*, do mesmo Graciliano, ou de *Dom Casmurro*, de Machado.

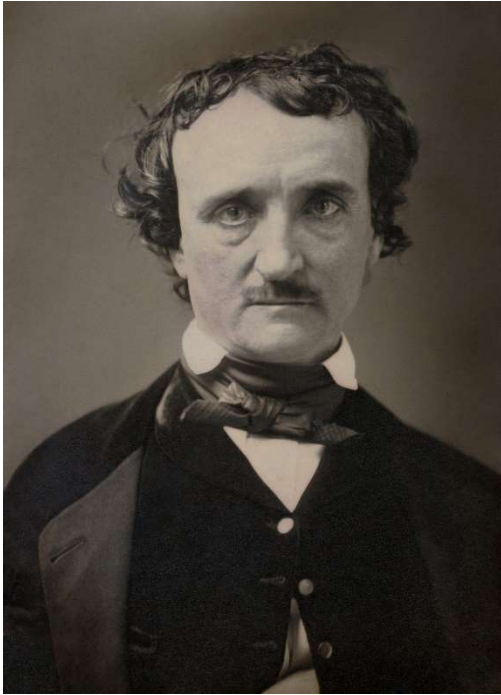


É mais sucessão de quadros e acontecimentos desenrolados a partir de fato desencadeador imediato (a seca), agravado por uma constante econômica estrutural (o latifúndio).

Já o filme é, cinematograficamente, perfeito. Nada lhe sobra. Nada lhe falta. Tudo que é filmado é apropriado. Mas, não só o apropriado é filmado. É que, além disso, tudo é feito adequadamente. A direção e desempenho dos atores, em que se destacam sobremaneira Átila Iório como Fabiano e a cachorra Baleia, cuja última aparição representa um dos grandes momentos não só do cinema, mas, da imagem.

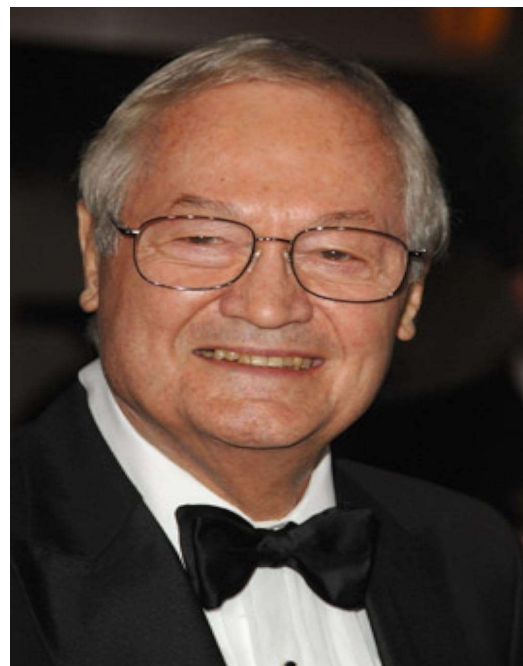
Existem várias obras-primas cinematográficas. Uma delas é *Vidas Secas*, de Néelson Pereira dos Santos.

(do livro físico *Seis Cineastas Brasileiros*, 2012 – e do livro eletrônico *Obras-Primas do Cinema Brasileiro*, dezembro 2017)



EDGARD ALLAN POE

POE NO CINEMA DE CORMAN



ROGER CORMAN

O SOLAR MALDITO

A Herança Genética

Na linha de filmes calcados em obras de Edgard Allan Poe (1809-1849), Roger Corman (1926-2024), falecido aos 98 anos no último dia 9 de maio, realiza *O Solar Maldito* (House of Usher, EE.UU., 1960), baseado no conto “A Queda do Solar de Usher” (The



ROGER CORMAN

Fall of the House of Usher), publicado pela primeira vez em 1839. Utiliza, contudo, apenas sua estrutura narrativa, introduzindo-lhe diversas alterações.

Não consegue, porém, traduzir em imagens a estranha atmosfera que circunda os contos poescos de Mistério, Terror e Morte, a não ser em breves momentos, a exemplo das cenas iniciais, silhuetao o castelo envolto em bruma maléfica e circundado por resquícios de vegetação e, ainda, no mistério que cerca os habitantes do solar.

Todavia, dadas a claridade e nitidez das imagens - que espancam o negrume e o ignoto - e a revelação dos segredos que envolvem os mencionados moradores e alguns de seus mais sinistros antepassados, a narrativa perde o tom encantatório do mistério e do desconhecido, passando a desfilas sequência de

atos e atitudes, se não previsíveis, pelo menos lógicos, afastando da narrativa qualquer elemento de surpresa, já que os acontecimentos que se sucedem obedecem a ordenamento deflagrado pelas premissas que os antecedem.

Se os filmes de terror, com as poucas exceções de praxe, pecam em geral pela fragilidade intelectual de concepção e pela ainda maior precariedade de execução, *O Solar Maldito*, conquanto seu convencionalismo, consegue salvar-se da vala comum.



Não só pela sua gênese literária, mas, também pela segurança demonstrada por Corman nos limites da realização na condução dos atores, tanto em sua movimentação pelos espaços em que agem quanto pelo vestuário, gestuação e impostação de voz, no que se salienta, muito acima dos demais, Vincent Price, secundado pelo discreto e eficiente criado. Já os demais atores (a



VINCENT PRICE

mocinha e o mocinho), conquanto aplicados e esforçados, deixam a desejar.

Merece destaque, como normalmente ocorre nos filmes desse diretor, sempre de modesta extração, os *décors*, pela suntuosidade decadente e riqueza de detalhamento.

Se a narrativa chega a ser monótona, a variação dos *décors* imprime-lhe nessas ocasiões tom diversificado, que disfarça seu lento arrastar.

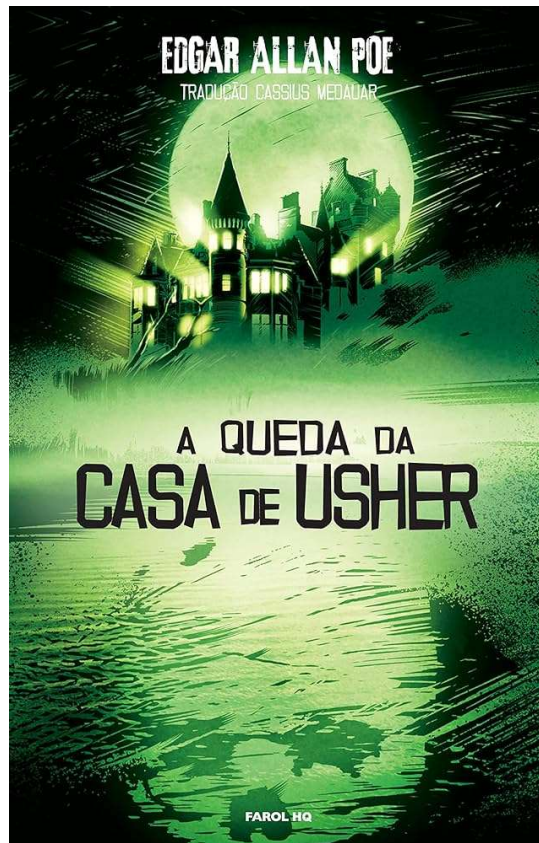
A concepção da estória, haurida em Poe, reflete arraigada crença na maldição do sangue, transmitida de geração em geração como indissolúvel praga genética. Tal entendimento, que apenas cristaliza-se fisicamente, ou seja, na transmissão de doença, provavelmente não encontra respaldo científico quando se trata, como é o caso, de determinar comportamento ou índole.



Serve, contudo, como pretexto e motivo de articulação de tramas, inicialmente veiculadas pela tradição oral, depois pelas

narrativas escritas e, mais recentemente, pela imagem em movimento, com ou sem arte.

No caso, o filme de Corman, a não ser pela interpretação de Price em várias cenas e pelos *décors* barrocos - não obstante comportados - carece de atributos artísticos, flutuando no limbo do espetáculo.



(este artigo e os demais que lhe seguem, extraídos do livro eletrônico *Filmes de Terror*, fevereiro 2019)

MURALHAS DO PAVOR

Corman *Versus* Poe

Inúmeros contos de Terror, Mistério e Morte, de Edgar Allan Poe (EE. UU., 1809-1849), servem de argumento para filmes de terror. Roger Corman (1926-2024), possuidor de extensa filmografia, notabiliza-se principalmente por tais filmes e outros poucos mais, já que a maioria dos que realiza nem são levados em conta, entre outras circunstâncias até por sua absoluta falta de *finesse* e espantosa ausência de sensibilidade.



Dos vários filmes que dirige com base ou inspirados em contos de Poe, costuma-se ressaltar *A Orgia da Morte* (*The Masque of the Red Death*, EE. UU., 1963) como o mais bem elaborado.

Muralhas do Pavor (*Tales of Terror*, EE. UU., 1962), outro desses filmes, divide-se em três episódios distintos, baseados, por sua vez, em cinco contos de Poe. O primeiro deles, “Morella”, alicerça-se no conto de igual denominação e em “Lygeia”; o

segundo episódio, em “O Gato Preto” e “O Barril de Amontillado” e, finalmente, o último, apenas em “O Estranho Caso do Sr. Valdemar”.

Todavia, tanto nas fusões dos dois primeiros, como na singularidade do último, Corman introduz várias modificações destinadas a atender às necessidades comerciais de suas realizações.

Contudo, esse, a exemplo dos demais filmes de Corman estribados em Poe, é de assistência obrigatória. Claro, mais ou quase tão somente por Poe. A alta qualidade de seus contos, malgrado a limitação da técnica ficcional, geralmente baseada em narração do próprio protagonista da estória, constitui motivo, senão de interesse, pelos menos de curiosidade.

O que Corman faz em *Muralhas do Pavor* é apenas inspirar-se nas estórias e tentar, no *décor*, enquadrá-las no contexto de mistério e na atmosfera obsedante e estranha criada pelo escritor. Evidentemente, não consegue, já que sua preocupação é conquistar e agradar público apenas curioso por estórias de mistério e terror.

Materialmente, no entanto, funciona o *décor* onde transitam as fusões e alterações introduzidas nas estórias originais, constituindo-se, por si só, elemento de atração. Mas, só isso, eis que Corman restringe-se apenas a tentar reconstituir o *background* social e arquitetônico no qual agem as personagens poescas.

O “clima” e a ambiência terrorífica ou misteriosa que jazem por trás das ações das personagens e dos acontecimentos, em que

se enredam (ou são enredadas), não são captados e recriados pelo cineasta. O filme não tem, pois, qualquer criatividade própria, conquanto não deixe de ser feito com competência técnica em seu extremado convencionalismo cinematográfico.

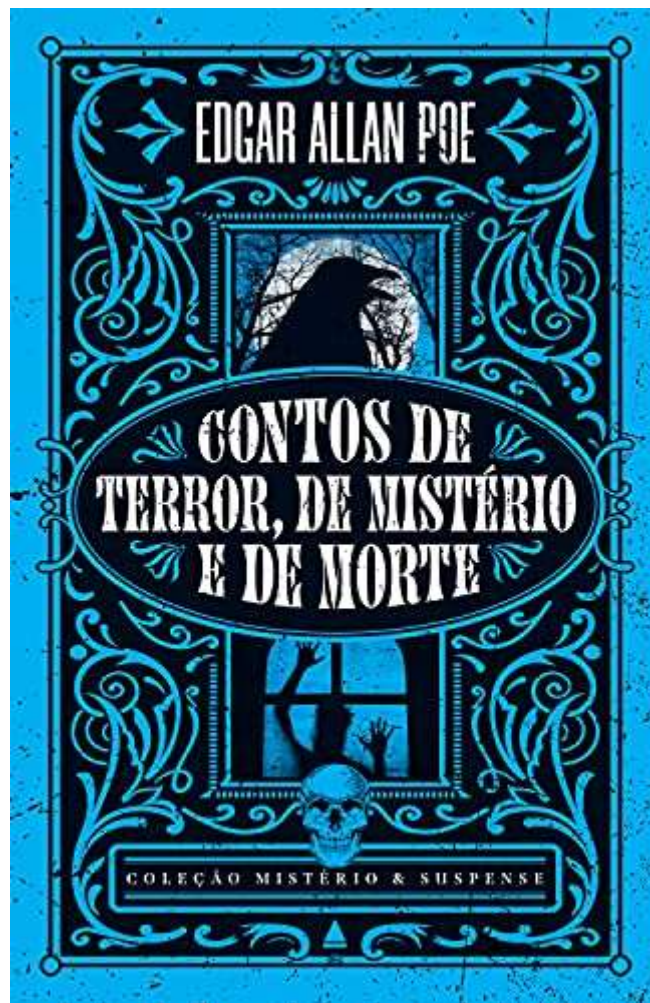


As fusões de histórias e as alterações introduzidas pelo diretor apenas obedecem às exigências desse convencionalismo. Não enriquecem nem interpretam o original. Pelo contrário, além de deturpá-lo consideravelmente, empobrecem ou eliminam totalmente o significado e as elisões propositadamente deixadas pendentes por Poe.

De todo modo, é compensador assisti-lo para se ter oportunidade e motivação para se ler ou reler tais contos, o que enseja o cotejo entre eles e os episódios do filme, em que se confrontam o possivelmente maior gênio estadunidense de todos os tempos e cineasta apenas competente. Aliás, esse o grande e talvez seu único mérito, já que, no mais, não passa de habilidoso passatempo realizado para satisfazer os aficionados do gênero e não os interessados em sua estética cinematográfica.

É de se ressaltar, contudo, que o núcleo desse interesse reside na narrativa poética, no poder emanado de sua fabulação inusitada e estranha, criadora de mundo paralelo ao cotidiano usual, em que forças íncubas e misteriosas governam personagens dominadas por sua vez por terríveis impulsos.

Em suma, universo que retrata e reflete a captação e fixação em termos literários da materialização do mal sobre a terra, no ressurgimento de atávicos, recônditos e milenares medos e pavores do homem primitivo, mantidos nos escaninhos mais esconsos do inconsciente e do subconsciente humano.



O CASTELO ASSOMBRADO

A Influência de Poe

Conquanto se mencione o nome de Edgar Allan Poe na ficha técnica ou letreiros do filme *O Castelo Assombrado* (The Haunted Palace, EE.UU., 1963), de Roger Corman (1926-2024), o filme não se baseia em nenhum de seus contos.

Apenas algumas das características do protagonista encontram referências passageiras em “Uma Estória das Montanhas Ragged” (A Tale of the Ragged Mountains), publicado pela primeira vez em 1844.

É o caso, por exemplo, do narrador afirmar, a respeito de outra personagem, “*que pouco me custaria imaginar que ele tinha um século de idade*”, que era “*estranhamente alto e magro*”, nada mais havendo, mesmo longinquamente, de aproximado no filme com o referido conto.

É possível, ainda, que outras sugestões de Poe, hauridas ao longo de sua obra, tenham inspirado pormenores da trama, extraída, contudo, de narrativa de H.P. Lovecraft, autor, por sua vez, bastante influenciado pela obra de Poe, daí decorrendo a semelhança.

O fato é que seu entrecoto trata de vingança, morte, metempsicose,



H. P. LOVECRAFT

necromancia e outras concepções e crenças milenares advindas da magia negra e do culto ao demônio. Há nele, pois, de tudo um pouco.

Como filme, não passa de narrativa convencional e linear de estranhas ocorrências em perdida cidadezinha da Nova Inglaterra, cuja população carrega a culpa de assassinato e o temor da maldição dele derivada.



Contudo, essa atmosfera obsedante não se configura com verossimilhança e consistência, escorrendo os acontecimentos um tanto rapidamente, em contínuo atropelo, sucedendo-se, é verdade, encadeada e conseqüentemente, o que, aliás, é o mínimo a se exigir em qualquer narrativa do gênero.

Os atributos desse filme, que os tem, mesmo que mínimos, são iguais aos encontrados em *O Solar Maldito* (House of Usher, EE.UU., 1960), isto é, atiladas e seguras direção e desempenho de Vincent Price e apropriados e singularizados *décors* e paisagens.

As transformações de personalidade operadas no filme, ora num sentido (uma personagem) ora noutra (personagem

diversa), são eficazmente procedidas e, por isso, nitidamente manifestadas e percebidas. Circunstância, essa, básica e estrutural no contexto ficcional, que, por sua vez, demonstra que vingança e represália são contraproducentes, sempre se voltando também contra seus autores, cuja fragilidade emocional, no entanto, os lança ao cometimento de atos dessa natureza.

Os *décors*, tanto da taverna “O Homem em Chamas”, onde se reuniam os homens de Arkham, a cidadezinha, quanto os do formidável (inclusive no sentido etimológico do termo) castelo que a domina da colina onde se ergue, valem por si como espetáculo visual independentemente dos dramas e tragédias que assolam seus habitantes.

As locações externas pautam-se pelo mesmo diapásão, não obstante estereótipos de cemitérios e paisagens nevoentas (recorrentes, aliás, nos “Contos de Terror, de Mistério e de Morte”, de Poe), constituindo também singulares espetáculos visuais, uma das características de muitos dos filmes de Corman.

Tanto nuns (contos poescos) quanto noutros (os filmes de Corman), outra das atrações é a curiosidade acicatada pelas estórias, que, dado seu estranhamento, particularidades e detalhamentos, despertam interesse. Em Poe e Lovecraft (EE.UU., 1890-1937), referendado e fundamentado também pela qualidade literária. Em Corman, apenas pelas características acima mencionadas, que, de qualquer modo, colocam em destaque vários de seus filmes.

A ORGIA DA MORTE

A Beleza do Terror

Em *A Orgia da Morte* (*The Mask of the Red Death*, EE.UU., 1964), Roger Corman (1926-2024) inspira-se no conto “A Máscara da Morte Rubra” (*The Mask of the Red Death*), de Edgar Allan Poe, inicialmente publicado em 1842.



Do texto literário o cineasta retira o essencial da trama, seu núcleo central, e em torno dele tece amplo painel de acontecimentos, aduzindo fatos e concepções a ele totalmente alheios. Nesse sentido, todas as cenas externas ao castelo, bem como a maioria das decorridas em seu interior, foram acrescentadas no filme.

Na realidade, Corman foi influenciado pela filmografia estadunidense que focaliza a Idade Média, extraíndo dessa ficção os acontecimentos narrados no filme, excetuadas a ocorrência da

peste, a suntuosidade do castelo, a reclusão do príncipe e seus convidados para se protegerem, o baile de máscaras e o incidente com o estranho mascarado surgido em meio ao bródio.

Afora isso, tudo o mais advém da influência direta da citada filmografia.

É bem verdade, que muitos dos fatos são sugeridos por Poe, a exemplo de que *“providenciara o príncipe para que não faltassem diversões. Havia jograis, improvisadores, bailarinos, músicos”*.

Contudo, o culto de adoração a Belial, o demônio, e as concepções deístas do príncipe escapam completamente a Poe e representam criação fílmica, inclusive alicerçadas em complexa formulação.

Sob o prisma temático, essas concepções, juntamente com a maldade humana encarnada no príncipe e por ele exercitada com perícia e satisfação e a frivolidade existencial e bajulatória dos cortesãos concedem ao filme, para além da ação e dos demais elementos que o compõem, sentido filosófico inusual no cinema.

A argumentação do príncipe a respeito da existência de deus *“cada homem cria seu deus e seu próprio paraíso e inferno”*, além de substancial, ao invés de explicar e justificar sua crueldade e insensibilidade humana, as contrariam, podendo alicerçar concepções e práticas opostas.

Não obstante isso, é incomumente brilhante e inteligente. O culto ao diabo que a complementar ou lhe seria decorrente, segundo o filme, não constitui sua contrapartida, ao contrário. Não passa de excrescência explicável pela necessidade do espírito

humano preencher o vácuo da descrença na deidade convencional.



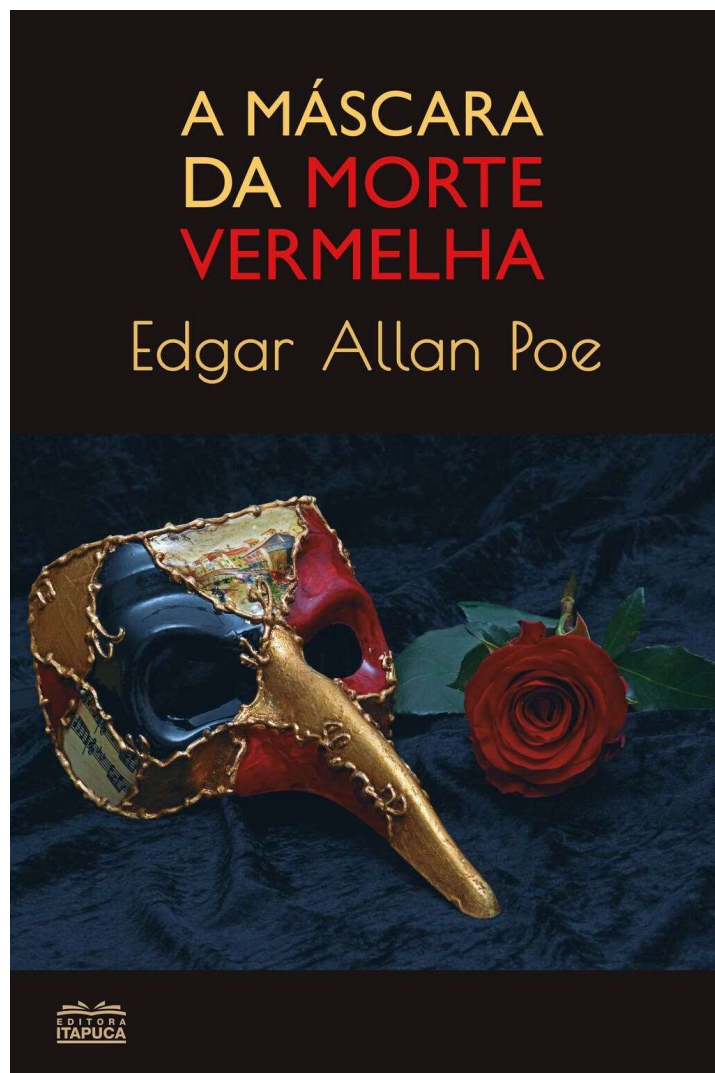
Se esse entendimento permeia o tema, outorgando-lhe seriedade e consistência, mais ainda o singulariza e o destaca a sofisticação de seu conteúdo propriamente imagético.

A cena inicial da velha aldeã catando gravetos em paisagem soturna e descarnada de folhagens e encontrando-se com a morte constitui beleza pictográfica ecoante dos quadros de Bruegel. A suntuosidade multicolor e requintada das salas, alcovas e salões do castelo, refletida em imagens de filtrada limpidez, contrastante com a paisagem externa, representa talvez o ápice de sofisticação cinematográfica desses ambientes.

A sequência do delírio de Juliana, submetida aos ritos satânicos, e que teria provado “a beleza do terror”, é obra de grande artista pelo sutil e elaborado desfilarm das imagens das visões que a assombram e aterrorizam.

Toda essa beleza visual entrança-se e ornamenta a maldade humana que desfila entre seu luxo e requinte, preenchendo-a com exemplares representativos da miséria da espécie.

Corman, a despeito do convencionalismo de sua concepção cinematográfica, consegue inserir-se com esse filme - que teve a participação essencial do cineasta britânico Nicholas Roeg - no campo da arte, provando seu talento, impedido de se manifestar em seus demais filmes (ou em sua maioria, já que se não conhecem todos), pelo seu esquema produtivo de caráter comercial.



O TÚMULO SINISTRO

Os Ínvios Desvios

O filme *O Túmulo Sinistro* (*The Tomb of Ligeia*, EE.UU., 1965), de Roger Corman (1926-2024), não passa de fantasia do cineasta em torno do conto “Ligeia”, de Edgard Allan Poe, publicado originariamente em 1838.



O cineasta não tem obrigação nenhuma de se ater aos ditames, fatos e ideias da obra literária em que baseia o filme. Em diversos graus, modos e intensidade pode se dar a filmagem de uma estória ou mesmo de simples referência e sugestões.

A maior ou menor fidelidade (ou obediência) ao original não é parâmetro para medida do valor do filme. Como constitui outra arte, de outro autor (no cinema comercial nem se perfaz o autor, mas, mero profissional), este faz o que bem entender com seu motivo inspirador.

O importante é o resultado dessa operação, é o que realiza o cineasta, é o filme.

No caso de *O Túmulo Sinistro*, e como em outros casos, Corman apenas se inspira em Poe para, a partir daí, tecer trama sua, no mais das vezes (ou todas as vezes) verdadeiramente rocambolesca em relação ao motivo original.

O conto de Poe compõe-se essencialmente de três partes: a) a descrição física, moral e intelectual de Ligeia; b) casamento do protagonista (e narrador) com Rowena; c) morte desta.

Nada, pois, daquela exagerada encenação fílmica de enterramento, de onipresente, absoluto (e absurdo) gato preto, estatuárias de cera, cegueira do protagonista, caça à raposa, etc.

O mais interessante, ou apenas interessante, do filme é que ele somente é bom quando mais próximo do modelo literário, quando procura esforçadamente refletir as tênues e requintadas construções verbais e ficcionais de Poe.

Contudo, Corman não enfrenta o ponto onde Poe atinge um dos momentos mais elaborados e sutis de sua obra, ou seja, a agônica e resistente entrega de Rowena à morte e a metempsicose operada nesse momento com a assunção de seu corpo pelo de Ligeia, que faz o protagonista exclamar: *“Aqui estão, afinal - clamei em voz alta - nunca poderei... nunca poderei enganar-me... Estes são os olhos grandes, negros e estranhos de meu perdido amor de lady... de lady Ligeia”*.

Não é por desacreditar dessa possibilidade - de resto só crível por crentes totalmente dominados e obnubilados ideologicamente, como até poderia ser o caso de Poe, não obstante seu alto poder de racionalização - que Corman deixou

de focalizar essa bela construção literária e ficcional, vez que em seus filmes sempre agasalhou fatos os mais absurdos.

É que os ínvios desvios que imprimiu à trama original, descaracterizando-a a favor de uma espetacularização apelativa e cara à certa parte do público, ávida apenas de emoções baratas, não se coadunaria com o desfecho poético nos termos sublimados em que foram concebidos ficcionalmente e vazados literariamente.



A natureza e profundidade das deturpações procedidas na gesta originária, desencaminhando-a de sua coerente e concentrada formulação e articulação, tornaram-se incompatíveis com o clímax do conto em seus níveis significante e de significado.

O filme de Corman não é bom em decorrência das “liberdades” que tomou em relação ao original. Poderia até sê-lo justamente por isso, já que não é esse (e nem deve ser) o critério de avaliação de filme baseado em texto literário. Porém, pelo convencionalismo ingênito de sua estruturação e condução e ainda, grave defeito até mesmo ou principalmente dentro dessa

coordenada, por sua formulação ficcional confusa, incoerente e desorientada.

*

À semelhança do que ocorre em *A Orgia da Morte* (*The Mask of the Red Death*, 1964), neste filme destaca-se também esteticamente o delírio de Rowena em cenas de cuidadosa elaboração.

Por fim, cumpre ressaltar a importância da montagem - e não meramente de trucagem - das cenas em que o gato preto defende-se e ataca tanto Rowena quanto o protagonista, dando a impressão de realidade, de que fala Christian Metz, em *A Significação do Cinema* (São Paulo, Perspectiva, 1972), daquilo que se vê no sequenciamento das imagens, aceitando-se como verdadeiro o que se sabe não ser.

Na realidade da vida, um gato, alocado ou atacado, pode agir daquela maneira, porém, nunca, como os seres humanos, especialmente para fazer um filme. Os animais não têm o poder de



CHRISTIAN METZ

representação, conquanto muitos, por instinto e sobrevivência, o tenham de simulação.

Só a montagem permite e somente nela é possível veicular a impressão visual dessas cenas, nos dando o sentimento,

conforme Metz citando Albert Laffay, “*de estarmos assistindo diretamente a um espetáculo real*”.

Conquanto Metz e outros teóricos minimizam sua importância, não é apenas “*o movimento que dá uma forte impressão de realidade*”, mas, também e em muitos casos, principalmente a montagem.

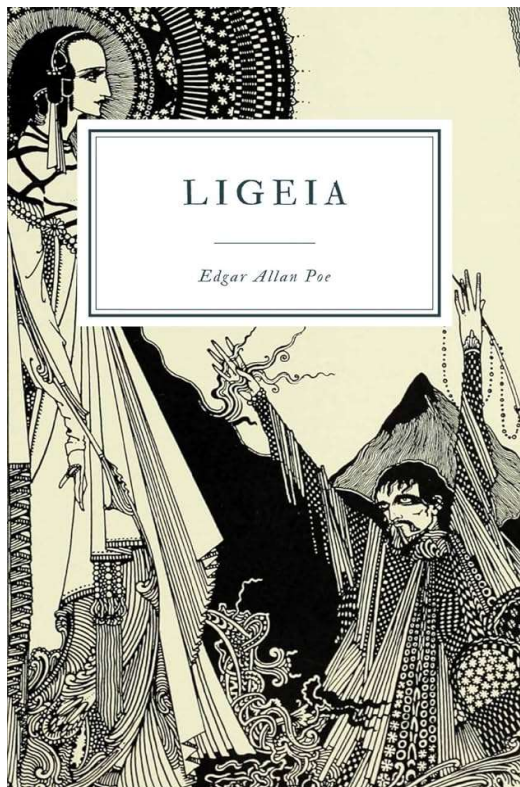
É fato que o movimento por si só é capaz de propiciar em geral essa impressão. Contudo, em certas cenas e acontecimentos, como o citado comportamento (e movimentos) do gato, não é possível compô-los sem a montagem, que significa vocabularmente justamente, compor, organizar, fazer, *montar*.

*

Pelo menos três afirmativas do protagonista merecem referência sendo as duas primeiras estranhas ao conto. Uma delas, de que “*a beleza em tais vidas [do comum dos mortais] está na sua limitação. E em aceitá-las*”. Não obstante utilizar o termo beleza em seu sentido amplo, esse pensamento duplamente conformista não pode ser admitido, visto justificar a mediocridade, o conformismo, a preguiça e a covardia ensejadores, todos, de submissão ao poder, de coelhamento total do indivíduo. Aliás, três são espécies comportamentais, conforme sua mentalidade e conduta: os marimbondos, os carneiros e os coelhos. De conformidade com seus símiles animais, uns são independentes e ciosos dessa condição e defendem-se quando agredidos; outros são passivos, tudo aceitam sem questionamento e muito menos insubmissão; enquanto os últimos representam agravante da condução dos

segundos, pois, além de suas limitações, ainda carregam o estigma do medo e da covardia.

*

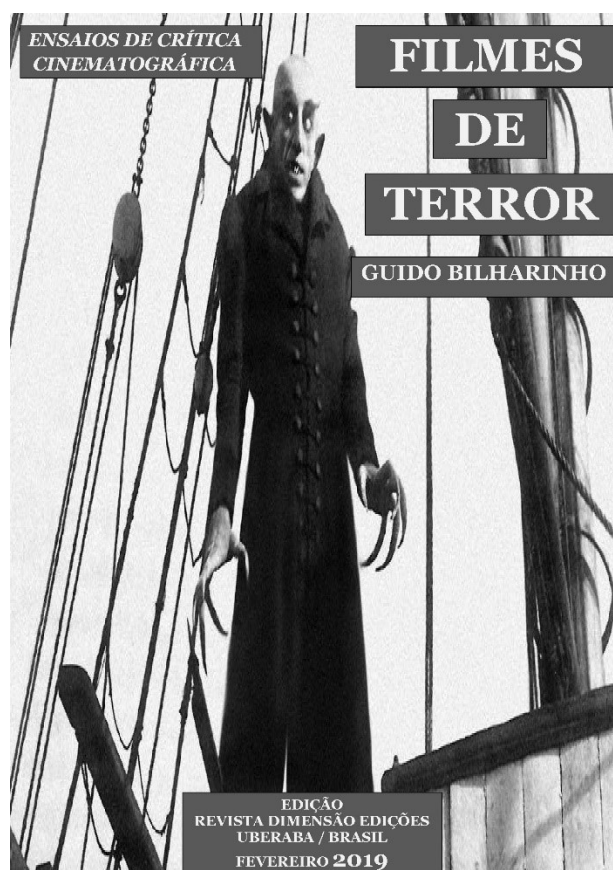


Outra assertiva do protagonista digna de menção consiste na afirmativa-interrogativa de “*o que é a loucura se não a crença do que não existe?*” que está conforme a colocação de Alain, pensador francês, citado por Sérgio Milliet em artigos sobre *A Lua Vem da Ásia*, de Válder Campos de Carvalho, ao afirmar que, no louco, o “*raciocínio é que cria os fatos [...] e não os fatos que impõem um dado raciocínio como ocorre com o homem normal*”, ou seja, mesmo nada acontecendo, isso não impede “*o louco de tirar do fato não existente, mas para ele evidente, todas as consequências que comporta.*”

*

A terceira afirmativa que inspirou o conto, originária do escritor britânico Joseph Glanvill, citada por Poe em epígrafe e no texto do conto, de que “*o homem não se submete aos anjos nem se rende inteiramente à morte, a não ser pela fraqueza de sua débil vontade*”, que teria sido dita, ficcionalmente, por Ligeia, segundo o protagonista, no conto e no filme, constitui a

matriz temática do texto poesco, que deságua, conforme atrás referido, no seu também citado epílogo. Ou seja, para Ligeia, sua força de vontade venceria a morte, do que resulta sua “ressurreição final”, no conto, no corpo de Rowena. Aliás, a citação completa, nas frases que antecedem àquela dita por Ligeia, acima transcrita, é bastante elucidativa dessa crença, além de externar singular concepção de Deus: “*E ali dentro está a vontade que não morre. Quem conhece os mistérios da vontade, bem como seu vigor? Porque Deus é apenas uma grande vontade, penetrando todas as coisas pela qualidade de sua aplicação*”.



Ficção e Poesia

maldade

- Você não fez o que mandei.
- Mas, patrão, nós combinamos por aquele preço só a construção da cocheira.
- Que importância tem fazer o curral?
- Nenhuma. Mas, aí, o preço teria de ser outro.
- Não sei por quê. Você já estava lá mesmo. Era só fazer.
- Nesse caso eu teria prejuízo.
- Pois é, por causa de sua teimosia perdeu o serviço.
- Então, viajei novecentos quilômetros para nada?
- Você é quem não quis continuar.
- Pelo contrário, queria e quero continuar.
- Era só fazer o que determinei.
- Dessa maneira não posso, como lhe expliquei.
- A culpa é sua, então.
- Não é. Sabe muito bem disso.
- Não sei de nada.
- Bom, agora não adianta mais discutir. Já estou de volta e tenho de tocar a vida.
- Isso não é problema meu.
- Para trabalhar necessito de minhas ferramentas. Ficaram todas lá na fazenda.
- Pode ir buscá-las.
- Preciso, também, receber os dias que eu e meu ajudante trabalhamos.
- Isso não é devido. Vocês não terminaram o serviço.

- Que serviço? O da cocheira está quase pronto. O do curral ainda não foi combinado.

- Não sei não.

- Construímos grande parte da cocheira.

- Porém, não foi terminada.

- Pretendíamos terminá-la. No momento, necessito do restante do pagamento da parte concluída. Só tenho R\$ 6,00 (seis reais) e cada passagem de Uberaba à fazenda fica em R\$ 2,80 (dois reais e oitenta centavos) e somos dois. Vou ficar só com R\$ 0,40 (quarenta centavos) para passar a noite, esperando o ônibus que sai às seis da manhã.

- Isso não é problema meu.

- São só onze horas da noite. Eu e meu ajudante vamos permanecer na rodoviária, até às seis da manhã, sem comer nada e, ainda, com esse frio?

- Você é quem quis assim.

- Mas, patrão, arranje pelo menos o suficiente para pagar uma pensão e fazer um lanche.

- Não.

- Por quê?

- Você não me obedeceu.

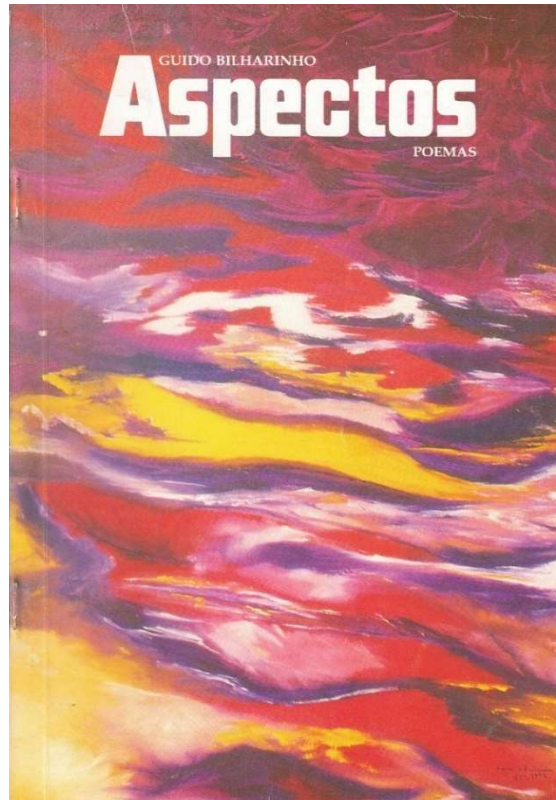
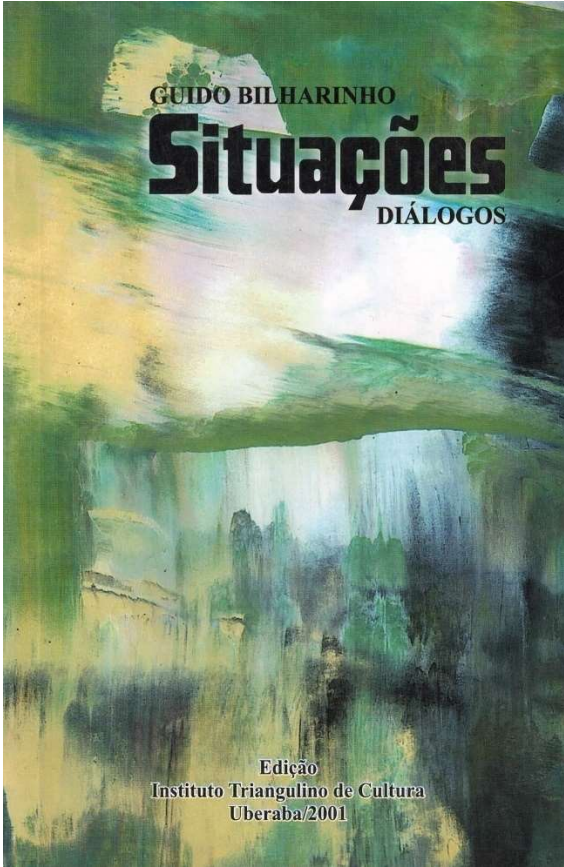
- Já expliquei o motivo.

- Seu motivo é uma desobediência.

- Por causa disso, mesmo tendo crédito, eu e meu ajudante vamos passar a noite toda com frio e fome?

- Vão.

(do livro físico *Situações*, 2001)



flor

flor roteiro
de ápices

vista nã
o confere

pétala não
deduz a hora

no espa
ço áspera

flor na es
pera pedra

pétalas cor
aroma modos

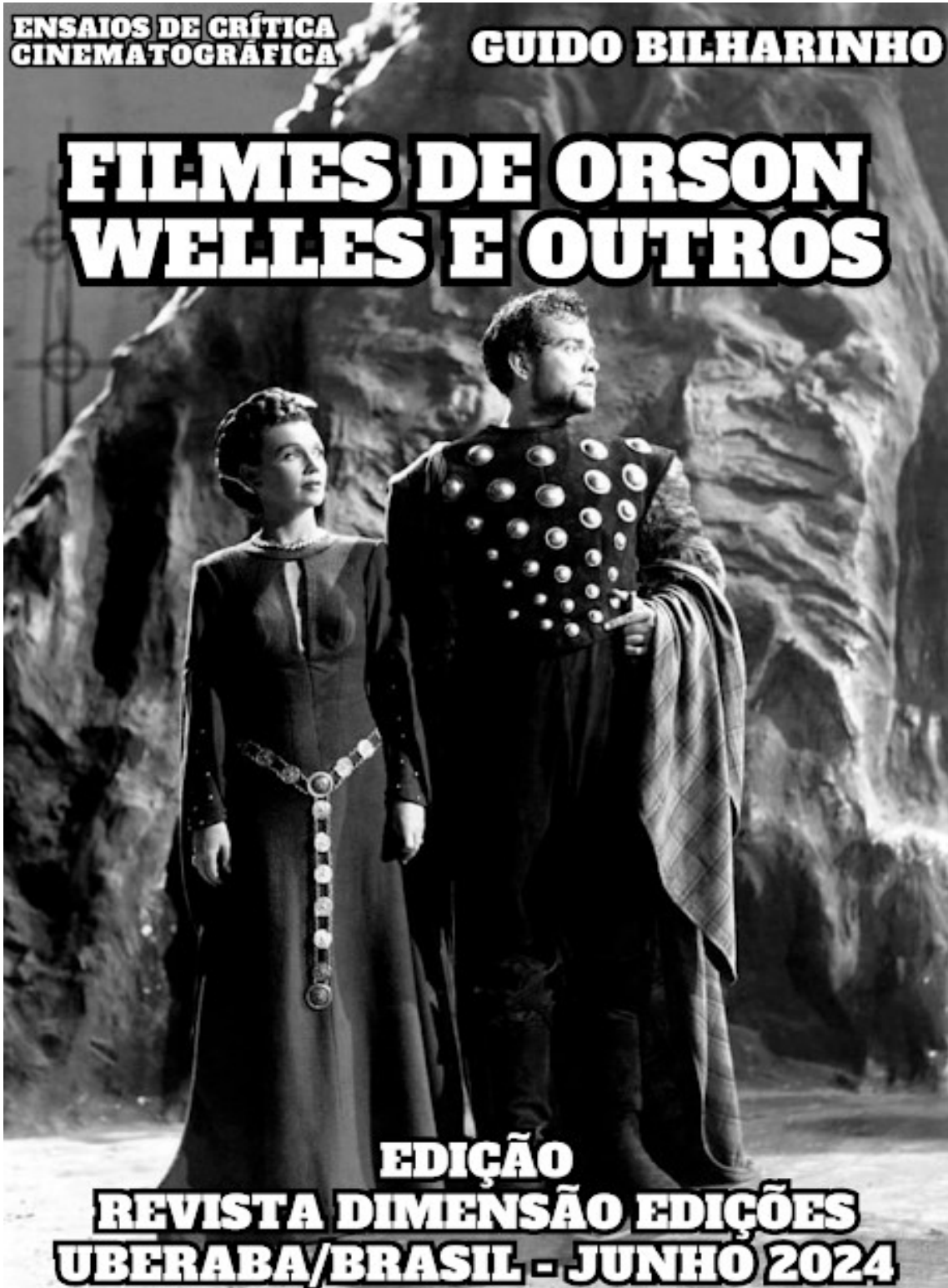
flor imagem

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

Indicações

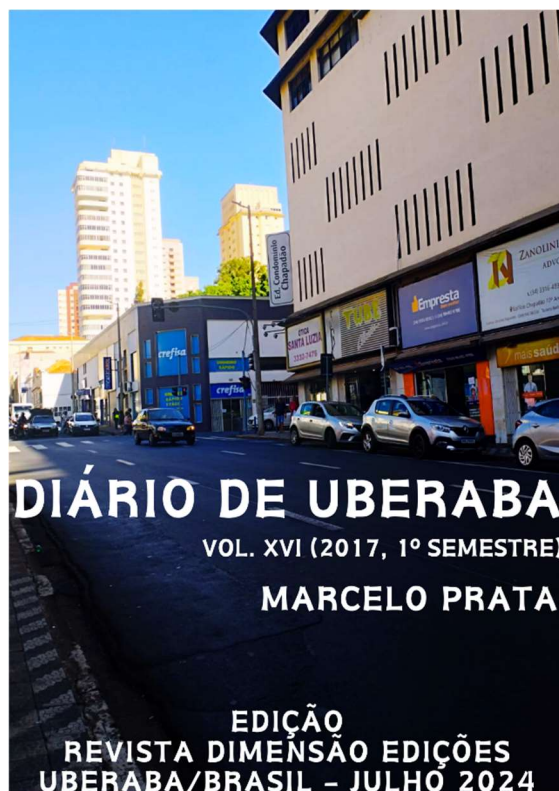
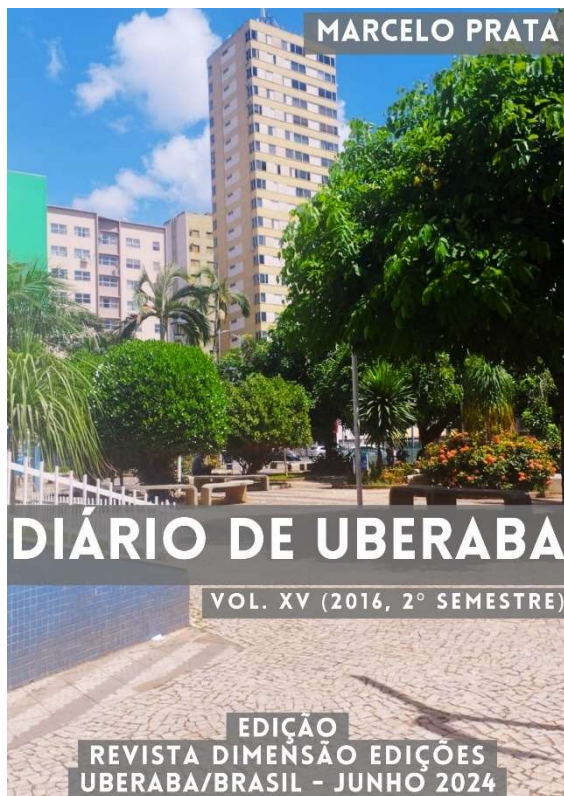
**ACESSO, LEITURA, IMPRESSÃO E
COMPARTILHAMENTO INDIVIDUAIS
LIVRES E GRATUITOS**

Lançamentos!



NO BLOG:

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



NO BLOG:

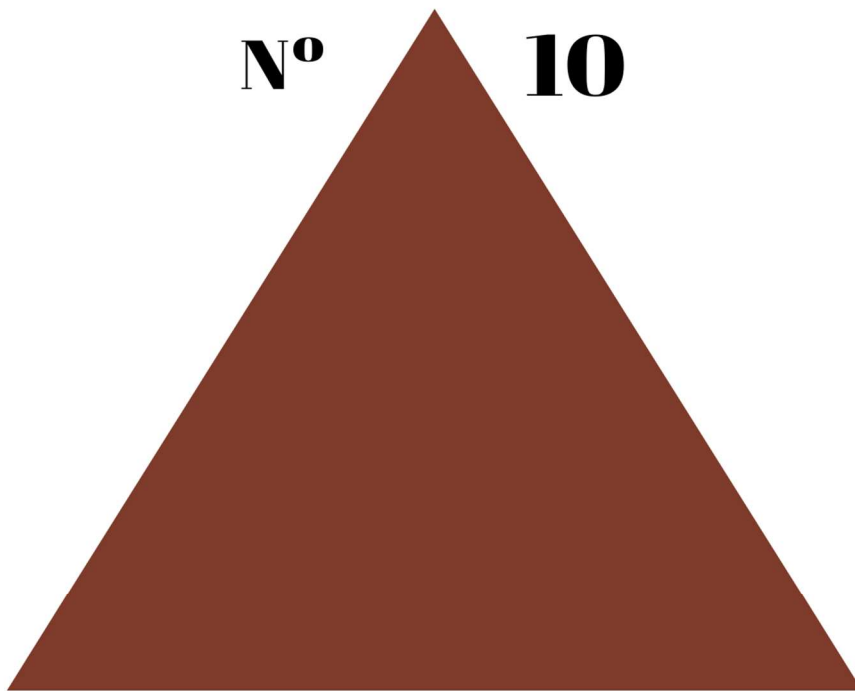
<https://diariouberabense.blogspot.com/>

revista **NEXOS**
eletrônica

**OBRAS DE GUIDO BILHARINHO
ESTUDOS REGIONAIS**

**UBERABA/BRASIL
1º QUADRIMESTRE 2024**

Nº 10



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

NO BLOG:

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

revista **SILFO** eletrônica

AUTORES UBERABENSES
JOAQUIM GASPARINO
PINTOR E ESCULTOR



UBERABA/BRASIL
2º QUADRIMESTRE
2024
ANO II

Nº 5

EDITOR
GUIDO BILHARINHO
EDITORIAÇÃO ELETRÔNICA
GABRIELA RESENDE FREIRE

NO BLOG:

<https://revistasilfo.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 30/04/24: EE.UU. (11.000) – Brasil (9.330) –
Singapura (1.080) – Alemanha (892) – França (548).

DIMENSÃO

Revista Internacional de Poesia
(1980 a 2000)

Coleção Completa - 635 poetas de 31 países
Índices Onomásticos - Repercussão da Revista
<https://revistadepoesiadimensao.blogspot.com.br/>

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

PRIMAX

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

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

NEXOS

Revista de Estudos Regionais

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

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

SILFO

Revista de Autores Uberabenses

<https://revistasilfo.blogspot.com>

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

BIBLIOGRAFIA SOBRE UBERABA

45 Volumes Editados – Diversos Autores

FUNDAÇÃO - EVOLUÇÃO ECONÔMICA - PIONEIRISMO -

HISTÓRIA - ATIVIDADES CULTURAIS - LEGISLAÇÃO

MUNICIPAL - MEIO AMBIENTE - SISTEMA FLUVIAL -

TEATRO – BIBLIOGRAFIA

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

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

AUTORES UBERABENSES

12 Livros Publicados

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

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

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

DIÁRIO DE UBERABA

de Marcelo Prata

Dezesseis Volumes Editados (1500-2017)

<https://diariouberabense.blogspot.com>

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

A FLAMA

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

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

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