

revista **PRIMAX**  
eletrônica

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

**UBERABA/BRASIL**  
**MAIO-JUNHO 2023**  
**ANO III**

**Nº 24**

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

# PRIMAX 24

## SUMÁRIO

### EDIÇÃO EM PORTUGUÊS

#### QUESTÕES

A Finalidade da Arte 6

#### LITERATURA

**Os Amores de Camilo Castelo Branco** 14

*Amor de Perdição* (1861)

*Amor de Salvação* (1864)

#### CINEMA

##### Filmes Africanos

*Yaaba: O Amor Silencioso* (1989) 21

*Niiwam: A Solidão da Cidade Grande* (1992) 25

##### A Segunda Guerra no Cinema

*Kanal* (1957) 29

(O Levante de Varsóvia)

*Matadouro 5* (1987) 33

(O Bombardeio de Dresden)

##### Obras-Primas do Cinema Brasileiro

Filmes (I) 37

#### FICÇÃO E POESIA

O Freguês 48

Canção do Dia 50

#### INDICAÇÕES

##### Lançamentos

*Diário de Uberaba* – Vols. V e VI 54

*Brasil: Cinco Séculos de História* 55

*Revista Nexos* 7 56

Blogs Culturais 58

**ESTE E NÚMEROS ANTERIORES NO BLOG**

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

#### E-MAIL

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

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

# APRESENTAÇÃO

## Questões

### A Finalidade da Arte

Abordagem e análise das concepções sobre a finalidade da arte, configuradas entre autonomia estética e subordinação à pretendida missão social.

## Literatura

### Os Amores de Camilo Castelo Branco

Os mais propalados romances de Camilo, *Amor de Perdição* e *Amor de Salvação*, enfocados nas perspectivas de sua narratividade e romantismo.

## Cinema

### Filmes Africanos

A arte cinematográfica africana em dois filmes nos quais o indivíduo e o povo do grande continente representam-se a si próprios em belas e precisas imagens.

### A Segunda Guerra no Cinema

Dois contrastantes episódios da Guerra: o levante de Varsóvia, insubmisso e heroico (*Kanal*), e o bombardeio de Dresden, vingativo e criminoso (*Matadouro 5*).

## Obras-Primas do Cinema Brasileiro (I)

Com início na presente edição e término na seguinte, publica-se a relação dos melhores momentos do cinema brasileiro, devidamente comentados em excertos textuais extraídos dos respectivos artigos analíticos-judicativos.

### **AUTORIZAÇÃO**

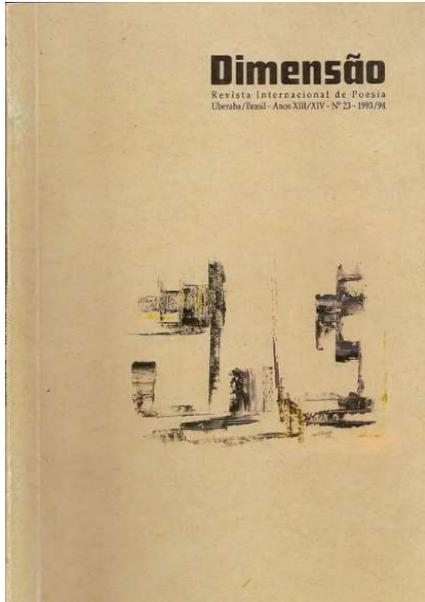
Publicação ou reprodução de textos desta revista, no original ou em tradução, mediante solicitação.

A thick, red, hand-painted brushstroke that tapers at both ends, serving as a background for the title text.

# Questoes

## A FINALIDADE DA ARTE

A posição da arte no contexto social, seu papel e finalidade,



suscitam pelo menos duas concepções opostas, irreconciliáveis e excludentes: a arte vista em si e por si mesma, como produto estético, e a arte entendida como expressão do ser humano, com multiplicidade de objetivos e funções, entre os quais, também o estético.

O simples enunciado dessas classificações delimita perfeitamente os respectivos alcance e significado.

O último pretende atribuir à arte missão social, que extrapola seu âmbito específico. Argumenta que “*a arte é necessária para que o homem se torne capaz de conhecer e mudar o mundo*” (Ernst Fischer. *A Necessidade da Arte*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1966, p. 20), ou que “*as novas tendências para o ensino da literatura, centralizadas no texto e na sua recepção, giram em torno da ação transformadora da literatura, visto que ela procura levar o estudante a uma participação madura e ativa no meio social*” (Creobel Franco Maimoni, “*O Ensino da Literatura no Segundo Grau: Perspectivas*”, dissertação de mestrado, resumo in *Revista de Letras*, vol. 32, Faculdade Ciências e Letras de Assis, 1992, p. 276).

Contudo, não se restringe apenas a esses fins a visão utilitária da arte, que ainda engloba, entre outras, as de catarse, evasão e jogo. Se em algumas delas, em maior ou menor grau, preserva-se o propósito artístico, este é, na melhor das hipóteses, equiparado aos demais, conquanto, mais frequentemente, seja minimizado ou secundarizado, quando não inteiramente defenestrado.

As incumbências básicas imputadas à arte, de conhecimento e transformação do mundo, de matriz marxista, traduzem ponto de vista de que a arte deve estar a serviço da conscientização do ser humano e das lutas políticas, sociais e libertárias do povo, devendo direcionar-se, pois, em refletir a sociedade, seus problemas e contradições e engajar-se na tarefa hercúlea de modificar o mundo.

O desempenho catártico significa a busca de libertação e superação existencial, a procura da paz e harmonia íntimas, conforme expresso até em livros didáticos, servindo a arte, sob esse ângulo, como meio de purgação e alívio, tanto para o autor como para o receptor.

A concepção que confere à arte finalidade de evasão, que, escondendo a realidade vivenciada, a substitui por outra, distanciada e/ou edulcorada, pretende e contribui para que seu consumidor olvide os próprios problemas ao mesmo tempo que o entretém.

Sob o prisma do ludismo, querem-na como elaboração de um jogo, na escolha dos meios que a constituem, a exemplo da seleção de palavras e seus componentes fônicos e ópticos.

Qualquer desses posicionamentos alicerça-se em vasto arsenal teórico, intentando justificar-se, ora atribuindo à arte apenas a destinação que perfilham ou advogam, ora, além delas, considerando-a possuir outras, embora secundárias.

Entretanto, todos têm traços comuns, que os colocam no mesmo campo. Alheios e até hostis ao aspecto estético, ao negarem sua unívoca particularidade, representam visão exterior ao fenômeno artístico, advinda e dependente de outras especialidades e ramos do saber. Têm, como escopo, instrumentalizar a arte, colocando-a a serviço de seus propósitos e tendências e subordinando-a às ciências, às ideologias, às religiões, etc., seja como conhecimento, ocupação da filosofia e de todos os ramos da ciência, desde as físicas às sociais e humanas; seja como transformação do mundo, função da atuação e do engajamento político, social, filosófico e religioso; seja como catarse, aspecto comportamental e campo de estudo da psicologia e ciência afins; seja como evasão, que se confunde com os interesses da indústria do entretenimento, equivocadamente denominada “*cultural*”, produtora apenas de artefatos comerciais de entretenimento e diversão e resultado político de anestesiamiento de consciências; seja, como simples jogo, restringindo seu alcance maior, conquanto a atividade lúdica esteja intimamente ligada ao fazer estético, sendo uma de suas componentes.

A gênese, fundamento, persistência e disseminação dessa orientação devem-se à necessidade e desiderato de seus seguidores de submeterem a arte às suas ideologias, opiniões e

pretensões político-sociais, isto é, àquilo que somente entendem e apreciam.

Contudo, essa tentativa de dominação da arte representa, paradoxalmente, reconhecimento de sua importância e, ainda, sua valorização, fenômeno que, todavia, não se quer nem se admite autônomo e livre, mas domesticado, desvirtuado e posto a serviço de outros desígnios e aspirações.

O equívoco e a nocividade dessa generalizada tendência são óbvios. É sintomático que só as pessoas alheias à arte, isto é, que não a criam, que não são artistas, tenham essa atitude. Nenhum artista a perfilha, agasalha ou adota. E quando se diz artista, se tem em conta o verdadeiro e autêntico, não o pretense, que, justamente por não conseguir produzir arte, procura, para encobrir suas insuficiências, desvirtuá-la. Mesmo quando, excepcionalmente, artista autêntico assim se situa, só o faz no campo teórico, não levando tal intenção às últimas consequências, permanecendo sua obra incólume e independente, como um valor em si mesma. Sua consciência artística prevalece sobre seu pensamento filosófico, que deve atuar e se expandir no amplo campo da participação política.

A nocividade dessa prática manifesta-se em dois níveis.

Na ponta da produção, desvia os interessados da procura de aperfeiçoamento e da aquisição de informação artística, sem o que não se consuma a feitura de qualquer obra esteticamente válida, limitando-se tais pessoas, nos respectivos campos de atuação, a apenas, no máximo, dominar seus meios expressivos para veiculação de ideias, sentimentos, emoções, ideologias,

julgando, assim, estarem fazendo arte, quando mais não fazem que peças ou artefatos artesanais habilidosos, mas, sem qualquer criatividade, porque arte e criatividade só advêm da conjunção de vários fatores básicos e indispensáveis, constituídos de, entre outros, trabalho, intenção e conhecimento artísticos.

Na ponta do consumo, leva os receptores a considerar a arte, ora entretenimento, ora passatempo, ora instrumento de intuítos diversos, desconhecendo completamente sua finalidade, que é, apenas e unicamente, de proporcionar prazer estético, que se não confunde com nenhum outro.

O equívoco fundamental desse modo de ver decorre do desconhecimento de “*que não há a expressão de um objeto, mas o objeto de uma expressão*”, ou seja, de que a arte “*não é expressão mas produto*” e que ela exprime-se a si mesma (Valdemar Cordeiro, “O Objeto”, in revista *Arquitetura e Decoração*, São Paulo, dezembro 1956, apud *Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina*, organizado por



**Valdemar Cordeiro**

Ana Maria de Moraes Belluzzo. São Paulo, Fundação Memorial da América Latina/Editora Unesp, 1990, p. 302/303).

A arte, pois, não é expressão de nenhum fato estranho e externo a ela, visto que forma, por si só, uma realidade. É que nas palavras o ser humano “*não possui uma expressão, mas um produto da própria vida interior. A linguagem artística não é expressão do ser, mas forma do ser*” (Fiedler, citado por Valdemar Cordeiro).



**Fiedler**

A arte, portanto, não é expressão, porque, então, não passaria de mero epifenômeno. É forma do ser e, como tal, é produto específico de seu trabalho, que requer conhecimentos, informações, pesquisas e esforço próprios e exclusivos, que se não compadecem com sua sujeição a objetivos diversos daqueles que lhe são inerentes.

A única finalidade da arte, pois, é estética, ou seja, de proporcionar prazer estético. A única função do artista, como tal, é, portanto, produzir beleza. As origens e circunstâncias que envolvem, ocasionam e direcionam autores e obras constituem acontecimentos extra-artísticos, que só podem interessar ou ter importância para outros ramos do saber, por razões totalmente estranhas à arte.

Não influi, por exemplo, no prazer artístico ensejado pelos teatros grego e shakespeariano, conhecer ou não os elementos subjacentes à sua formação, motivações e condicionamentos, bem como às personalidades e intencionalidades de seus autores.

O valor que têm (e que é eterno enquanto existir vida inteligente no universo e não só na Terra), decorre unicamente deles próprios tais como são, em si e por si mesmos, de seus recursos intrínsecos, independentemente de tudo o mais.

Enfim, a obra só é artística se atender à sua singularidade. O produto estético encerra, em si, tudo o que for possível, não se amoldando nem se mesclando ou se subordinando a qualquer dos elementos que lhe dão origem ou o impõem. O que interessa é o resultado do trabalho do artista. É o produto pronto, tal como realizado e elaborado. Nada mais. Todavia, no caso, isso é tudo.

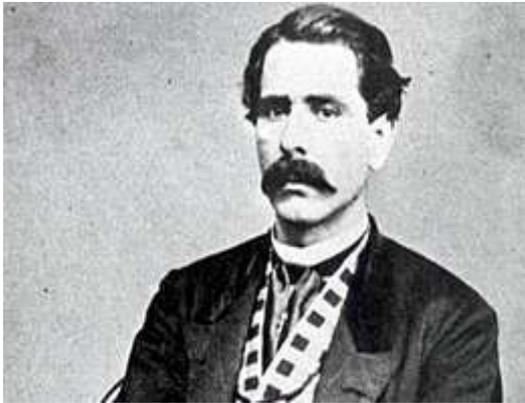
(editorial da revista de poesia *Dimensão*  
nº 23, republicado no livro eletrônico  
*Arte, Poesia e Visual*, janeiro 2018)

# Literatura

# Os Amores de Camilo Castelo Branco

## OS AMORES DE CAMILO Narrativas Românticas

Com a ascensão (e assunção) da burguesia europeia ao poder, que teve seu ápice com a Revolução Francesa de 1789,



deflagrou-se nas artes, como superestrutura social, a correspondência intelectual e racional do arcabouço ideológico burguês calcado em referenciais econômicos.

**Camilo Castelo Branco** Tais fundamentos alicerçaram-se na iniciativa privada, na liberdade individual no campo econômico (e seus reflexos políticos) e na ausência de regulamentação em ambas essas áreas, no “*deixar fazer, deixar passar*” para propiciar à nova classe amplo e total domínio dos meios de produção e do aparelho do Estado posto a seu serviço.

A euforia propiciada pela nova situação, tida e vendida como o ideal de organização humana, contaminou, por via reflexa, o ideário intelectual do século XIX, resultando, na arte, o romantismo, de tendência, orientação e teor individualistas, libertários e subjetivistas.

No romantismo caiu o espartilho representado pela normatividade clássica com seus princípios rígidos e dominantes, adquirindo o artista liberdade criativa do mesmo modo que o burguês quebrou a armadura do sistema econômico feudal-aristocrático para poder ampliar suas atividades empresariais até à aventura, enfrentando os riscos (e as responsabilidades, mas, até aonde?) que a liberdade traz.

Se historicamente o romance romântico é importante – mesmo tendo-se, antes dele, no século XVIII, na Europa, obras, no gênero, superiores em conteúdo, técnica e forma, a exemplo de *Relações Perigosas* (Les Liaisons Dangereuses, França, 1782), de Chardelos de Laclos – na perspectiva do tempo e a necessária colocação entre ele e as produções posteriores e mesmo anteriores, como a obra citada, seu nível não ultrapassa ao das melhores novelas televisivas. Não é sem razão, pois, que os romances românticos brasileiros, notadamente os de José de Alencar, eram publicadas em folhetins dos jornais com grande aceitação do público. Como as ditas novelas nos tempos atuais. Uns e outras pautados (e adredemente endereçados) ao gosto do público.

No romance português, um de seus representantes, foi Camilo Castelo Branco (1825-1890), com, entre outros livros, *Amor de Perdição* (1861) e *Amor de Salvação* (1864).

A exemplo das obras congêneres, essas dispõem-se sobre o



binômio relacionamento amoroso e ação, tanto um como outra articulando-se romanticamente, ou, seja, de conformidade com normas próprias, que impregnam o conteúdo e a natureza da relação amorosa e norteiam a narrativa, tanto do ponto de vista formal quanto do modo de externalização ou efetivação da vinculação sentimental.

### **Folha de Rosto**

Em geral, o sentimento amoroso é radicalizado, tomando e domando as personagens, nucleando-lhes e direcionando-lhes a existência daí em diante, não se compartimentando nem convivendo com outros interesses e diversas necessidades, desconhecendo ou inadmitindo limites e restrições.

A ação narrada, por sua vez, estende-se no horizonte próximo das personagens como se deslizesse sobre tapetes, isto é, exteriorizada e mimetizada, sem nenhuma nuance psicológica ou ambivalência comportamental.

É o que ocorre em ambos esses romances, que, na realidade, nem chegam a sê-lo, já que sua montagem, proporções e tratamento aligeirado cominam-lhes a natureza de novela literária, quando não de simples narrativa.

*Amor de Perdição*, subtítulo “Memórias de Uma Família”, é a história de tio do romancista, envolvendo como personagens seu próprio pai, avô e tia, como explicitado no prefácio e nas interferências diretas efetuadas pelo romancista

no corpo da trama, com o que intersecciona a narrativa, recheando-a de digressões, divagações e comentários alheios à ação.

Conquanto baseada em fatos reais, a estruturação da novela obedece à disposição narrativa adremente planejada, na qual se monta e se explora a ocorrência do amor entre dois jovens de tenra idade e sua impossibilidade de consecução pela oposição paterna.

Sem tirar nem por, o esquema repete-se em *Amor de Salvação*, em que a perdição para a qual também se encaminhava (aliás, já estava) o protagonista é impedida pelo surgimento de novo amor, que o redime, redirecionando sua vida.

A diferença, pois, é apenas de epílogo, não de concepção e construção ficcional. É o suporte de *Romeu e Julieta* (1595), de Shakespeare, por sua vez abeberado na obra *Tragical History of Romeo and Juliet*, vertida para o inglês por Arthur Brooke da tradução francesa de Pierre de Boistreau de Launay de adaptação de estória existente na literatura grega efetuada por Bandello, segundo informa F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros, em nota à peça na edição da *Obra Completa* de Shakespeare da editora José Aguilar, Rio de Janeiro, 1969.

A causa desses dramas, muitas vezes desaguando em tragédias irremissíveis, é sempre a mesma. O patriarcalismo exacerbado, dominando e direcionando a vida dos filhos como se eles fossem propriedades paternas (como os escravos, por exemplo), impingindo-lhes consortes (ou com-azares) ou, mais

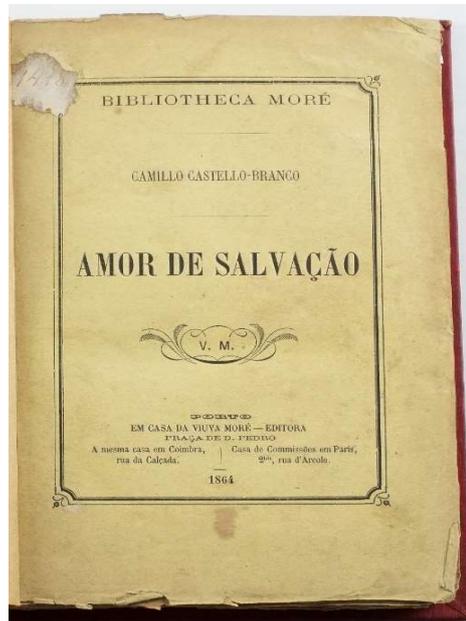
comumente, como nos três casos em pauta, impedindo-os de se unirem aos amores de seu coração, com os quais, na maioria dos casos, teriam vida feliz e construtiva, as supremas finalidades da existência.

Se à época, e mesmo durante muito tempo depois, esse tipo de drama galvanizava a atenção, principalmente em decorrência do persistente poder paterno, conquanto paulatinamente atenuado, depois, com sua praticamente inexistente manifestação, o assunto perdeu o interesse e sobrevive na peça shakespeariana por força de atributos dramáticos e literários.

É bem verdade que a impossibilidade de união entre dois jovens apaixonados pode extrapolar esse esquema antiquado e assumir novas formas, modernizando-se, como no filme *Amor, Sublime Amor*

(*West Side Story*, EE.UU., 1961), de Robert Wise e Jerome Robbins, no qual as forças que se opõem ao amor dos protagonistas residem em sistema herdeiro e substituto dos poderes paternos de outrora, no caso, a rivalidade racial e social de quadrilhas nova-iorquinas.

Nos romances camilianos, o envelhecimento e anacronismo do tema e seu tratamento evidenciam-se à simples leitura, mantida apenas pelo sequenciamento da ação e seu poder verbal,



**Folha de Rosto**

que, por sinal, não é tão esplendoroso como querem fazer crer muitos de seus admiradores.

A própria facilidade de fabulação do autor (apenas quinze dias para elaborar *Amor de Perdição*, por exemplo), depõe e trabalha contra sua construção ficcional, o que era peculiar ao romantismo, sempre superficial e palavroso nos enfoques e precário na urdidura temática.

Tanto e em tal ordem, que essas novelas nem ao menos configuram trama tecida de dramas humanos, mas, narrativas quase jornalísticas de fatos passados com as personagens em seus relacionamentos. Essa característica ou técnica expositiva perpassa quase todo o romance romântico.

Todavia, sem ele, seu exercício e experiências, reflexos da vitoriosa aventura burguesa ainda não esbatida pelos problemas e dificuldades oriundas de seu próprio desenvolvimento, domínio e excessos, não se teria armado o arcabouço e fornecido subsídios técnicos para o futuro romance realista, correspondente à etapa vivenciada pelo capitalismo opressor dos fracos e fabricante de riqueza, de produtos e, também, e em muito maior proporção, de pobreza. O romantismo, assim, em todo lugar, constituiu a infância do adulto e amadurecido romance que se lhe seguiu, realista, psicológico, impressionista e até mesmo o naturalista cientificista para culminar no romance moderno do século XX.

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

*Cinema*

# Filmes Africanos

## YAABA: O AMOR SILENCIOSO

### Beleza e Vida

A capacidade humana está em toda parte. É necessário apenas que se lhe dê oportunidade de manifestação. É o caso do continente africano, fissurado por rivalidades tribais internas e manietado pelo domínio e exploração predatórios externos, coloniais a princípio, neocoloniais posteriormente, globalizados nos dias que correm. Todos em doses cavalares.

Quando o cinema completa cem anos é que a parte meridional desse continente imenso, potencialmente rico e diversificado, adquire personalidade cinematográfica. É claro que tal circunstância não se dá de um dia para outro. Há décadas de tentativas e aprendizado por trás disso.



*Yaaba: O Amor Silencioso* (Yaaba, **Idrissa Ouedraogo** Burquina Faso, 1989), de Idrissa Ouedraogo (1954-2018), constitui grande exemplo da existência e autonomia da arte cinematográfica africana. Existem outros, principalmente, de expressão árabe, ao norte do grande continente.

O que se vê, na tela, nesse filme, para quem assiste pela primeira vez filme africano, é a África. Muito diferente daquela

dos filmes de aventuras estadunidenses, mesmo dos melhores, mas, nos quais o nativo nada mais é do que criado dos brancos ou carregador de bagagens em safaris.

Nesse filme, o indivíduo e o povo africano representam-se a si próprios, em imagens belíssimas, tão paradoxalmente discretas e radiosas como a luminosidade equatorial.

O filme é poesia de imagens, de fotografias límpidas, de angulações perfeitas, de *décor* depurado (nesse caso até demais), em que o africano, inserido na sua realidade diária, é sujeito e não objeto.

A trama é simples, como normalmente é a vida cotidiana. Os conflitos que emergem entre os habitantes da povoação são tratados nos limites do realismo, expungidos de toda dramaticidade apelativa.

Nesse sentido, o filme é, simultaneamente, ficção e semidocumentário, no qual, por exemplo, a cena fixadora do gesto da velha e desprezada personagem tomar água ou colocá-la na cabaça porta o duplo sentido de significar, concomitantemente, atitude na vida e momento no tempo e no espaço.

Cada fotograma é pictural. Não, porém, pintura armada e planejada, mas, decorrente da beleza natural da paisagem e de construções amarronzadas, articulada com as já citadas propriedades fotocinematográficas.

O filme é, assim, de beleza singular, onde se movem, com naturalidade, personagens vivas e autênticas, num inter-relacionamento humano universal.

Casas (mais propriamente cabanas), objetos e utensílios, vestimentas, idioma, paisagem, etc. são localizados e conformados nesses limites geográficos. Porém, a humanidade que aí vive e seus problemas, atitudes, relacionamentos, comportamentos e reações são os comuns e generalizados a todo ser humano. O amor, a compreensão e seu oposto, as rivalidades, a bondade mais altruísta (que os oportunistas e interesseiros de todos os graus e matizes acham que nem existe), a ignorância e a sabedoria de vida, os dramas pessoais manifestados no filme (tratados, como já se registrou, com objetividade e naturalidade) são os mesmos em toda parte.



Yaaba, a velha desprezada, é sua grande figura. Em seu descarnamento e isolamento social é emblemática de todo o continente africano tratado vilmente pelo colonizador branco, com as exceções e os sacrifícios de praxe, ocorrentes, todavia, apenas ao nível pessoal.

*Yaaba*, pois, não é somente grande filme e suprema e digna personagem. É a África. Não, porém, estática, explorada e

conformada. Nem também a África raivosa e revoltada. Porém, a África senhora de si, cônica de seu lugar e papel no mundo, que, com certeza, será (se já não começa a ser) magnífico, não em meros termos materiais, mas, humanos.

(do livro eletrônico *Filmes de Todo o Mundo*, fevereiro 2022)

# NIIWAM: A SOLIDÃO DA CIDADE GRANDE

## Simplicidade e Realismo

É raro, raríssimo mesmo, para dizer o menos, assistir-se a filmes africanos no Brasil. Por variados motivos. Entre os quais, a pequena e recente produção fílmica da parte meridional do continente, porque, ao norte (países árabes), conquanto não sejam muitas as realizações, não são tão recentes assim e também nem tão poucas. Outro motivo: o domínio e bloqueio do mercado exercidos pelos grandes distribuidores internacionais.



**Clarence T. Delgado** Mas, o cinema africano existe, de norte a sul e, embora pequeno, já com produções dignas de ser exibidas e conhecidas, como, por exemplo, filmes apresentados por algumas TVs Cultura, já que TV estatal é para isso e não, como vem procedendo, para promover debates sobre jogos de futebol no horário nobre dos domingos ou de qualquer outro dia, já que, disso, as Tvs particulares cuidam.

Além do notável *Yaaba* (Burquina Faso, antigo Alto Volta, 1989), de Idrissa Ouedraogo, e de outros mais, tem-se *Niiwam: A Solidão da Cidade Grande* (1992), de Clarence Thomas Delgado (1953-). A ação do filme transcorre em Dacar, capital do Senegal, tudo indicando que é senegalês, já que sua própria ficha técnica não informa o país, embora indique estúdio e repartição governamental que apoia, produz ou auxilia. Isso, no idioma

francês, o que mais reforça a suposição, já que essa a língua oficial do Senegal ou uma delas, visto que o país, como tantos da África, foi colonizado e, frise-se, explorado pela França.

Do ponto de vista de linguagem e criação cinematográfica, o filme (como, aliás, mais de noventa por cento das realizações cinematográficas em qualquer parte), nada apresenta de novo. É, por isso, convencional, limitando-se a contar estória com começo, meio e fim, embora o fim possa ser continuado e desdobrado em novas situações do casal interiorano na cidade grande, a citada (e movimentada) Dacar.

É de se lamentar que isso não seja feito e, preferentemente pelo mesmo diretor, equipe e atores.

É que, conquanto bem comportado cinematograficamente, o filme não deixa de ser bom e, sob certos aspectos, muito bom. Nesse caso, o longo trajeto no ônibus urbano efetuado pelo protagonista do hospital até o longínquo cemitério (Dacar é, realmente, cidade grande).

A simplicidade, a propriedade das cenas e situações, a direção e desempenho dos atores, o comedimento na fixação da paisagem urbana, a escolha, tipos e comportamento dos passageiros do ônibus são, realmente, das melhores coisas, no gênero, em cinema convencional. A simplicidade é tanta que margeia o naturalismo. E só não o é, ou seja, mera expressão do evidente, porque nele subjaz objetiva e, portanto, conscientemente, visão realista das coisas. Assim, concomitantemente à amostragem documentária da realidade

trabalha-se criticamente sobre ela, tanto pela seleção de fatos e personagens, como pela maneira de encadeá-los e mostrá-los.

Essa, contudo, é a parte do meio para o fim do filme. As cenas iniciais na aldeia, a chegada em Dacar e as cenas no hospital não atingem igual nível de perspicácia e amadurecimento. A explicação pode ser encontrada, até certo ponto, na circunstância de nesse primeiro segmento o cineasta estender o fio da narrativa por meio da sucessão cronológica de acontecimentos. Já no trajeto do ônibus, mesmo obedecendo essa sequência, a ação, antes apenas horizontalizada, passa a ser concentrada e verticalizada, permitindo maior e melhor elaboração fílmica.



Mas, o ponto central do filme é o desamparo dos protagonistas, não apenas na grande cidade, mas, na vida. Os problemas que têm, só ocorrem porque são pessoas absolutamente pobres. A solidão invocada no filme não existiria se fossem ricas. Mas, chegar à cidade desconhecida, grande ainda por cima, com filho doente e totalmente sem recursos não é para

qualquer um, embora isso aconteça diariamente, milhares de vezes, notadamente no terceiro e quarto mundos. A solidão, no caso, é a falta, mas, falta completa de dinheiro. Essa carência também fundamenta a decisão que condena à morte uma das personagens da peça *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*, de Bertolt Brecht, em seu quadro 18:

*“Por não ter dinheiro,  
O que é o maior crime  
Sobre a face da terra.”*

A solução é uma organização social que não permita tais situações, que prescindam, para realização dos seres humanos, da necessidade de riqueza. Pois, como diz a citada personagem de Brecht que, antes, tivera dinheiro: *“a felicidade que comprei não era felicidade, e a liberdade que eu tive à custa de dinheiro não era liberdade”* (quadro 19).

Mas, no atual regime econômico prevalece a máxima dos carrascos e os protagonistas do filme são também de antemão condenados exclusivamente por falta de dinheiro. Não à morte, como na peça de Brecht, mas, à exclusão social, que não deixa de ser meia morte.

Um filme, pois, necessário. Ao contrário da maioria produzida pelos grandes estúdios do Ocidente, de viés comercial e escapista.

(do livro eletrônico *Filmes de  
Todo o Mundo*, fevereiro 2022)

# A Segunda Guerra no Cinema

## KANAL

### O Levante de Varsóvia

Na Segunda Guerra Mundial, a Polônia, imprensada entre a Alemanha nazista e a União Soviética stalinista, foi tomada e dividida, em 1939, entre seus então ferozes vizinhos quando estes ainda eram aliados, nos termos do pacto *Hitler-Stalin*, assinado em 23 de agosto daquele ano.



**Andrzej Wajda**

No decorrer do domínio soviético, dissolvido com o ataque alemão à U.R.S.S. em 22 de junho de 1941, resultou o saldo da matança, segundo consta, pela NKVD (serviço secreto soviético) de aproximadamente quatro mil e quinhentos oficiais poloneses em Katyn, aldeia situada nas proximidades de Smolensk, crime, no entanto, atribuído pelos comunistas aos alemães.

A ocupação alemã durou até inícios de 1945. Nesse período ocorreram pelo menos dois levantes poloneses. Primeiro, o do Gueto de Varsóvia, em 1943. O segundo, iniciado em 1º de agosto de 1944, durou dois meses, ficando conhecido como “O Levante de Varsóvia”, envolvendo milhares de combatentes poloneses.

Um dos episódios desse último conflito compõe o filme *Kanal* (idem, Polônia, 1957), de Andrzej Wajda (1926-2016).

A recriação do teatro da luta é nesse filme tão notável que se julga estar assistindo, não à dolorosa recomposição ficcional realizada alguns anos depois, mas, aos próprios acontecimentos, como se se exumassem do passado aquelas figuras heroicas envolvidas num vórtice de fúrias e cataclismos. Até as pedras, as ondulações calcinadas dos terrenos, os prédios semidestruídos ou simplesmente pulverizados parecem, ao espectador, espectros de realidade presente e palpável. Pouca coisa há semelhante no gênero, uma delas *Outubro* (Oktiabr, U.R.S.S., 1927), de Eisenstein.

Se cinema é equivalente da realidade, *Kanal* o é do cinema, tão drásticas são a reconstituição material e humana e a criação artística que procede do acontecimento. Se a *Polonaise*, de Chopin, é o protesto musical da Polônia ocupada ao tempo do compositor, *Kanal*, na revivescência de outro momento análogo, constitui seu correspondente cinematográfico. Aqui, a imagem é tão bela no horror que exhibe quanto os acordes sonoros de Chopin. Ambos se unem nas mesmas dores e revolta. Tanto o som quanto a imagem transmitem emoção e sofrimento.

A genialidade de Wajda, como a de Chopin, é cristalizar para sempre momentos heróicos e cruciais.

Contudo, onde o filme atinge maiores qualidades é na composição do quadro humano dos combatentes poloneses. Se o cenário de aspectos da batalha é perfeito, o drama humano que se desenvolve nesse espaço abrasado o é absolutamente.

Personagens, atitudes, gestos, expressões, relacionamentos e diálogos impregnam-se de tal autenticidade, que, à semelhança dos *décors* de interiores e locações exteriores, julga-se estar presenciando as expectativas e agruras, não de personagens, mas, de indivíduos de carne, ossos e nervos. Principalmente nervos.



Não se está, porém, apenas frente à obra realista, fiel aos acontecimentos, mas, à sua exumação crítica. Não mera foto da matéria demonstrável ou mostrável, mas, da exposição de seu interior, de onde ressalta o íntimo substancial (e substantivo) de seres humanos tomados e governados pela ciência e consciência de sua condição, por isso, imbuídos de responsabilidade, assumida até as últimas consequências, em atitude que resgata a espécie dos oportunismos, covardias (grandes e pequenas), jogos de interesses, crimes, sordidez e crueldade em que se compraz e, em grande parte, a caracterizam.

O filme, tanto nos exteriores quanto nos interiores dos esgotos (canais) de Varsóvia, onde os alemães não ousavam entrar, do início ao fim, em cada tomada e em todas as cenas e sequências, compõe homogênea sinfonia de imagens, que, ao invés de gritos e uivos de dor, desencadeia visões concretas da sublimidade e da miséria humanas, fixadas no écran pelo heroísmo de um lado e pela perversidade de outro, sem quaisquer cambiantes, meios-tons ou atenuações.

Enfim, filme grandioso e digno quanto a epopeia que revive.

(do livro físico *A Segunda Guerra no Cinema*, 2005)

# MATADOURO 5

## O Bombardeio de Dresden



**George Roy Hill**

O filme *Matadouro 5* (Slaughterhouse 5, EE.UU., 1971), de George Roy Hill (1922-2002), baseado no romance homônimo de Kurt Vonnegut, de 1969, é enganoso. Afigura-se filme de valor artístico, mas, não chega a sê-lo. Nele, a aparência de qualidade decorre do esquema de produção e das nuances da própria estória. A montagem alternada não é novidade nem constitui inovação.

Não resta dúvida, no entanto, que as cenas transcorridas na Segunda Guerra são apropriadamente reconstituídas, conquanto não mostrem, a não ser em rápidos momentos, a crueldade e a estupidez nazistas. Em inúmeras oportunidades, pelo contrário, os prisioneiros são até mesmo considerados entes humanos, o que, em se tratando do nazismo, é pouco plausível ou, quando menos, atitude raríssima.

Tais cenas, pelos *décors* e pela ambientação, são realmente excelentes sob esses aspectos. Não mais, porém. É que o fluir dos acontecimentos é submetido a tratamento padronizado, não obstante em menor grau que os episódios familiares e prosaicos transcorridos nos Estados Unidos, de irremediável convencionalismo, onde só se salva a sequência da desabalada

correria automobilística da esposa do protagonista rumo ao hospital, onde ele se acha em decorrência da queda do avião em que viajava.

Aliás, o cinema estadunidense, por ser a pátria por excelência do automóvel e das autoestradas (além de tantas outras coisas), prima pela utilização desse veículo e de seu leito natural em lances de corridas, acidentes e perseguições.

No filme comentado ainda se salientam, não por virtudes cinematográficas, mas, pela violência e disparidade entre causa e efeito, o episódio em que soldado ianque guarda para si, na maior inocência, simples bibelô encontrado nas ruínas da bombardeada Dresden e as imediatas e terríveis consequências desse ato.

É algo que transcende ao fato em si para ajustar-se a contexto mais amplo e bem mais complexo que atinge a natureza humana e a espécie de convivência e de (in)civilização que até agora construiu para si. É algo tão inominável, que dispensaria comentários não fosse seu sentido simbólico e emblemático, mostrando que a vida humana, nessa (in)civilização, é espécie de nenhum apreço frente aos (falsos) valores que se atribuem aos objetos, ao lucro e à riqueza.

Faceta elogiável do filme é sua crítica indireta, mas ferina, ao criminoso bombardeio aliado da cidade de Dresden, assassinando, segundo consta, mais de 130.000 (cento e trinta mil) de seus habitantes, e onde não existia nenhuma instalação militar de monta nem indústria bélica, não podendo nem

devendo ter sido arrasada como foi, por simples vingança pelos atos praticados pelos nazistas. Uma coisa não justifica a outra.

A sutileza da abordagem da questão reside no fato dos argumentos utilizados por uma personagem na defesa do ataque consistirem justamente em sua condenação.

Diga-se de passagem, já que se trata de guerra, que nada a legitima, conquanto a propriedade, o lucro, a riqueza, a ambição e os interesses materiais a expliquem. Nada disso vale simples vida humana perdida no entrevero, quanto mais as milhões de existência ceifadas nesses confrontos.

A bondade do protagonista é outra virtualidade do filme, dado o tratamento habilidoso e eficaz que o diretor lhe imprime coerente e consistentemente em todas as etapas da ação. Talvez esse aspecto e a amostragem natural da guerra tenham sensibilizado o júri de Cannes, que lhe outorgou prêmio em 1972.



Todavia, tal prêmio derivou mais (ou tão só) da impressão que da razão, prevalecendo sobre as exigências desta, do rigor e da objetividade de análise, a maleável e flexível subjetividade

humana, facilmente conquistada pela emoção e por aspectos secundários da realidade.

Se *Matadouro 5* não pode ser simplesmente desconsiderado, não tem, por sua vez, condições estéticas indispensáveis para inserir-se nos quadros da arte, não passando, pois, de filme comercial comum, não obstante competente.

Quanto a sua classificação, compartilha principalmente dos gêneros dramático e de guerra, porém, dadas as melhores qualidades e preponderância de cenas desta última categoria pode-se catalogá-lo preferentemente como tal, o que é referendado, aliás, pelo próprio título e sua literal tradução brasileira.

(do livro físico *A Segunda Guerra no Cinema*, 2005)

# Obras-Primas do Cinema Brasileiro - I

## FILMES

*Dos trinta filmes classificados como obras-primas do cinema brasileiro, consoante elencados e comentados no livro eletrônico Obras-Primas do Cinema Brasileiro, publicam-se nesta edição a relação dos quinze primeiros conforme a ordem cronológica das respectivas realizações, aduzindo, além de seus títulos, anos de filmagem, fotos dos diretores e de cenas e excertos dos artigos analíticos-judicativos constantes do referido livro.*

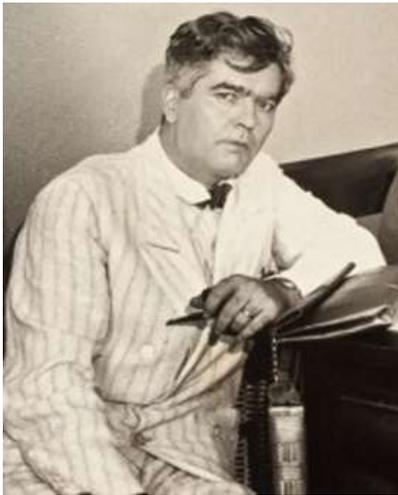


## LIMITE (1930)

MÁRIO PEIXOTO  
(1908-1992)



Em *Limite* não há senões, só qualidades. Sua concepção, desde as estórias, modo de contá-las e, principalmente, a maneira sutil de fazê-lo, conquanto reflitam as conquistas da vanguarda cinematográfica europeia da década de 20, resultam direta e eficazmente de sofisticado senso artístico.



# GANGA BRUTA (1932)

HUMBERTO MAURO  
(1897-1983)



A imagem cinematográfica e sua montagem atingem sofisticada elaboração estética e perfeita concatenação dialética, em que a ação provoca não simples reações, mas, consequências que se articulam num encadeamento ininterrupto [...]

*Ganga Bruta* é, pois, resultante da observação e percepção de estético e dialético olhar do artista no processamento da transfusão de matéria e ideia, ação e contemplação, visão e beleza.



# PORTO DAS CAIXAS (1962)

PAULO C. SARACENI  
(1933-2012)



Nada há mais cruel, pois, do que casal [...] cujo relacionamento deteriore-se a ponto do sentimento amoroso

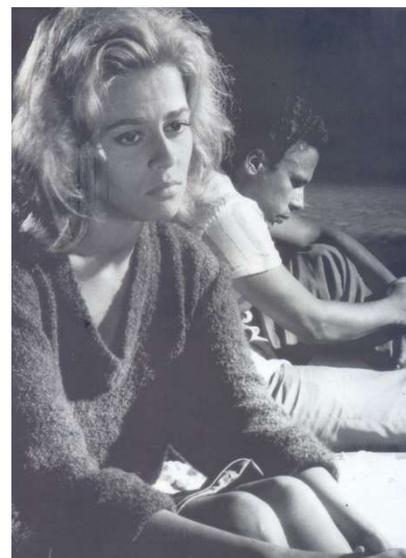
transformar-se em rancor e ódio, a todo momento exteriorizados em indiferença, desprezo e agressões verbais, quando não físicas.

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



## OS CAFAJESTES (1962)

RUI GUERRA  
(1931-)



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.



## VIDAS SECAS (1963)

NÉLSON PEREIRA  
DOS SANTOS  
(1928-2018)



O mérito de Néelson Pereira dos Santos é de efetivar em imagens cinematográficas o que constitui imagética no romance. Um livro [*Vidas Secas*, de Graciliano Ramos] 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.



## OS FUZIS (1963)

RUI GUERRA  
(1931-)



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



## DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL (1964)

GLÁUBER ROCHA  
(1939-1981)



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 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. [...]

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.



## SÃO PAULO S/A (1964)

LUÍS SÉRGIO PERSON  
(1936-1976)



Nesse filme, uma das obras-primas do cinema brasileiro, Person articula a matéria ficcional a partir do conhecimento interno de sua estrutura e contextualização, captando, expondo e criando a realidade artística equivalente à realidade haurida,

expressando-a imagetivamente, com o que a documenta e eterniza artisticamente.

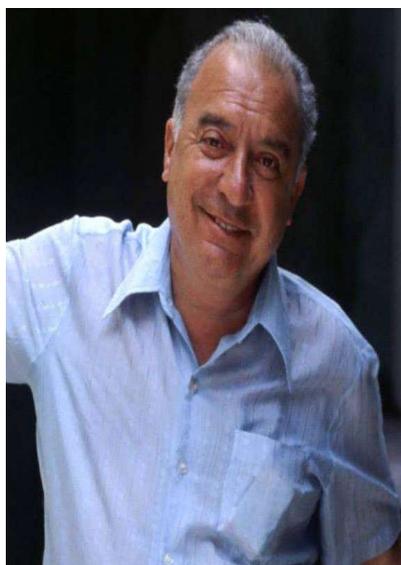


## NOITE VAZIA (1964)

VÁLTER HUGO CURI  
(1929-2003)



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



## A HORA E A VEZ DE AUGUSTO MATRAGA (1964)

ROBERTO SANTOS  
(1928-1987)



A sensibilidade, o tirocínio e a segurança de Santos evidenciam-se com tais vigor e intensidade, que o filme, da primeira à última e em todas as cenas intermediárias, apresenta-se em igual nível de equilíbrio e homogeneidade. Não perde, em nenhum momento, mesmo ou até principalmente naqueles em que o protagonista age em frontal oposição à sua natureza, a tensa contenção que lhe imprime a direção, por força, também, da essencialização a que é submetido, em grau tão alto e eficaz, que todas as cenas, gestos, diálogos e manifestações das personagens são-lhe indispensáveis.



O BANDIDO  
DA LUZ  
VERMELHA  
(1968)

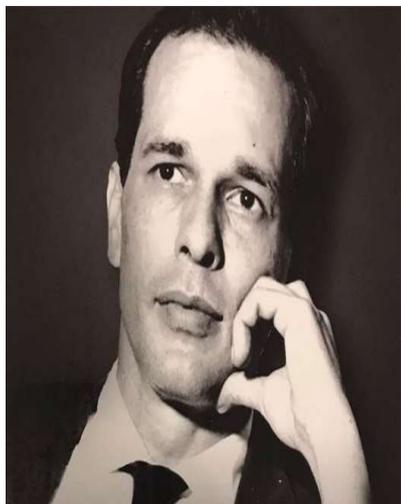
ROGÉRIO  
SGANZERLA  
(1946-2004)



É filme corajoso, não por denunciar ou acusar, que isso deflui do próprio entrecho, mas, por enfrentar não simples caso isolado, porém, as entranhas da espécie, e no ato de sua apropriação pelo conhecimento e pela recriação artística, nelas se inserir e delas participar.

Esse o maior desassombro. Talvez superior - se isso é possível - do que o de Dante ao enfrentar as pústulas e os inomináveis castigos infernais, visto que o périplo dantesco é

aventura da inteligência e da imaginação. A de Sganzerla representa mergulho e participação no inferno concreto, palpável, cotidiano. No inferno existente. Não no suposto.



## FOME DE AMOR (1968)

NÉLSON PEREIRA  
DOS SANTOS  
(1928-2018)

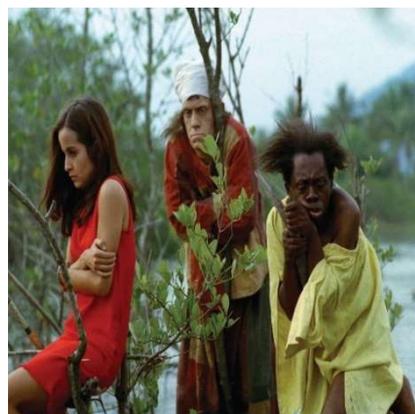


No jogo perverso que articula entre os dois casais que protagonizam o drama, extrapola a simples constatação naturalista ou mimética, aprofundando a radiografia do caráter e da personalidade do quarteto, em que se associam os elementos que se assemelham e se dissociam as personagens que divergem por sua concepção e postura diante da vida. O corte é tão visceral que no ato comparativo desnuda a biotipologia desses casais, radicalizando pouco a pouco as diferenças ocorrentes entre eles, encobertas pelos disfarces naturais da conduta e da convivência civilizada.



## MACUNAÍMA (1969)

JOAQUIM PEDRO  
DE ANDRADE  
(1932-1988)



O filme é, do começo ao fim, da primeira (notável e inolvidável) cena do parto do protagonista até sua consumição pela iara, obra-prima cinematográfica, que não perde tom e ritmo nem quando Macunaíma e seus irmãos vão para a cidade, envolvendo-se em aventura rocambolesca despropositada.

Mas, é no seu início, na mata, que o filme atinge os melhores momentos, geralmente ocorridos ao redor da mãe de Macunaíma, verdadeira representante da natureza brasileira, resistente, tenaz, mas nada feliz com seus filhos e com a vida que leva. Poderia (e poderá) mesmo o Brasil estar contente com seus habitantes?

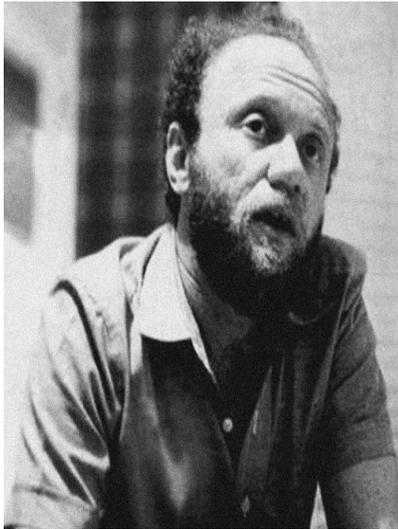


## A CASA ASSASSINADA (1970)

PAULO CÉSAR  
SARACENI  
(1933-2012)

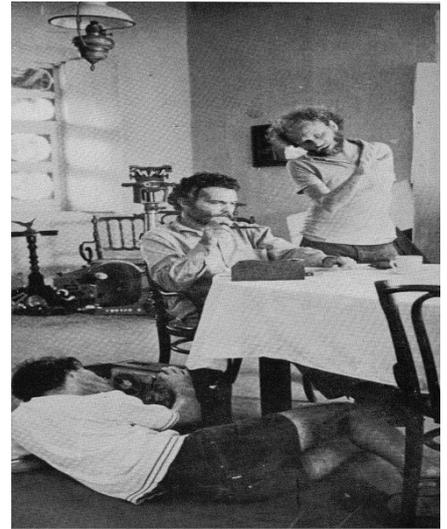


Os dramas individuais entrelaçam-se numa rede contristadora apenas rompida pelos contatos amorosos, que mais a complicam e enredam em dramas carregados de intrínseca tragicidade num filme belo na soturnidade de suas vivências, *décors* e exuberante paisagem rural, todas marcadas pela decadência e estagnação econômico-social familiar, que moldam os caracteres, acentuam e agravam as pendências quando não as originam e deflagram.



# SÃO BERNARDO (1971)

LEON HIRSZMAN  
(1937-1987)



Se Hirszman transporta para a tela a trama romanesca, como qualquer diretor faz com o argumento roteirizado em que se baseia, recria, no entanto, em termos cinematográficos, o tema original e não apenas o reconstitui filmicamente.

Procedendo cinematograficamente, cria, mercê do poder da fotografia, dos recursos de mobilidade e movimentação da câmera e das possibilidades da montagem, outra arte. Ou seja, aquela a que se propôs: cinema.

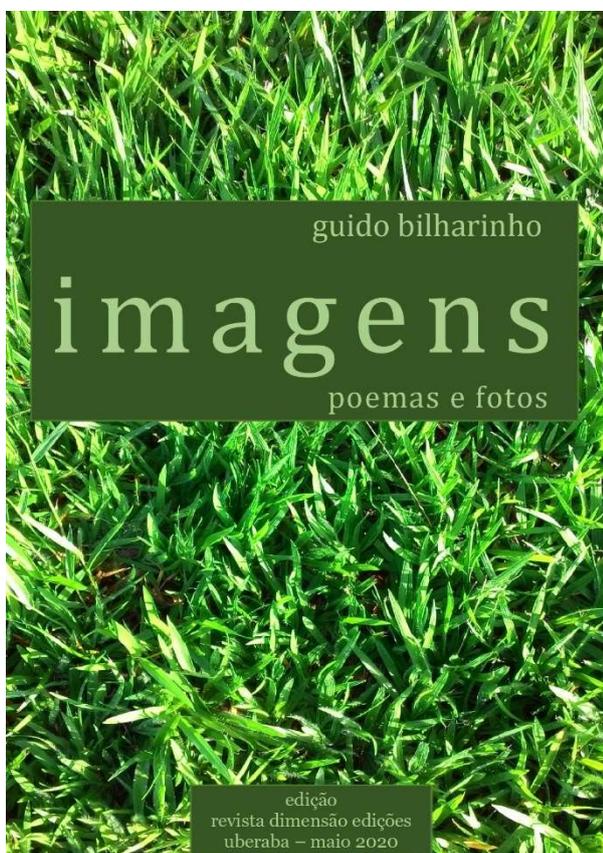
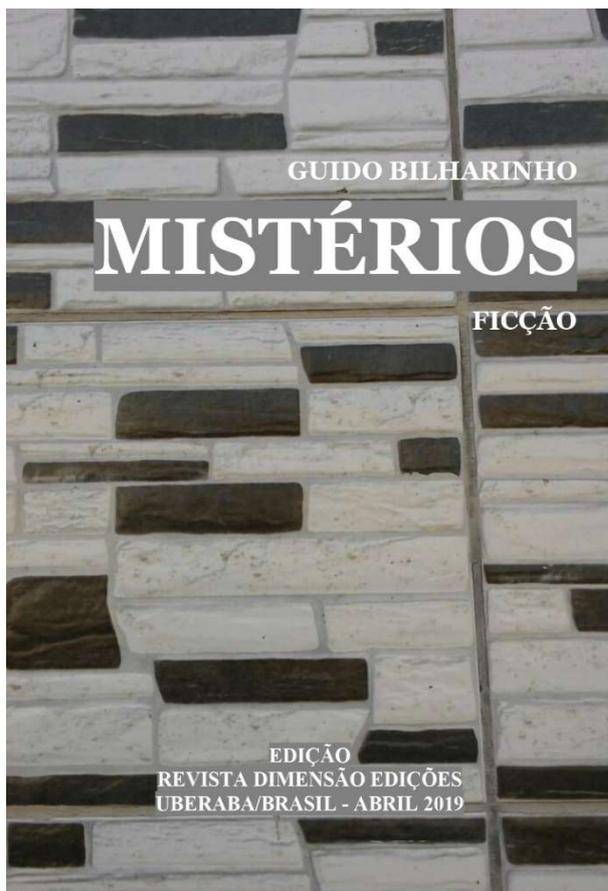
(excertos do livro eletrônico *Obras-Primas do Cinema Brasileiro*, dezembro 2017)

# Ficção e Poesia

## o freguês

logo após o proprietário do bar colocar mesinhas e cadeiras na calçada o freguês delas se acercou sentando-se tranquilamente nessa condição esperou ser atendido solicitando dose de desconhecida bebida mistura de éter com ácido e outros ingredientes o dono do bar disse-lhe não a ter e nem possuir condições de prepará-la o freguês indagou-lhe então o que teria de mais aproximado da bebida pretendida nada respondeu-lhe nem de longe tinha algo semelhante no todo ou em parte o freguês meio estranho pediu-lhe bebida extraída de frutas entre as possíveis solicitou a mais ácida mistura de limão e abacaxi bebeu-a de um gole desejando mais e depois mais ainda outra dose após ter-lhe servido umas dez ou mais vezes o proprietário desconfiado e meio atarantado com a fisionomia olhar e modos do forasteiro solicitou o pagamento ao que ele observou não ter ainda terminado sua consumação o dono do bar disse-lhe não poder mais servi-lo sem antes receber o já consumido que era muito o desconhecido olhou-o tão fixamente que o amedrontou reunindo porém os esparsos elementos de sua coragem negou-lhe o pedido insistindo no pagamento o freguês sorriu-lhe e à sua frente diante de seus olhos pasmos desapareceu não sem antes deixar sobre a mesa pequeno e desconhecido objeto semelhante a uma moeda

(do livro eletrônico *Mistérios*, abril 2019)



## CANÇÃO DO DIA

o dia  
ao sol  
tece espasmos

ao embalo das vagas  
anêmonas e girassóis  
giram  
no ar aromas

árvores  
recobrem o solo

musgos e heras enfeitam  
muros  
e cercas dependuradas

o dia  
sob luzes

                                  ventos  
árvores brancas  
                                  e pássaros

a brisa sopra  
percorrendo espaços  
de acácias e ciprestes

o céu faísca de azul  
e explode em amarelo

no muro  
urtigas e cardos  
urdem espinhos

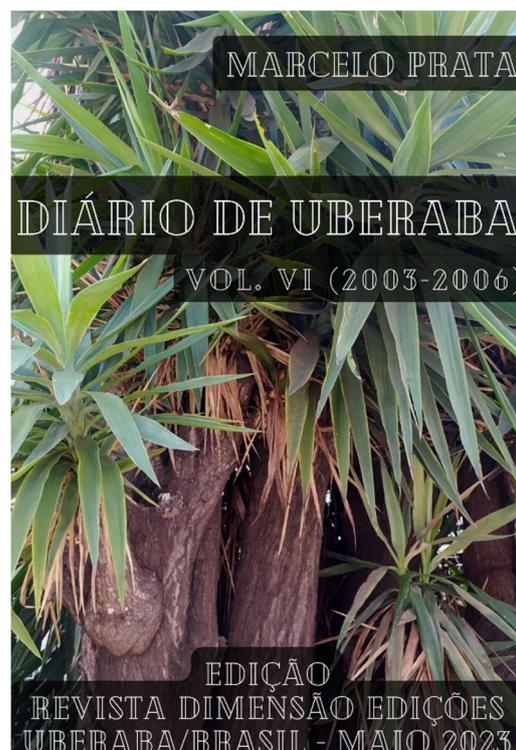
alelis tisnam o horizonte

(do livro eletrônico *Imagens*, maio 2020)

# Indicações

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

# Lançamentos!



**NO BLOG:**

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

Guido Bilharinho

***BRASIL: CINCO  
SÉCULOS DE HISTÓRIA***

***VOLUME V  
(SÉCULO XX, 1930 A 1959)***

Edição: Revista Dimensão Edições  
Uberaba - Maio 2023

**NO BLOG:**

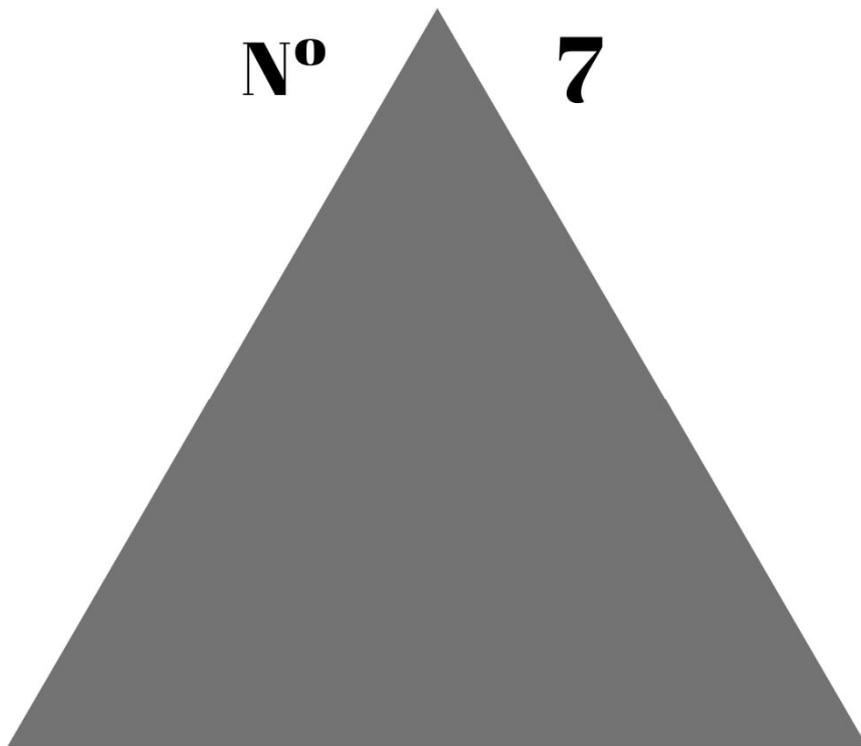
<https://guidobilharinho.blogspot.com/>

revista **NEXOS**  
eletrônica

**OBRAS DE GUIDO BILHARINHO  
ESTUDOS REGIONAIS**

**UBERABA/BRASIL  
1º QUADRIMESTRE 2023**

**Nº 7**



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

# NEXOS 7

## SUMÁRIO

### PIONEIRISMO UBERABENSE

Economia 3

### PERSONALIDADES

Des Genettes 8

Frei Eugênio 16

### PATRIMÔNIO CULTURAL DE UBERABA

Os Livros As Artes As Ciências

Contos 27

### PERIÓDICOS CULTURAIS

*Álbum de Uberaba de 1956* 34

*Cadernos da Academia de Letras* 38

### INDICAÇÕES

*Diário de Uberaba (I a V)* 43

*Poetas Uberabenses em Dimensão* 44

*Revista Silfo* 45

Blogs Culturais 46

### BLOG

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

### E-MAIL

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

**“QUANDO SE GOSTA DA VIDA, GOSTA-SE DO PASSADO”  
(MARGUERITE YOURCENAR)**

# **BLOGS CULTURAIS**

## **BLOG EDITORIAL GUIDO BILHARINHO**

**65 VOLUMES EDITADOS**

**UM LIVRO POR MÊS (DE SET/2017 A AGO/2022: 62 VOLS.)**

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

**<http://guidobilharinho.blogspot.com>**

## **DIMENSÃO**

**Revista Internacional de Poesia**

**(1980 a 2000)**

**Coleção Completa - 635 poetas de 31 países**

**Índices Onomásticos - Repercussão da Revista**

**<https://revistadepoesiadimensao.blogspot.com.br>**

## **PRIMAX**

**Revista de Arte e Cultura**

**Edições em Português, Inglês e Espanhol**

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

## **NEXOS**

**Revista de Estudos Regionais**

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

## **SILFO**

**Revista de Autores Uberabenses**

**Edições em Português, Inglês e Espanhol**

**<https://revistasilfo.blogspot.com>**

## **BIBLIOGRAFIA SOBRE UBERABA**

**36 Volumes Editados – Diversos Autores**

**FUNDAÇÃO - EVOLUÇÃO ECONÔMICA - PIONEIRISMO -**

**HISTÓRIA - ATIVIDADES CULTURAIS - LEGISLAÇÃO**

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

**TEATRO – BIBLIOGRAFIA**

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

## **AUTORES UBERABENSES**

**10 Livros Publicados**

**POESIA – BIOGRAFIA – ARTIGOS –**

**ENSAIOS – TEATRO**

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

## **DIÁRIO UBERABENSE**

**Livro *Diário de Uberaba***

**de Marcelo Prata**

**Seis Volumes Editados (1500-2006)**

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