

revista **PRIMAX**  
eletrônica

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

**UBERABA/BRASIL**  
**JULHO-AGOSTO 2023**  
**ANO III**

**Nº 25**

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

# PRIMAX 25

## SUMÁRIO

### EDIÇÃO EM PORTUGUÊS

#### QUESTÕES

A Função do Artista 6

#### LITERATURA

##### **Camilo Castelo Branco: Do Ultrarromantismo ao Realismo**

Introdução 10

*Eusébio Macário* (1879) e *A Corja* (1880) 13

*O Morgado de Fafe Amoroso* (1865) 18

#### CINEMA

##### **Filmes Argentinos**

*Martín Fierro* (1968) 22

*História Oficial* (1985) 28

##### **A Segunda Guerra no Cinema**

*Amarga Sinfonia de Auschwitz* (1980) 31

*O Pianista* (2002) 37

##### **Obras-Primas do Cinema Brasileiro**

Filmes (II, Conclusão) 43

#### FICÇÃO E POESIA

a visita 57

fábula 59

#### INDICAÇÕES

##### **Lançamentos**

*Revista Silfo* 2 61

*Diário de Uberaba* – Vol. VII 62

Filosofia na Praia 63

Blogs Culturais 64

#### 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 Função do Artista

Ao artista não se impõem diretivas, diretrizes e normatividades, mercê de sua autonomia criativa e de sua função de produzir beleza estética.

## Literatura

### Camilo Castelo Branco: Do Ultrarromantismo ao Realismo

Desafiado, o romancista português envereda pelo naturalismo nos romances *Eusébio Macário* e *A Corja*, atingindo, porém, o realismo na comédia *O Morgado de Fafe Amoroso*.

## Cinema

### Filmes Argentinos

Do significativo e importante cinema argentino destacam-se dois de seus mais emblemáticos filmes, que marcaram época, obtendo grande repercussão.

### A Segunda Guerra no Cinema

Por deliberada conjunção, reúnem-se dois filmes baseados em testemunhos de artistas europeus colhidos no vórtice mortal da guerra, Fania Fenelon (francesa) e Wladyslaw Szpilman (polonês).

## Obras-Primas do Cinema Brasileiro (II)

Conclusão da listagem das trintas obras-primas do cinema brasileiro apresentada pela ordem cronológica da realização dos filmes e acompanhada de excertos dos artigos a eles atinentes do livro eletrônico *Obras-Primas do Cinema Brasileiro*.

### **AUTORIZAÇÃO**

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

### **TIRAGEM DESTE NÚMERO**

Edições em Português, Espanhol e Inglês

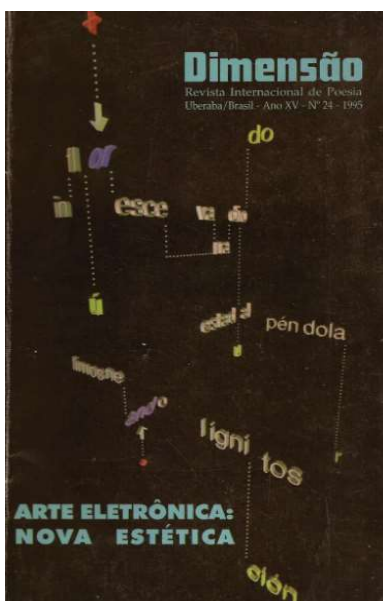
(Remessa por e-mail e WhatsApp)

**16.550** (dezesesseis mil quinhentos e cinquenta) exemplares  
para **130** (cento e trinta) países.

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

# Questoes

## A FUNÇÃO DO ARTISTA



A finalidade da arte é estética, isto é, de apenas proporcionar prazer estético. A função do artista, desde que o seja, é de produzir beleza.

Fazer arte é, pois, antes e acima de tudo, exercício de liberdade. O artista é (e principalmente deve-se considerar) livre para fazer o que quiser nos limites de suas possibilidades, que, aliás, necessitam ser ampliadas, tanto quanto possível, pelo domínio cada vez maior e mais consciente dos meios artísticos específicos, a partir de esforço, estudo e informação.

Ao se exigir que o artista, como tal, seja e esteja engajado e comprometido com assuntos alheios às finalidades artísticas, está-se-lhe desejando impor (ou impondo) diretriz cerceadora de sua autonomia criativa, fazendo com que se desvie ou se desvincule de sua tarefa básica para efetuar panfletagem e aliciamento com utilização dos recursos expressivos da arte. Daí resulta contrafação, que justamente por sê-lo, redundará também improdutiva e contraproducente até mesmo para o objetivo almejado.

O artista pode se empenhar, como cidadão, em qualquer causa, mas, não deve sujeitar sua atividade criadora a campanhas que não lhe dizem respeito diretamente.

A condição indispensável para criação de obra de arte é que o artista é (e tem de ser sempre) livre para elaborá-la da maneira que intentar e conseguir. Disso provém, contudo, que não deve subordinar o específico artístico nem mesmo às suas próprias pretensões políticas, filosóficas, religiosas ou ideológicas. Pode usar o material que desejar e tiver. Todavia, como matéria bruta utilizável para fins artísticos. Do contrário, como ocorre comumente com quem inverte os polos de criação, realizará obra que configurará romance, peça teatral ou musical, filme ou quadro, mas, que não terá nenhum valor. Não o tendo, será tudo, menos arte. Não ensejará prazer estético e, conseqüentemente, não subsistirá.

Se consciente e livre, teria oportunidade de criar obra de arte, porém, nesse caso, consumará, apenas, mera falsificação.

Que ele (e tantos como ele) considerem tal peça obra de arte não teria a menor importância se tal avaliação não carregasse em si a nocividade de levá-los, ao artista e a todos que com ele comunguem ou compartilhem da mesma impressão (não passa mesmo disso), a engano, que impedirá o primeiro de realmente fazer arte e aos demais de terem, efetivamente, prazer artístico.

O artista só tem uma obrigação se ambicionar verdadeiramente produzir obra de arte: produzir obra de arte. Para conseguir isso, cada qual faça como lhe aprouver, contanto que o faça com independência e demais atributos e requisitos necessários.

O que não está certo é submeter a arte a outros propósitos, princípios e diretrizes que lhe não são peculiares ou tentar

impingir isso e, ainda, considerar que é arte a contrafação resultante dessa subalternidade e desorientação.

Em suma, não é incumbência do artista, enquanto tal, comprometer-se e engajar-se em causas estranhas ao intuito de proporcionar prazer estético. Sua atividade, que nada nem ninguém pode legitimamente direcionar, impedir ou limitar, é apenas gerar beleza. Mas, como se tem dito, esse apenas é tudo. Perfaz mundo grandioso e eterno. Neste caso, pelo menos enquanto existir vida inteligente no universo.

Nem se diga, como inúmeros adeptos de uma e outra dessas posições costumam fazer, que a questão já foi assaz debatida e está equacionada. Contudo, mesmo sendo antiga a pendência, a cada geração o problema se põe, a cada iniciante ele se apresenta, tais as desigualdades e injustiças do mundo. Justamente por falta de retorno ao tema, por carência de permanente alerta, muita vocação se desvia, muita obra se estiola e se prejudica face às normais indecisão e insegurança iniciais.

Necessário, pois, que se mantenha viva a discussão para que preocupações impróprias não condicionem e balizem a obra em detrimento e prejuízo da arte. Bastam-lhe, a esta, o isolamento, a marginalização e as dificuldades que a sociedade de consumo e a indústria do entretenimento lhe ocasionam.

(editorial da revista de poesia *Dimensão* nº 24, de 1995)



# Literatura

# Camilo Castelo Branco

## CAMILO CASTELO BRANCO Do Ultrarromantismo ao Realismo

### O Tempo e os Modos

#### INTRODUÇÃO

No século XIX deram-se a eclosão do romantismo e o surgimento do naturalismo e do realismo.

Aquele decorreu diretamente da ascensão e domínio da burguesia com seu culto e prática do individualismo e da liberdade na área econômica contraposta à constrição do regime feudal e semifeudal anterior.

No campo cultural, desvencilharam-se os intelectuais (pensadores e principalmente os artistas) da imposição normativa dos cânones clássicos até então imperantes e direcionadores do fazer artístico para erigirem-se senhores de sua própria obra, não sem também a ocorrência e prevalência de diretrizes comuns.



CAMILO C. BRANCO

A independência adquirida, como toda conquista libertária, desaguou, num primeiro momento, em exageros.

Os romances *Amor de Perdição* (1861) e *Amor de Salvação* (1864), de Camilo Castelo Branco (1825-1890), enquadram-se nesse estereótipo e nele se perdem, não obstante a forma que têm, advinda, todavia, do poder verbal do autor e não da estruturação ficcional.

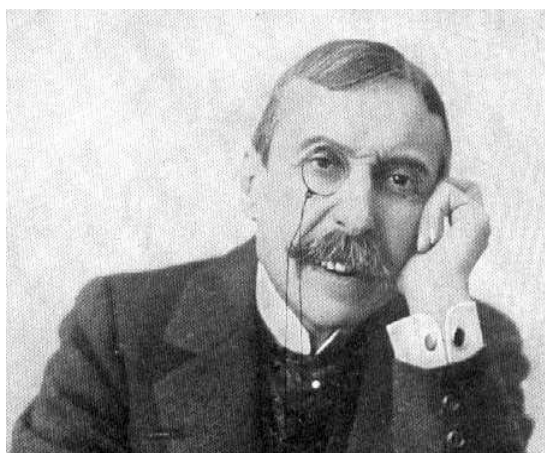
Com o tempo e os modos, com o capitalismo aplicado e suas consequências sociais, quebrou-se a ilusão ínsita na ideologia que o justificava, emergindo de sua atuação as agruras de realidade confrangedora, na qual as benesses e vantagens econômicas concentravam-se cada vez mais, semeando simultaneamente a miséria com o aprofundamento da exploração capitalista da mão-de-obra desamparada.

A nova atitude mental daí originada bifurcou-se, em ficção, nas tendências naturalistas e realistas.

Talvez em nenhuma outra obra ficcional tenha o embate entre romantismo e naturalismo se expressado tão bem como em *Os Maias* (1888), de Eça de Queirós, ele mesmo naturalista e realista.

Diz ele: “*O naturalismo, esses livros poderosos e vivazes, tirados a milhares de edições; essas rudes análises, apoderando-se da Igreja, da Realeza, da Burocracia, da Finança, de todas as coisas santas, dissecando-as brutalmente e mostrando-lhes a lesão, como a cadáveres num anfiteatro; esses estilos novos, tão preciosos e tão dúcteis, apanhando em flagrante a linha, a cor, a palpitação mesma da vida; tudo isso*”

[...] *caindo assim de chofre e escangalhando a catedral romântica, sob a qual tantos anos ele tivera altar e celebrara missa, tinha desnortado o pobre Alencar [Tomás Alencar, personagem do romance] e tornara-se o desgosto literário da sua velhice*” (*Obras de Eça de Queirós*, vol. II, Porto, Lelo e



EÇA DE QUEIRÓS

Irmão – Editores, 1958, p. 115, distribuída no Brasil pela Editora José Aguilar). O mesmo Alencar afirma adiante: “*Lá essas coisas de realismo e romantismo, histórias... Um lírio é tão natural como um percevejo... Uns preferem fedor*

*de sarjeta [...] Eu prefiro pós de marechala num seio branco*” (*op. cit.*, p. 174).

O embate entre o velho que morria e resistia e o atual, que era o novo – o atual é sempre novo – durou largo tempo e, como sempre acontece nesses casos, deixou feridos e moribundos os defensores da velha ordem, já que a realidade presente e emergente comumente se impõe, malgrado as resistências, sempre infrutíferas.

Camilo Castelo Branco, como não poderia deixar de ser na ocasião, foi vítima de ataques dos naturalistas e dos realistas, do que se queixava.

Na “Carta a Camilo Castelo Branco”, Eça de Queirós registra o fato com as costumeiras precisão e verve: “*Um tardio correio trouxe-me ontem um número, já quase velho, das Novidades,*

com um artigo, ‘Notas à Procissão dos Moribundos’, em que V. Ex<sup>a</sup>., resmungando e rabujando, se queixa ao público de que eu e os meus amigos implicamos consigo, sempre que isso vem a talho de foice, e lhe assacamos aleivosias”, para, ao final, perorar: “Corro também para o público [...] e brado profusamente com as mãos sobre o peito: Nunca! É falso! Jamais impliquei com ele, e não lhe quero senão bem” (in *Últimas Páginas*, op. cit., p. 799 a 802).

De fato, não era necessário a Eça “implicar” com Camilo. Bastava, para lhe antepor, *O Crime do Padre Amaro* (1876).

A verdade, porém, é que Camilo viu-se em desconfortável defensiva. Como reagiu? Não, apenas com queixas, sempre inúteis e geralmente contraproducentes, mas, com obras, com alteração e adaptação radical de seu modo e fazer literário, indo do ultrarromantismo ao realismo com a comédia teatral *O Morgado de Fafe Amoroso* (1865), não obstante incidir posteriormente no naturalismo dos romances *Eusébio Macário* (1879) e *A Corja* (1880).

### *EUSÉBIO MACÁRIO E A CORJA*

O confronto entre essas tendências marcou fundo Camilo, a ponto de, em *Eusébio Macário*, na “Dedicatória” à “Minha Querida Amiga” (Ana Plácido, com quem coabitava), afirmar: “Perguntaste-me se um velho escritor de antigas novelas



*poderia escrever, segundo os processos novos (sic), um romance com todos os “tiques” do estilo realista. Respondi temerariamente que sim e tu apostaste que não. Venho depositar no teu regaço o romance, e na tua mão o beijo da aposta que perdi”.*

Camilo não perdeu a aposta, conquanto não tenha escrito romance realista, mas, naturalista, que é coisa diversa. Realista ele só o seria, entre possivelmente outras obras, na comédia *O Morgado de Fafe Amoroso*.

Era, porém, comum a confusão que se estabelecia, à época, entre essas tendências. Porém, *natural* é uma coisa e *real* é outra.

O naturalismo, como tendência e prática, restringe-se a seccionar e enfatizar da realidade apenas a faceta sensorial e instintiva, não atingindo nem abarcando a realidade como um todo, que compreende o ser humano e a sociedade que estabeleceu e em que vive em determinado tempo e espaço. Ambos, ser humano e sociedade, são muito mais amplos, ambíguos e complexos do que as manifestações enfocadas e enfatizadas pelos naturalistas.

Para se aquilatar a abrangência do realismo, é de se lembrar a precisa (e preciosa) colocação do dramaturgo brasileiro Augusto Boal, para o qual, no realismo, *“o autor não pode exprimir suas próprias ideias, além das ideias possíveis na consciência dos personagens. Estes, para se manterem verdadeiros dentro do realismo, não podem pensar*

*pensamentos além do nível da sua consciência. São os personagens que conhecem a sua realidade, não o autor. E eles a conhecem deformada, parcialmente”* (prefácio à peça *Juno e o Pavão* (1925), de Sean O’Casey. São Paulo, editora Brasiliense, s. d.).

No naturalismo, além de se limitar ao sensorial e ao instintivo, o autor os exorbita, sem embargo de expor, em instantâneos, às vezes mais breves que o necessário, aspectos da realidade das personagens e do ambiente no qual se inserem.

Camilo, no entanto, desprezou sua experiência, conforme expõe no prefácio à segunda edição da obra: “*A coisa em si [‘penetrar com olho moderno os processos do naturalismo no romance’] era tão fácil que até eu a fiz, e tão vaidoso fiquei do Eusébio Macário que o reputo o mais banal, mais oco e mais insignificante romance que ainda alinharei para as fancarias da literatura de pacotilha. Se eu o não escrevesse de um jato, e sem intermissões de reflexão carpir-me-ia do tempo malbaratado”*.

Ledo engano. *Eusébio Macário* saiu superior a qualquer de suas obras românticas. Em tudo. A começar porque é mais preciso nas colocações e explanações, pelo que a verborragia anterior é atenuada e a linguagem é manejada parcimoniosamente, restrita ao necessário.

A orientação naturalista, apenas visão parcial e exacerbada de aspectos da realidade, mas, despida de quaisquer laivos da idealização fundamental do romantismo, forçosamente induz à economia de meios.

Os biótipos das personagens principais (Eusébio e seus filhos – José Fístula e Custódia – padre Jacinto e Felícia) são traçados, por isso, com objetividade e ênfase nos pendores e inclinações sexuais e interesses materiais.

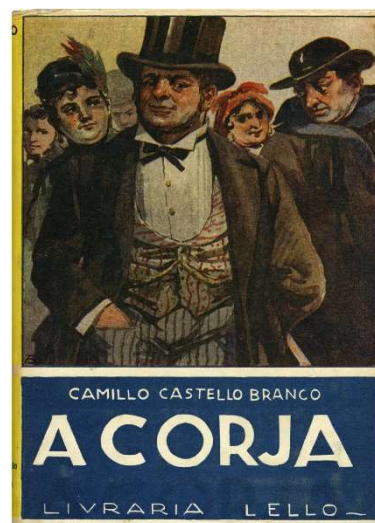
A técnica ficcional, no entanto, ainda é narrativa, sem deixar, pois, que as personagens ajam por si, visto que apenas são descritos seus atos e desejos.

Em decorrência dessas particularidades, do vigor expositivo do autor e do entrecho armado com essas personagens, despertam-se com muito mais intensidade que nas narrativas românticas o interesse pela leitura e o acompanhamento da trama.

Nesse livro, como em *A Corja*, sua continuação, Camilo emparelha-se com seu tempo, embora, como se observa pela citação, a contragosto e em oposição à sua formação romântica.

A teia de relacionamentos desses romances, mesmo obedecendo às diretrizes naturalistas, já apresenta elevado grau de autenticidade e espontaneidade, visto que essa visão da vida e do mundo não é falsa, mas, apenas restrita a uma das facetas das manifestações humanas, às quais unicamente atribui causas e origens de fatos, condutas e acontecimentos.

A superioridade dessa percepção do ser humano sobre a esquematização romantizada e idealizada evidencia-se de maneira nítida na comparação entre essas e as obras românticas,





principalmente quando elaboradas, como é o caso, pelo mesmo autor.

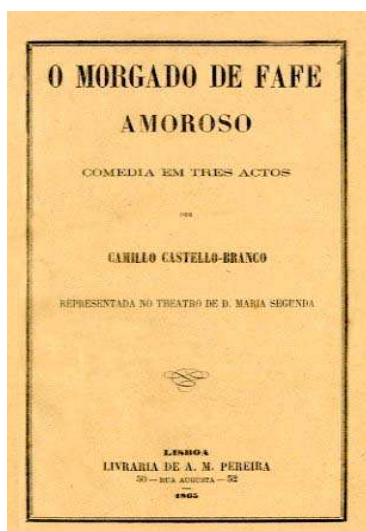
Além disso, em *Eusébio Macário*, diferentemente dos “amores” anteriores, denotam-se preferência e referências a plantas e ervas manipuladas na farmácia de Eusébio, desde o *urgelão* à *tília*, passando, entre muitas outras, pela *parietária*, *verbasco* e *bardana* com suas características e propriedades medicinais; a pássaros no mesmo capítulo (*melro*, *tordo*, *toutinegra*, *giesta*, *cariça*, *cuco*, *poupa*, *estorninho*, etc) e suas descrições, dons canoros e singularidades; a cremes, loções e pomadas das mais variadas aplicações (cap. VII) e medicamentos, em *A Corja* (cap. XVII), desde à *água magistral* aos óleos de *alcaparras* e *alacraus*, com indicação de seus predicados.

Tanto num romance quanto noutro, a par de forte poder expressional, utiliza-se variado e apropriado vocabulário, demonstrativo de grande riqueza lexicográfica, tanto em *Eusébio*: *regueifa*, *estriga*, *gafo*, *moxinifada*, *alporca*, *áscuas*, *cróia*, *facaia*, *bacorejar*, *esturro*, *pucarinho*, *bajojo*, *nalgas*, *alfurjas*, *palanfrório*; quanto em *A Corja*: *mafarrico*, *amolgado*, *ráscoa*, *tábida*, *protervo*, *quermes*, *tranquibérnias*, *seresmas*, *herpético*, *estilicídio*, *semicúpio*, *bebra*, *catrapós*, *lupercais*, *palanganas*, *lardo*, etc.

Não obstante seu conhecimento do idioma, escorrega em “*um por cada vez*” (*A Corja*, cap.XIII), cacófato este, como outros, de que ninguém está livre.

Impressiona nesses romances a perfeita e completa assimilação dos postulados naturalistas desde os teóricos à sua aplicação, não havendo resquícios de resíduos românticos ou idealizadores, a ponto de uma personagem dizer a outra: “*não há destinos, senhora baronesa; o que há são ilusões, enganos, sonhos de felicidades que o mundo não tem*” (A Corja, cap. XVI).

### O MORGADO DE FAFE AMOROSO



A trajetória de Camilo através do périplo romantismo-naturalismo-realismo não se deu, entretanto, cronologicamente, já que atingiu este último muito antes do segundo. Nele, e com ele, nada era tão simples, resolvível ou resolúvel assim.

Lidando e cultivando vários gêneros literários: poesia, ficção (romance, novela e conto), teatro (drama e comédia), polêmicas, memórias, crônica, crítica e biografia, alcançou o naturalismo no romance só em 1879, após ter escrito mais de sessenta livros de ficção desde *Anátema*, de 1851.

No teatro, cujas exigências de contenção e objetivação são outras e absolutas, além de narração estrita e constrita, a própria necessidade estrutural do gênero o impeliu, mais que induziu, ao realismo, que, antes de tudo, é dom de observação.

A circunstância de ser comédia limou-a de possíveis excrescências e evitou tiradas grandiloquentes, cenas de

tragicidade exagerada, como nos romances românticos anteriores. No gênero, é também de descrição total, cingindo-se o humor ao indispensável e, melhor, apropriadamente, emergindo do contexto e da índole da personagem.

Nesse aspecto, a figura de Pôncia, não obstante estereotipada, é a melhor construída da peça. Não só dela, mas, da ficção em geral. Suas intervenções, reações, propósitos e maquinação (no caso, para boa causa) são exemplares, dadas sua pertinência e atilamento.

Depois dela avulta o morgado. Aliás, a galeria de figurantes da peça, sem exceção, além de analítica, é de excelente fatura. Ou seja, a própria personagem, por seu modo de ser, atuação e desígnio carrega em si a avaliação de sua condição pessoal, notadamente de ignorância e atraso, como Hermenegilda e seu pai, ou de índole interesseira, caso de Vicência.

Os diálogos, por sua vez (e a peça é toda e só de diálogos, como toda obra teatral), são objetivos, diretos, espontâneos, contendo apenas o indispensável para a comunicação.

A própria singeleza do entredo é sua maior qualidade, que extrai da vida o sumo de seu significado e o devolve em forma literária e expressiva de autenticidade e espontaneidade raras vezes conseguidas em obras de gênero.

Ao observar a vida, sem acrescentar-lhe ou deturpar-lhe o sentido sob o guante de ideias feitas e preconcebidas, como em suas obras românticas e naturalistas, faturadas sob diretrizes de antemão absorvidas e assumidas, Camilo atinge o máximo de sua capacidade de concepção e expressão numa comédia

despretensiosa. Aliás, essa despretensão é que lhe permitiu abeberar-se diretamente da realidade sem intermediações ideológicas limitadoras e deturpadoras.

O teatro e o cinema permitem que as personagens ajam e se exponham diretamente, sem a intervenção narrativa do autor, muitas vezes equivocada e em geral excessiva.

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

# Cinema

# Filmes Argentinos

## MARTÍN FIERRO

### O Poema e o Filme

#### O Poema

A literatura argentina possui, como tantas outras ou todas as outras, livro básico que, mergulhado no *ethos* e no *pathos* do país, atinge nível formal e de concepção catalisador do substrato nacional e determinante, a partir de seu surgimento, de parâmetro referencial fundamental.

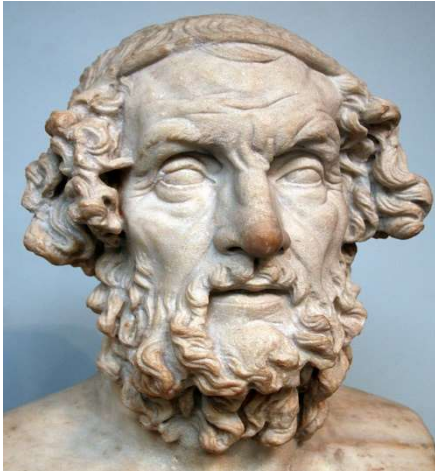


No caso, é a obra poética *Martín Fierro*, de JOSÉ HERNÁNDEZ (1834-1886), “*nuestra Biblia gaucha*”, segundo Carlos A. Moyano, composta de nada menos 1.193 (mil cento e noventa e três) estrofes de seis versos (sextilhas), distribuídas em duas partes: “El Gaucho Martín Fierro”, de 1873, e “La Vuelta de Martín Fierro”, de 1879.



CAMÕES

A exemplo de CAMÕES, que na segunda e quarta estrofes de *Os Lusíadas* verseja modestamente



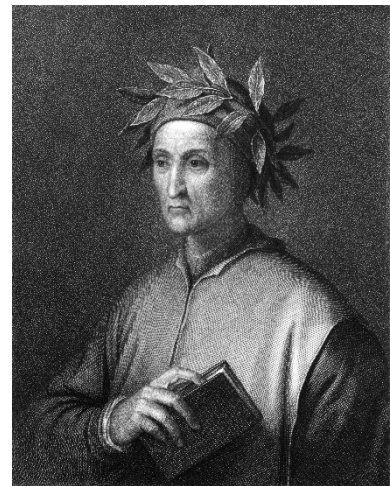
HOMERO

que “cantando espalharei por toda parte/ se a tanto me ajudar o engenho e arte” [...] E vós, Tágides minhas, pois criado/ Tendes em mi(m) um novo engenho ardente [...] Dai-me agora um som alto e sublimado,/ Um estilo grandíloq(u)o e coerente”,

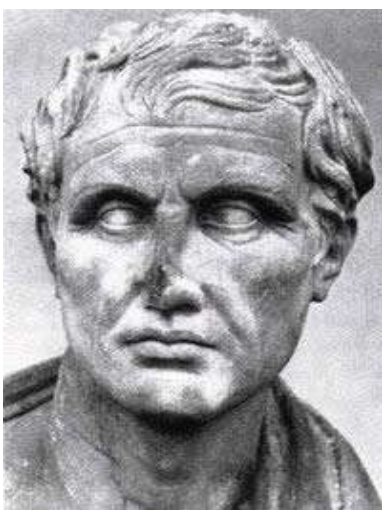
HERNÁNDEZ invoca, também na

segunda estrofe do canto primeiro, pela voz de sua personagem, “pido a los santos del cielo/ que ayuden mi pensamiento:/ les pido en este momento/ que voy a contar mi historia/ me refresquen la memoria/ y aclaren mi entendimiento”.

Essa tradição invocatória remonta ao próprio HOMERO, que, discretamente dispõe, na tradução de Carlos Alberto Nunes, “Canta-me a cólera – ó deusa! – funesta de Aquiles Pelida” (Ilíada, I, 1) e



DANTE



VIRGÍLIO

“Musa, reconta-me os feitos do herói astucioso que muito peregrinou” (Odisseia, I, 1), passando por VIRGÍLIO, traduzido por Tassilo Orpheu Spalding, “Musa, lembra-me as causas...” (Eneida, I), por DANTE, na clássica versão de Xavier Pinheiro, “Ó Musas! O do gênio potestade!/ Valei-me! Aqui, ó mente, que guardaste/ Quanto vi, mostra a egrégia

qualidade” (*A Divina Comédia*, II, 7 a 9) e por MILTON, vertido por Antônio José Lima Leitão, “*Do homem primeiro canta, empírea Musa [...] Lá donde estás, invoco o teu socorro/ Para este canto meu que hoje aventuro [...] E tu mais que ela, Espírito inefável [...] Instrui-me porque nada se te encobre [...] Da minha mente a escuridão dissipa,/ Minha fraqueza eleva, ampara, esteia,/ Para eu poder, de tal assunto ao nível,/ Justificar o proceder do Eterno/ E demonstrar a Providência aos homens*” (*O Paraíso Perdido*, I).



MILTON

Já OVÍDIO, traduzido por Natália Correia e Davi Mourão Ferreira, jactancioso por força do tema, ao contrário dos demais, depois de afirmar que não mentiria que a Arte lhe foi dada por Febo ou por Clio, “*Não mentirei, ó Febo, assegurando/ que por ti esta Arte me foi dada [...] nem que de Clio eu tenha recebido (ou de suas irmãs) esta mensagem*”, perora: “*Nada disso direi, porque somente/ aquilo quanto sei o devo à prática*” (*Arte de*



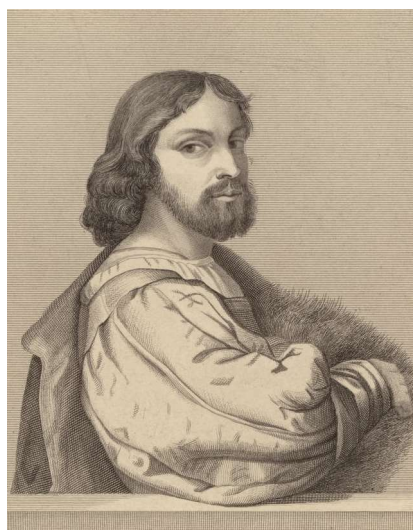
OVÍDIO

*Amar*, I). Da mesma forma, ARIOSTO, em *Orlando Furioso*, restringe-se a suas possibilidades pessoais para enfrentar e desincumbir-se do propósito de dizer de sua personagem, na tradução de Pedro Garcez Ghirardi, “*o que nunca se disse, em prosa ou rima,/Que o amor o pôs em*



*fúrias de sandeu/E lhe tirou de homem cordato a estima”.*

A consciência formulatória de HERNÁNDEZ transparece em carta de 1872 a seu editor, quando declara que *“me he esforzado, sin presumir haberlo conseguido, en presentar un tipo que personificara nuestros gauchos, concentrando el modo de ser, de sentir, de pensar y de expresarse que le es peculiar”.*



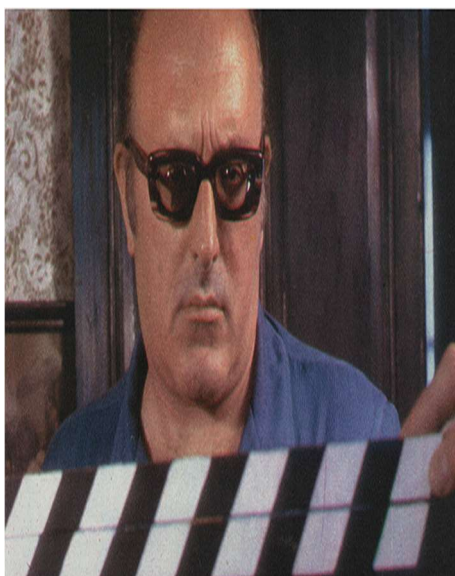
ARIOSTO

Na mesma correspondência, que integra a edição do poema realizada, em 1977, pela editora Solpin/Jagüel, de Buenos Aires, manifesta também sua preocupação humana e social ao requisitar do editor que a *Martín Fierro* *“no le niegue su protección, Ud. que conoce bien todos los abusos e desgracias de que es víctima esa clase desheredada de nuestro país”.*

O poema, de talhe épico, vincou tanto a literatura argentina, que no século seguinte, além de outros exemplos, um de seus maiores poetas, Leopoldo Lugones (1874-1938), cantou em inúmeros poemas o camponês dos pampas, como em *“A Los Gauchos”*, *“raza valerosa y dura,/ que con pujanza silvestre/ dio a la patria en garbo ecuestre/ su primitiva escultura”*, conforme publicado na antologia de sua obra organizada por Jorge Luís Borges (Madrid, Alianza Editorial, 1982), que ressalta, no prólogo, que *“su estudio [de Lugones] El Payador (1916) inicia lo que podría sin exceso llamarse la canonización del Martín Fierro”.* O mesmo Borges, no texto *“Martín Fierro”*, da obra *El*

*Hacedor*, escreve que “*el sueño de uno [de Hernández] es parte de la memoria de todos*”.

## O Filme



Com base no poema de Hernández, o cineasta Leopoldo Torre Nilsson (1924-1978), o maior da Argentina em seu tempo pelo menos, diretor de, entre outros, *La Casa del Ángel* (1956), *Fin de Fiesta* (1959), *La Mano en la Trampa* (1960) e *Piel de Verano* (1961), realizou o filme *Martín Fierro* (idem,

LEOPOLDO T. NILSSON Argentina, 1968), com os atores Alfredo Alcón (*Martín Fierro*) e Lautaro Murúa, também cineasta (sargento Cruz), convocados ambos para diversas outras películas de Nilsson.

Diferentemente da orientação imprimida a seus melhores filmes, como os citados, o cineasta argentino perfilha nessa realização linha dramática naturalista e formalmente convencional, não criando cinematograficamente a saga do herói hernandiano, mas, traduzindo-a tal qual contada e cantada.

Ao abdicar, pois, de elaborar obra própria, calcada em visão pessoal da aventura existencial do protagonista, ainda que arraigada no texto literário, o cineasta limitou-se a transpô-la para a tela poeticamente narrada como idealizada e realizada,

sem se despir, no entanto, de captar-lhe e expor o sentido e imprimir-lhe imagetivamente o sopro épico que o percorre, recolhendo no itinerário das vivências e andanças de Martín Fierro a beleza dos pampas e a amplidão de seus horizontes em imagens também belas, conquanto subordinadas à intenção de ressaltar-lhes, aos pampas, justamente essas características que os marcam e singularizam.



Se falta ao filme maior contribuição criativa do cineasta, sobra-lhe fidelidade conceptiva e fatural ao poema e acentuada competência direcional, refletida na linguagem com utilização proficiente da câmera e eficácia da montagem, na escolha, direção e interpretação dos atores, ressaltando-se o perfil biotipológico idêntico das três mulheres do filme, as esposas de Fierro (Maria Aurélia Bisutti) e de Cruz (Júlia Von Grolman) e a prisioneira dos índios (Graciela Borges).

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

# HISTÓRIA OFICIAL

## A Ditadura Exposta

Raras vezes, no cinema, se fez e se tem visto filme com tanta dignidade, sutileza e adequação como o justamente famoso *História Oficial* (La Historia Oficial, Argentina, 1985), de Luís Puenzo (1946-).



LUÍS PUENZO

Nele entrecruzam-se a postura humana mais digna e a sordidez gerada pela ânsia de riqueza na utilização do aparelho repressivo de ditadura militar latino-americana.

Se a só procura de riqueza e/ou poder já de si é abjeta, sua união ou simbiose com a força bruta a torna sórdida.

No contexto específico de uma Argentina mergulhada em banho de sangue, focaliza o filme suas consequências no âmbito dos sobreviventes e dos familiares dos desaparecidos, isto é, dos trucidados pelos componentes da repressão. Isso, em contraponto à conduta de um de seus remanescentes e de intelectual alheia aos fatos.

Todavia, esse levantamento processa-se nos limites dos parâmetros apontados. Daí, a grandeza do filme, que se compõe ou se completa, ainda, com a competente direção de atores e a pertinência da linguagem e da técnica cinematográfica ao propósito narrativo.

A dignidade que caracteriza a obra, tanto é de sua orientação e verdade artística e humana, ou seja, da autoria fílmica, como do comportamento de algumas personagens (a protagonista, seu sogro, a amiga torturada e ex-exilada e a avó à procura da neta desaparecida). Haverá, porventura, atitude mais pungente, por exemplo, que o sofrimento e a luta das mães da praça de Maio em sua reivindicação pelos filhos desaparecidos? A protagonista encarna intelectual indiferente até então ao drama vivido pelo país sob jugo ditatorial. E como as ditaduras em geral (do passado, do presente e do futuro), desonesta, desumana e impatriótica.

O confronto entre a honradez dessas personagens com protótipo do oportunismo do *establishment* ditatorial é processado com a sutileza que é apanágio dos grandes artistas, que só o são, aliás, se, entre outros requisitos, possuir também esse. Portanto, nada de avaliação. Apenas, as personagens em situação, agindo. Seu comportamento contém, em si, o julgamento. Ao atuarem, ao se manifestarem, ostentam sua índole. Do mesmo modo, no caso, o diretor do filme, ao realizá-lo, também se expõe e se revela.

Contudo, a obra ficcional (romance, conto, peça teatral e filme) só alcança ou obtém *status* artístico se a verdade humana (seja ela qual for), focalizada com propriedade, se completa com qualidade estética.

E *História Oficial* constitui obra de arte ficcional e especificamente cinematográfica justamente porque a realidade decentemente retratada perfaz-se mediante adequadas

linguagem e técnica artística. Desde a direção de atores até aos cortes, planos, posições da câmera, seleção e duração das cenas, o que sobressai, no filme, é sua apropriada e pertinente realização. Abdicando de tentativas de inovação e de qualquer complexidade de montagem, o diretor imprime natural fluência



narrativa à obra. Mesmo que não tente, também, análise comportamental das personagens, a linearidade do filme, mercê das qualidades apontadas, não o

compromete, mesmo porque não é esse o propósito da obra e nem seria possível nos estreitos limites de sua duração.

*História Oficial*, conquanto de diversa natureza, possui narrativa tão empolgante quanto a de *Quatro Dias de Rebelião* (Le Quattro Giornate di Napoli, Itália, 1962), de Nanni Loy, constituindo monumento erigido à proibidade e ao sofrimento humano para escarmento do fisiologismo, da desumanidade, da crueldade e do oportunismo ínsitos nos regimes ditatoriais.

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

# A Segunda Guerra no Cinema

## AMARGA SINFONIA DE AUSCHWITZ

### A Degradação Humana

A protagonista do filme *Amarga Sinfonia de Auschwitz*



DANIEL MANN

(*Playing for Time*, EE.UU., 1980), de Daniel Mann (1912-1991) e roteiro de dramaturgo Arthur Miller (1915-2005), declara, quase ao final da película, em diálogo com outra prisioneira, que agora “sabemos algo da raça humana que não sabíamos antes. E não é boa novidade”. Ao que a interlocutora antepõe: “como pode chamá-los [aos nazistas] *de humanos?*”, retrucando,

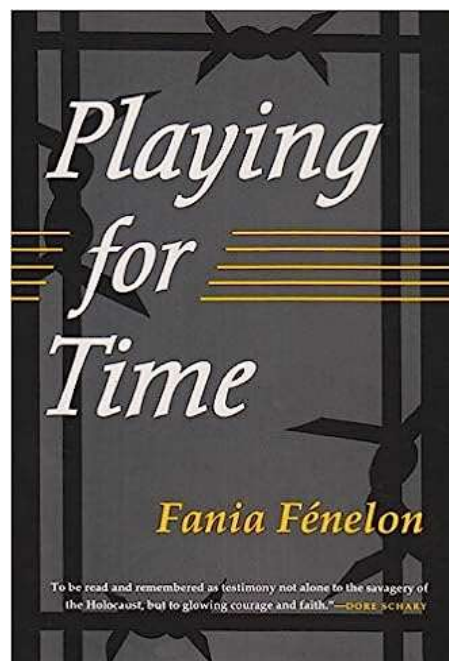
indaga Fania Fénelon (1908-1983), cantora e pianista francesa em cujo livro baseia-se o filme, interpretada por Vanessa Redgrave: “*E o que eles são?*”.

Nada mais precisa ser dito. Os nazistas eram seres humanos como os demais. Tinham família, gostavam de crianças (como, no filme, a comandante do campo) apreciavam música (Mengele – que viveu incógnito no Brasil de 1960 a, presumivelmente, 1979 – chega a dizer à Fania que “*ouvir você cantar nos fortalece na nossa difícil tarefa*”).

Como se sabe, os nazistas organizaram, instituídos por Hermann Göring em 1933 e controlados por Himmler, mais "*de vinte grandes campos, com dezenas de campos satélites*", tanto de concentração quanto de extermínio ("As Atrocidades Nazistas", in *História do Século XX*, vol. 5. São Paulo/SP, Abril Cultural, p. 2060), entre eles, Bergen-Belsen, Dachau, Buchenwald, Ravensbrück, Nordhausen, Flossenbürg e Gross-Rosen (na Alemanha), Chelmno, Sobibor, Maidanek, Belzec e Treblinka (na Polônia), Terezin (na Checo-Eslováquia), Mauthausen (na Áustria), Stutthof (na Prússia Oriental), além do maior deles, Auschwitz-Birkenau (na Polônia).

Justamente de uma leva de judeus europeus de diversas procedências, desde sua colocação no trem e seu aprisionamento em Auschwitz, trata o filme em questão. Depois de viajar amontoados com animais em vagões fechados, fétidos, sufocantes, sem saberem seu destino (como os animais), são despejados no campo para serem mortos.

Após a separação de homens e mulheres, desenvolve-se a tragédia das prisioneiras musicólogas - instrumentistas e cantoras - entre a metódica dizimação de seus compatriotas e a imposição de agradar aos alemães em orquestra organizada e dirigida por regente judia austríaca, salvando suas vidas.





Fania, comprimida entre essas contingências, chega a afirmar à regente, face à possibilidade de contentar os alemães, que *"prefiro pensar que estou salvando a minha vida"*, ao que a interlocutora argumenta: *"pense que uma coisa não pode ser feita sem a outra"* e, ainda, com feroz lucidez, que *"aqui é vida ou morte, não há lugar para sentimentos"*.

Em outra oportunidade, diante do relato do amor de uma prisioneira pelo namorado, pondera Fania: *"sentir algo aqui deve ser uma bênção"* revelando a esterilização mental/sentimental do ser humano reduzido a animal destinado à eliminação.

Posta permanente frente ao dilema de entreter os alemães ou morrer, Fania resiste aprofundar sua participação na orquestra, ao que lhe pondera, judiciosamente, a regente:



FANIA FENELON

*"devemos sempre elevar nosso nível ou não sei por quanto tempo eles vão nos tolerar"*, e, depois, *"você é uma artista e não pode propositalmente fazer menos que seu máximo [...]* Neste lugar você tem que ser artista. Somente uma artista. E deve concentrar-se em fazer mais beleza que puder".

O quadro é de anulação total dos prisioneiros, simples coisas sem liberdade, sem vontade, relegados à fome, ao trabalho forçado e à mais abjeta sujeira e falta de higiene, cuja destinação era a morte, podendo ir para as câmaras de gás a qualquer

momento, desgraças todas a que se soma o conhecimento da situação num nível supremo de insegurança e terror.

Em suma, a condição humana degradada ao mais baixo patamar possível, a ponto da protagonista, no diálogo com a regente da orquestra, no momento de desesperança, asseverar que "*estou decidindo apenas se quero viver*" e, em conversa com outra prisioneira que lhe dissera que "*é muito tarde para nós*", acrescentar: "*acho que é muito tarde para a raça humana*".

O inferno de Dante encontrou sua contrapartida terrestre, em inimaginável grau de crueldade a serviço de interesses materiais tão nefandos quanto a desumanidade e o desvario da ideologia que os reflete e justifica.

A ideologia, de modo geral, obnubila as mentes, afetando a percepção da realidade e levando-as, por fim, às mais unilaterais e esdrúxulas considerações e ações, automatizando o raciocínio e engessando o pensamento.



Não sem razão, uma das prisioneiras diz à protagonista diante de sua atitude independente e sobranceira frente à

adversidade: "*você é alguém em que se confia, talvez porque não tenha ideologia. Se satisfaz em ser apenas uma pessoa. Há tanto sentimento em você*".

Essa mesma protagonista, a cantora e pianista francesa, após a invasão do campo pelo Exército Vermelho na fulminante investida que o levou a Berlim, num dos feitos épicos mais importantes e significativos da História, respondeu à inquirição que rádio francesa lhe fizera cantando *A Marselhesa*, sintetizando e glorificando o momento grandioso mais que qualquer discurso, pondo fim também à película porque, depois disso, tudo se apequenaria.

O filme, pois, é meticulosamente planejado. Em seu tétrico significado, a ambiência que o compõe articula-se em despojada exatidão documentária, seja em seu cerne material (comboio, construções do campo, interiores de circulação, de estar e dormitórios, vestuário e condição e apresentação física de algozes e prisioneiros), seja nas pessoas (mais osso e pele que outra coisa, porém, de estrutura psíquica e emocional característica da espécie). A ponto de mostrar também o próprio desconforto dos opressores e a incongruência de muitas de suas atitudes e ações, oscilando pendularmente entre polos antagônicos, a exemplo da comandante do campo assenhorear-se e cuidar de menino de cinco anos, depois de tê-lo tirado dos braços da mãe prisioneira em desespero.



#### CAMPO DE AUSCHWITZ

A linguagem, os enquadramentos, cortes, montagem e duração das cenas e sequências, não obstante convencionais, mostram-se corretos, suficientes e eficazes em traduzir cinematograficamente o propósito de reconstruir fisicamente e recriar humanamente o horror de Auschwitz, onde foram assassinados mais de um milhão de judeus.

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

# O PIANISTA

## Vida e História

Como se sabe, existem duas categorias de filmes, a artística e a não artística.

No âmbito de cada uma delas incide específica tábua de valores. No primeiro caso, balizada por princípios estéticos calcados no método comparativo, conforme preconizado pelo escritor estadunidense Erza Pound.

Já na última hipótese, onde orbitam os filmes alheios à preocupação artística, funcionam outros critérios avaliativos, tendo por base,

principalmente, a competência direcional, à qual se devem aduzir, principalmente, honestidade e dignidade intelectual, autenticidade humana, veracidade temática, fatores também incidentes em arte, que os pressupõe.

Não se admite, pois, sua ausência mesmo nos filmes destinados apenas a contar histórias (com ênfase especial nas narrativas históricas), armando os entrecchos correspondentes. Por isso, além desses requisitos, o que se discute nessa classe de filmes é o assunto abordado, já que não apresentam atributos estéticos.



ROMAN POLANSKI

Nesse segmento fílmico não se debatem, pois, conceitos artísticos e linguagem cinematográfica, resumindo-se a discussão à temática, ao posicionamento ideológico e moral do realizador, sua maior ou



EZRA POUND

menor competência técnica na utilização das possibilidades do cinema (da mesma natureza do restante do profissionalismo da sociedade, desde pedreiros, motoristas, etc., isto é, os que se limitam à mão-de-obra e os prestadores de serviço em geral, profissionais liberais, por exemplo).



EISENSTEIN

É de se lembrar, no entanto, que, como afirma Eisenstein, "*o enredo não é mais do que um recurso sem o qual ainda não se é capaz de contar algo ao espectador!*" (A *Forma do Filme*. Rio de Janeiro/RJ, Jorge Zahar Editor, 2002, p. 67).

É o caso de *O Pianista* (The Pianist/Le Pianiste, 2002), do polonês internacional Roman Polanski (1933-).

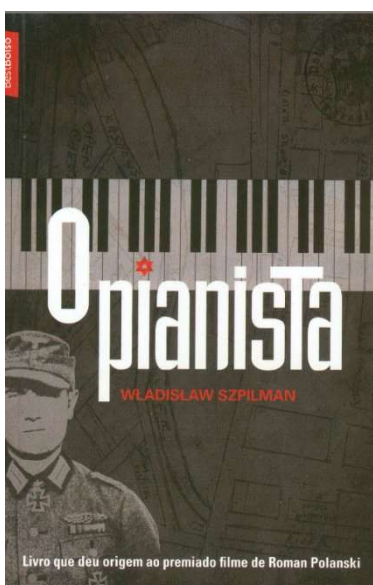
De inventividade formal não tem nada, como seus congêneres. Todavia, de ficção, competência profissional artesanal e infraestrutura de produção tem tudo. Além de grande dignidade narrativa, o que, como afirmado, é importante nessa

classe de filmes que objetiva exumar fatos históricos pessoais, já que o drama do protagonista - o pianista polonês Wladyslaw Szpilman, falecido em julho de 2000 aos 88 anos de idade - confunde-se com a História. É História, mesmo que nucleada nas agruras particulares do indivíduo, decorrentes, no entanto, da Segunda Guerra Mundial, da qual também Polanski foi vítima, tendo sua mãe morrido num campo de concentração.



WLADYSLAW  
SZPILMAN

Na espécie, os requisitos do filme-espetáculo são atendidos e exercitados, inclusive o uso inteligente da câmera em angulações adequadas que valorizam o objeto focalizado e o espaço a que se vincula, como nos episódios visualizados pelo protagonista de seus esconderijos, primeiro, a tentativa de levante do gueto e, depois, já a insurreição generalizada.



A reconstituição e organização do posicionamento e movimentação das personagens também atingem alto grau de execução.

O filme baseia-se no livro escrito pelo citado pianista, considerado um dos melhores executores desse instrumento, traduzindo, pois, fatos vividos, antes que apenas observados (mas esses também) pelo autor-personagem.

O filme de Polanski inscreve-se, nos limites de seus propósitos e nos atributos de sua realização, entre os maiores painéis, testemunhos e depoimentos a respeito de um dos mais cruciais episódios da guerra, que foi a invasão e o domínio por seis anos da Polônia pelo exército alemão.

Centrada na vivência pessoal e familiar do protagonista, só por si considerável tragédia (como, aliás, milhares de outros na época quase em toda a Europa, mas, com exacerbação na Polônia), a narrativa, como não poderia deixar de ser, já que a personagem estava justamente no vértice da ocupação alemã e sua perseguição aos judeus, abrange suas linhas gerais e particulares desde grandes acontecimentos até pormenores individuais do protagonista e sua família, incluindo, no primeiro caso, invasão e ocupação da Polônia, insulamento dos judeus no gueto de Varsóvia e início e prosseguimento de seu embarque para os campos de concentração no leste, notadamente, o de Treblinka, a sublevação do gueto e, finalmente, a libertação do país pelo exército soviético em seu avanço até o centro de Berlim.





Constitui lição de História e de humanidade, ao fixar fastos da primeira e simultaneamente retratar o barbarismo nazista, sua louca violência, profunda maldade e, ainda, a resistência e dignidade humanas sintetizadas na figura, no drama pessoal, na tragédia familiar (nunca esquecê-la) e no comportamento do pianista, ser humano e artista caçado como animal, num acontecimento histórico que se insere entre algumas das maiores abjeções e ignomínias da História.

Nessa saga particular sobressaem ou instinto de sobrevivência (comum a seres humanos e animais) e a resistência humana as adversidades.

O verdadeiro calvário da personagem, como o da maioria dos judeus à época na Europa, deriva do autêntico círculo de ferro que os envolveu e foi paulatinamente apertado, reduzindo suas possibilidades de sobrevivência de maneira contínua e metódica quanto mais exercitava-se no país o domínio nazista.

No decorrer dessa trajetória, fatos inomináveis, terríveis e até inacreditáveis (para quem desconheça a índole, a concepção e a prática nazista), vão acontecendo em sua presença ou diante de seus olhos, sem que conseguissem minar ser humanismo, sensibilidade e virtuosismo artístico, que, por fim, salvam-lhe a vida em episódio que os crentes poderiam considerar milagroso e que demonstra que, apesar dos pesares, nem tudo está (e esteve) perdido.

Em *Le Bateau Ivre*, Rimbaud atribui à personagem de seu texto as agruras do amor, eis que perdida e isolada em alto mar. Em *O Pianista*, além de tantas outras, uma das agruras do

protagonista, quando não a maior e certamente a mais recorrente, é a da fome pela dificuldade de se conseguir alimento.

As cenas iniciais e finais do pianista gravando composições musicais metaforizam a desdita pessoal e a atribulação histórica, sintetizando e simbolizando sofrimentos e irresgatáveis.



RIMBAUD

Lá, o sorriso. Por fim, as lágrimas. Entre um e outras, a maior tragédia humana do século XX: a dizimação dos judeus pelos nazistas. Infelizmente, semelhante a que Israel vem praticando contra os palestinos (que não justifica, mas, explica seu terrorismo ou o terrorismo provoca a repressão – a ver), em análoga discrepância de forças e organização, revelando que, antes e acima de ser nazista ou judeu, se é ser humano com toda a carga positiva e negativa que isso implica e a vida e a história comprovam.

E, ironia suprema, tanto um quanto outro creem piamente (e querem que todos também o façam) ser criação e semelhança de ser superior de infinita sabedoria e bondade, os judeus, ainda por cima, acreditando-se “o povo eleito”.

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

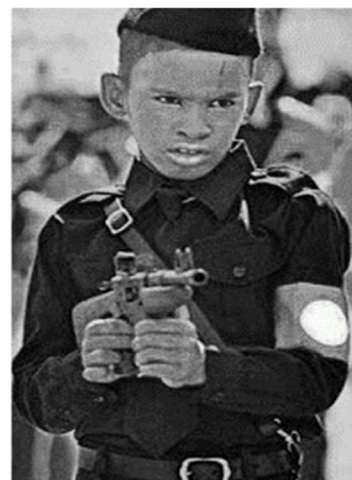
## FILMES

*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 restantes 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.*



ALELUIA  
GRETCHEN  
(1976)

SÍLVIO BACK  
(1937-)



Só cinema desenvolvido de país com algum domínio de suas possibilidades culturais consegue alcançar o nível de seriedade e adequação obtido nesse filme [...]

O que interessa ao cineasta é plasmar e revelar o mundo mental e comportamental dos membros da família alemã

focalizada e dos três brasileiros que mais de perto com ela convivem [...]

Ao ultrapassar os limites da narrativa de fatos e acontecimentos para adentrar o mundo do relacionamento interpessoal no que tem de sutilezas, dubiedades, motivações e condicionantes de vária ordem e espécie, *Aleluia Gretchen* insere-se na melhor tradição artística brasileira, que vem de Machado de Assis e passa por Graciliano Ramos e Cornélio Pena, o que constitui, no caso e em todos os casos, a melhor companhia possível.



## CABARÉ MINEIRO (1979)

CARLOS A. P. CORREIA  
(1941-)



O filme, sem deixar um momento sequer de ser o que é, ou seja, enfoque vivenciado localmente, emerge de seu contexto, generalizando o particular e particularizando o geral, num amálgama onde a vivência regional fortemente estratificada e o caráter do ser humano são projetados no tempo futuro, após captados em sua essência mais profunda por meio de um fazer artístico competente e sensível.



## PIXOTE, A LEI DO MAIS FRACO (1980)

HECTOR BABENCO  
(1946-2016)



Ficção-documentário com todas as qualidades dessa síntese entre o real e o ficcional, é o vigoroso *Pixote, A Lei do Mais Fraco* (1980) [...]

Babenco é servido por visão realista, mas, totalizadora da vida, que não elege (nem exclui) aspectos e fatos, porém, atinge a essência.

Além disso, que é a base sobre a qual solidifica sua obra, o cineasta utiliza, com propriedade, as possibilidades da linguagem cinematográfica, conduzindo adequadamente a narrativa e a amostragem social.

O filme é impactante pelo desassombro e pela contundência [...]

Num filme em que nada é idealizado e alcandorado, além de todas as qualidades apontadas, sobressaem, ainda, como, aliás, nem poderia deixar de ser, isenção e consciência da realidade.



## SARGENTO GETÚLIO (1983)

HERMANO PENA  
(1945-)



O périplo e seus percalços de Getúlio, o sargento, poderiam esvair-se em si mesmos, como incidentes que sempre ocorrem e estão ocorrendo onde o ser humano encontra-se e age.

A questão é seu conteúdo e sentido e a maneira de expressá-los artisticamente, conforme os meios de cada arte.

Hermano Pena atinge, em ambas essas categorias (conteúdo e forma) alto nível de realização num filme vigoroso, estuante de vida e de significado.



## BRÁS CUBAS (1985)

JÚLIO BRESSANE  
(1946-)



Acima da construção do *décor*, que é perfeita, para a imagística que o cineasta capta e transmite por meio de inteligente, sensível e inventiva utilização da câmera. A

exploração de suas possibilidades a transforma numa máquina não só de belas mas de mágicas imagens.

Só os verdadeiros criadores o conseguem e, assim mesmo, apenas em partes ou passagens de seus filmes. Em *Brás Cubas* isso é permanente, é o usual, o filme todo é construído com enquadramentos, angulações, posições e movimentos da câmera imprevisos e de grande eficácia, valorizando o *décor*. Não só em visão geral e abrangente, mas, também, nas minúcias de sua variedade.



## SONHO DE VALSA (1987)

ANA CAROLINA  
(1949-)



O filme é tão articuladamente concebido e realizado que as cenas iniciais até exatamente pouco antes do encontro da protagonista com Marcos à beira-mar funcionam como necessária introdução ao filme propriamente dito, que só aí começa.

Até então, a linguagem foi comportadamente convencional, conquanto competentemente efetivada. A partir desse ponto, soltas as rédeas, as imagens atingem dimensões insuspeitadas, encorpam-se, poetizam-se, sua dinâmica acelera-se, desprendendo-se de amarras formais e temáticas, dos usuais

naturalismos e realismos para adentrar-se no ilimitado campo da imaginação, do simbolismo e do infrarreal, num jogo sutil em que a paixão humana expressa-se por imagens vigorosas, pertinentes direção e interpretação dos atores, bíblicos e artísticos monólogos e diálogos, enquadramentos e angulações criativos, abrupta alteração de situações e localizações, controle racional da poética imagística e apropriado posicionamento das personagens em circunstâncias em grande parte alusivas e referenciais.



## FESTA (1989)

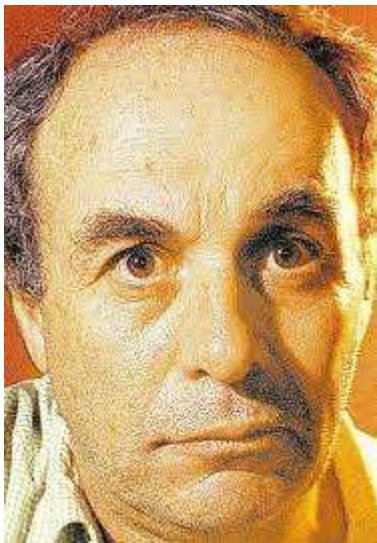
UGO GIORGETTI  
(1942-)



Tudo aí, até nos mínimos gestos e detalhes, principalmente neles, expõe a condição humana situada no espaço e sitiada no tempo por força das exigências da luta pela sobrevivência por meio da força do trabalho subordinativamente exercitada.

A expectativa dessas personagens não é do mesmo conteúdo daquela dos protagonistas do drama *Esperando Godot* (1953), como se chegou a alvitrar. Em Beckett é transcendental, algo intangível como os fundamentos do destino da espécie, enquanto a das personagens fílmicas jaz amarrada à concreticidade da vida, seus limites e imposições.





## OS SERMÕES DO PADRE VIEIRA (1989)

JÚLIO BRESSANE  
(1946-)



Ao invés de narração linear da vida de Vieira calcada em sucessão encadeada de ocorrências, pela qual apenas deles se tomaria conhecimento, tem-se a inserção da personagem no contexto por meio do posicionamento, expresso em seus sermões, que assume frente às questões que dele emergem.

Fica-se sabendo, assim, não os acontecimentos em que Vieira se envolve, mas, mais importante - ou só importante - seu entendimento, julgamento e manifestação a respeito, visando o sentido e a intensidade de sua intervenção na realidade.



## BOCAGE, O TRIUNFO DO AMOR (1997)

DJALMA LIMONGI  
(1950-)



O cinema poético de Limongi baseia-se na vida e na obra do poeta português Manuel Maria Barbosa du Bocage (1765-1805), distanciando-se, porém, da comum matéria fática e da narrativa convencional correspondente. Ao invés de contar ou narrar fatos e acontecimentos, os utiliza apenas como referenciais para elaboração livre, criativa e artística de conteúdo alegórico desvinculado do realismo e do naturalismo. Se ponteia sua criação com certas situações vividas pelo poeta, não se subordina a seus limites temporais e espaciais. Ao invés de reconstituição, *comentário imagético*; de realidade, *encantamento*; de fatos, objetos, condicionantes de tempo e espaço, *liberdade criadora*; de filme de ficção, *poesia*.



## OUTRAS ESTÓRIAS (1998)

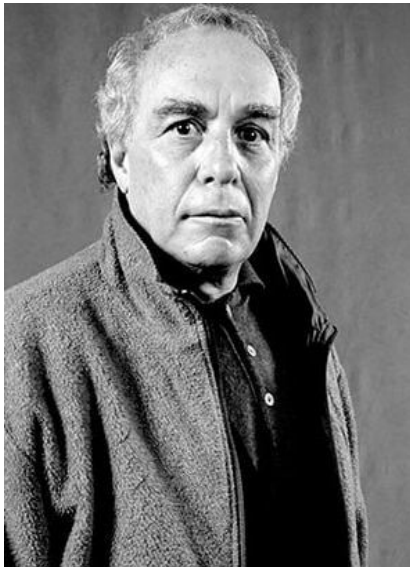
PEDRO BIAL  
(1959-)



A ficção de Guimarães Rosa, em tema e forma, é única, abrangente, absoluta. Um universo sincopado, singular, imobilizado no tempo e limitado no espaço, de arraigadas permanências, não apenas de revivescências, autêntico em suas práticas e manifestações, na ação e na expressão.

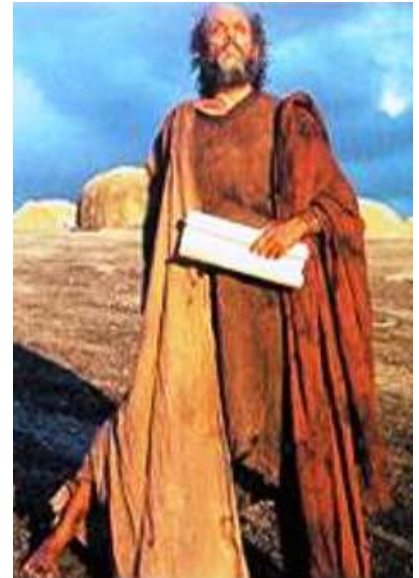
Por sua vez, *Outras Estórias*, de Bial, em fundo e forma, mantendo a atmosfera roseana, não simplesmente a reconstitui

ou mesmo recria, mas, a cria cinematograficamente numa sucessão de cenas cinturadas e dinamizadas por cortes, angulações, enquadramentos e montagem que lhes insuflam beleza imagética, pertinência temática e substância humana, em realização cinematográfica equivalente à fatura literária.



SÃO  
JERÔNIMO  
(1999)

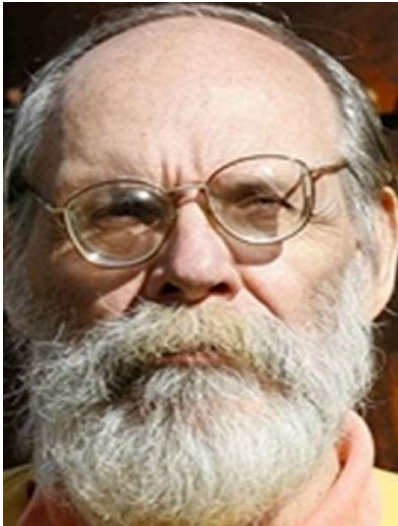
JÚLIO BRESSANE  
(1946-)



Cinema, puro, poético, arquitetônico e pictural é que Júlio Bressane realiza em *São Jerônimo* (1999) [...]

É cinema, é filme. Mas, é poema, pintura, arquitetura. Sobretudo imagem, substância, cor, pedra, areia. O concreto na base da arte, do proceder intelectual, da vivência humana engajada e vinculada a projeto de inspiração e motivação religiosa, extrapolando limites, injunções e destinação para inserir-se no eixo da construção de outra era, que se não é nova em si, constitui fase das transformações contínuas da história da humanidade.

Nas raízes do deserto, a raiz da fala culta, intelectual, fundadora, expressando particular concepção do mundo e da vida, suas origens e destino.



## DOIS CÓRREGOS (1999)

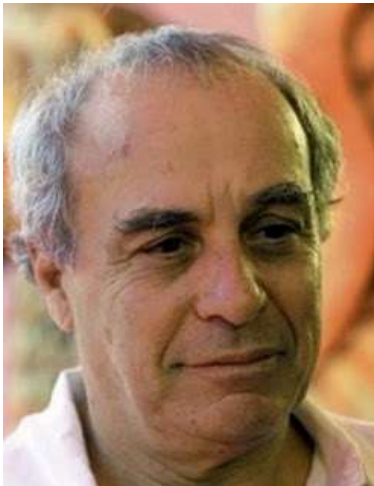
CARLOS  
REINCHENBACH  
FILHO  
(1945-2012)



Como se sabe, a obra ficcional somente atinge grau artístico quando submete estória, fatos, acontecimentos e modos relacionais das personagens à profundidade de concepção e à elaborada expressão, conforme a atilada lição hegeliana.

Justamente essas duas coordenadas é que convivem em *Dois Córregos*. A expressão fílmica da concepção dramática, ou seja, a formalização e formatização cinematográfica do conteúdo e do sentido da problemática humana contemplada, apresenta-se tão primorosamente elaborada quanto operacionalmente eficaz, redundando em poderosa síntese.

Com *Dois Córregos* – e alguns outros poucos filmes – o cinema brasileiro ombreia-se, em grau qualitativo de expressividade e significação, com o que de mais alto atingiu a inteligência brasileira.



FILME DE  
AMOR  
(2003)

JÚLIO BRESSANE  
(1946-)



No apartamento, reunidas as três personagens, inicia-se série de quadros posturais sem evidenciada ligação uns com os outros, mas, percorrendo distendido fio de atitudes, procedimentos e manifestações sutilmente encadeadas, sob a agressiva rudeza de contexto pleno de significado sob a falsa impressão de desconexão e gratuidade.

A beleza imagética, todavia, surge e explode dessa captação de *décor*, posturas e movimentação nele dispostas e procedidas justamente para construção de conjuntura criativa e surpreendente, quando não, às vezes, até mesmo impactante pela força intelectual e poder criativo, embora não seja esse o objetivo da realização, mas, o próprio filme em si, principalmente em seu detalhamento.



## CLEÓPATRA (2007)

JÚLIO BRESSANE  
(1946-)



O que torna o *Cleópatra* de Bressane obra-prima cinematográfica não é a estória nem a História, não obstante sua importância, significado e possibilidades cenográficas. É o tratamento artístico-imagético que o cineasta lhe imprime, realizando um dos belos e inteligentes filmes do cinema [...]

A imagem flui líquida e límpida em colorido quase evanescente em algumas partes. A angulação e a movimentação da câmera captam, dos *décors* de interiores e de rápidas visões do mar, as imagens mais expressivas. O posicionamento, a postura, a gestuação e a movimentação das personagens são estabelecidas de modo a delas extrair a máxima expressividade corporal acoplada à funcionalidade da participação de cada uma no espaço contextualizado em que se encontram e atuam.



# A ERVA DO RATO (2009)

JÚLIO BRESSANE  
(1946-)



Para além da extravagância diegética formulada, prevalece e se impõe, só tem sentido e importância, o modo de estruturá-la e expô-la.

O filme, por isso, desde as cenas iniciais até seu final constitui obra de arte simultaneamente compacta e compartimentada; homogênea e versátil; complexa e simples; sincopada e expositiva. Sobretudo, construção estética de elaborada e requintada beleza imagética.

Tanto e em tantas proporções, que dispensaria a conotação fática e dialogal para fazer-se e resumir-se em imagem. Dispensada, pois, sua faticidade incômoda, erige-se em pura imagética, elevando-se à altura artística de *Limite* (1930), de Mário Peixoto, isto é, à categoria de obra-prima [...]

A preponderância da formulação estética sobre o conteúdo narrativo configura a obra de arte em a *Erva do Rato*, constituindo blindagem que o eleva e eterniza pela impossibilidade da contaminação narrativa. Arte pura, pois. Como em *Limite*.

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

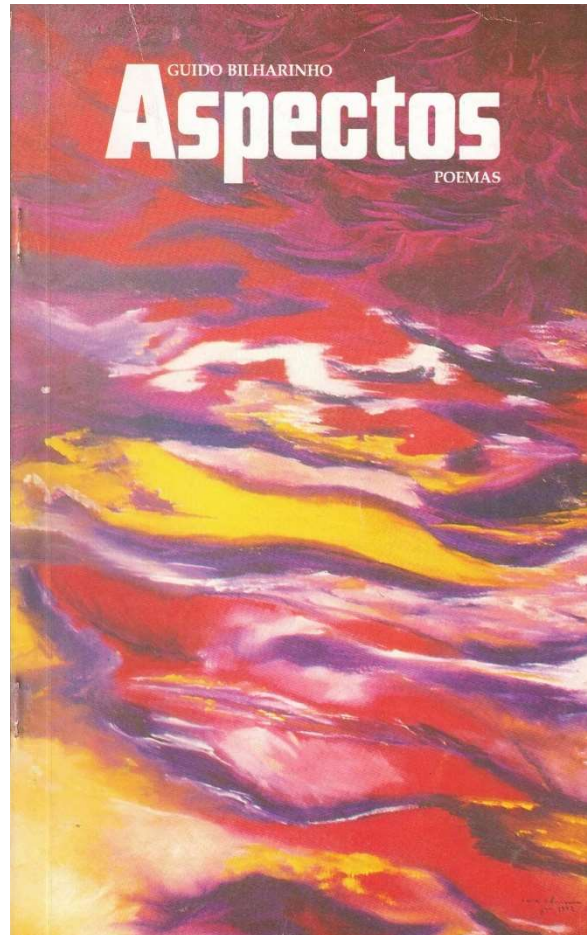
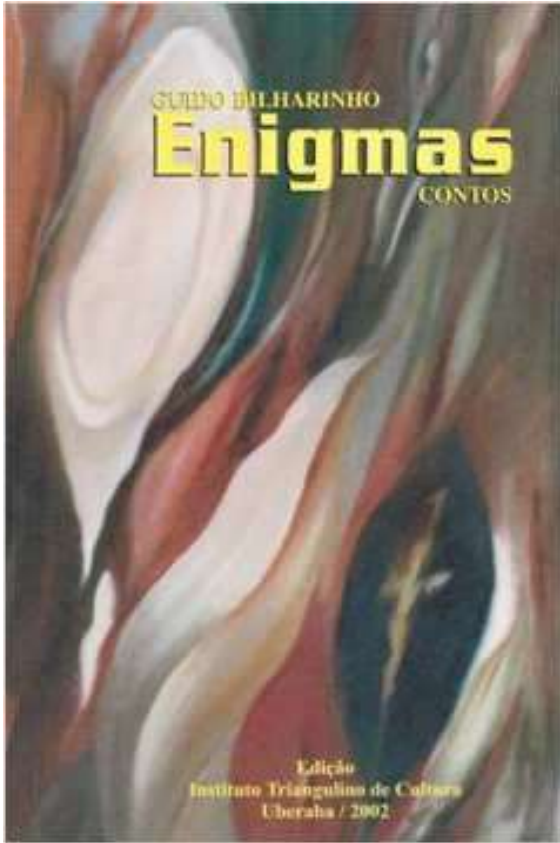
# Ficção e Poesia



## a visita

o indivíduo chega cumprimenta-me senta-se inicia calmamente a conversa faz ora afirmativas ora negações com precisão segurança e conhecimento de causa deixando-me estatelado na cadeira nem o maior louvor ou a pior ofensa poderiam proporcionar-me tanta surpresa e estupefação principalmente porque não me dispensa nenhum elogio nem verbera qualquer ato ou atitude simplesmente fala sobre mim afirmando coisas que só eu conheço e poderia conhecer como pensamentos os mais pessoais e recônditos projetos aspirações prossegue aprofundando a radiografia e revelação de meu íntimo a tal ponto e com tal exatidão que a situação torna-se cada vez mais constrangedora e insustentável quando tento a muito custo pronunciar alguma palavra o desconhecido não se dá por achado sorri levanta-se despede-se sai sem que eu consiga esboçar qualquer gesto ou reação se o pudesse de nada adiantaria era eu mesmo

(do livro físico *Enigmas*, 2002)



# fábula

a fábula guia  
das rosas o fruto

o devaneio permeia  
no pó os passos

o sonho não seduz  
na distância

a quimera não deleita  
nos lindes da terra  
deduz o incêndio do instante

a fantasia acolhe  
dos dias as frustrações  
do sol soalhadas as horas

a ilusão escoia de pedras  
na amargura

caminhos perseguem rastros

(do livro físico *Aspectos*, 1992)

# Indicações

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

Lançamentos!

revista **SILFO**  
eletrônica

## **AUTORES UBERABENSES**

**JORGE ALBERTO NABUT**

**MARIA APARECIDA VILHENA DOS REIS**

**UBERABA/BRASIL**

**2º QUADRIMESTRE 2023**

**ANO I**



**Nº 2**



**EDITOR**

**GUIDO BILHARINHO**

**EDITORIAÇÃO ELETRÔNICA**

**GABRIELA RESENDE FREIRE**

**NO BLOG:**

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



MARCELO PRATA

# DIÁRIO DE UBERABA

VOL. VII (2007-2008)

EDIÇÃO  
REVISTA DIMENSÃO EDIÇÕES  
UBERABA/BRASIL - JULHO 2023

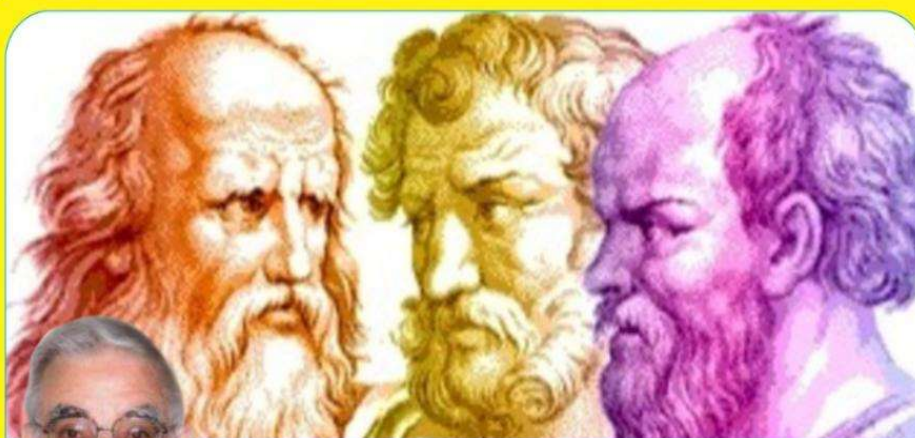
**NO BLOG:**

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

# UNIVERSIDADE LIVRE DO LEME



## FILOSOFIA NA PRAIA



**SÓCRATES, PLATÃO E ARISTÓTELES:  
DISSONÂNCIAS E DISCREPÂNCIAS**

**Apresentação**

**PROF. GUIDO BILHARINHO**

**VAMOS JUNTOS NA ORLA DO LEME**

**QUIOSQUE MARIA ALICE - ESPAÇO A**

**TRANSMISSÃO AO VIVO PELO**



**facebook**

**YouTube**

**SÁBADO 8 DE JULHO 2023**

**Nº 114**

**ÀS 11 HORAS**

**www.filosofianapraia.com.br**

**NO YOUTUBE:**

<https://www.youtube.com/watch?v=MQDdgxp3hZI>

# 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>

PRINCIPAIS ACESSOS ATÉ 30/05/23: EE.UU. (9.730) – Brasil (8.280) –  
Turcomenistão (1.430) – Alemanha (691) – Rússia (465).

## 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 30/05/23: EE.UU. (2.450) – Brasil (1.960) –  
Portugal (178) – Alemanha (146) – Rússia (109).

## PRIMAX

Revista de Arte e Cultura

Edições em Português, Inglês e Espanhol

<https://revistaprimax.blogspot.com>

PRINCIPAIS ACESSOS ATÉ 30/05/23: EE.UU. (2.160) – Brasil (1.220) –  
França (306) – Alemanha (280) – Reino Unido (185) – Austrália (174).



## **NEXOS**

### **Revista de Estudos Regionais**

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

**PRINCIPAIS ACESSOS ATÉ 30/05/23: EE.UU. (523) – Brasil (276) – Alemanha (127).**

## **SILFO**

### **Revista de Autores Uberabenses**

**Edições em Português, Inglês e Espanhol**

<https://revistasilfo.blogspot.com>

**PRINCIPAIS ACESSOS ATÉ 30/05/23: EE.UU. (355) – Brasil (71) – Alemanha (51) – França (40).**

## **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>

**PRINCIPAIS ACESSOS ATÉ 30/05/23: Brasil (3.860) – EE.UU. (2.460) – Romênia (194) – Alemanha (141) – França (133) – Reino Unido (101).**

## **AUTORES UBERABENSES**

**10 Livros Publicados**

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

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

**PRINCIPAIS ACESSOS ATÉ 30/05/23: Brasil (525) – EE.UU.  
(442) – Alemanha (89).**

## **DIÁRIO UBERABENSE**

**Livro *Diário de Uberaba*  
de Marcelo Prata**

**Sete Volumes Editados (1500-2008)**

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

**PRINCIPAIS ACESSOS ATÉ 30/05/23: Brasil (577) – EE.UU.  
(199) – Alemanha (37).**

## **A FLAMA**

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

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

**PRINCIPAIS ACESSOS ATÉ 30/05/23: EE.UU. (84) – Brasil (77).**