

revista **PRIMAX**
eletrônica

OBRAS DE GUIDO BILHARINHO
ARTE E CULTURA
EDIÇÃO EM PORTUGUÊS

UBERABA/BRASIL
SETEMBRO-OUTUBRO 2023
ANO III

Nº 26

EDITOR
GUIDO BILHARINHO
EDITORIAÇÃO ELETRÔNICA
GABRIELA RESENDE FREIRE

PRIMAX 26

SUMÁRIO

EDIÇÃO EM PORTUGUÊS

QUESTÕES

Consciência Artística e Prática Poética 6

LITERATURA

Teatro Clássico Grego

Os Persas (472 a.C.) 11

Sete Contra Tebas (467 a.C.) 15

Romance Português

Os Maias (1888) 18

CINEMA

Filmes Canadenses

O Declínio do Império [Norte-]Americano (1986) 34

Exótica (1994) 40

A Segunda Guerra no Cinema

Três Filmes Neorrealistas (1945 a 1947) 43

Quatro Dias de Rebelião (1962) 50

FICÇÃO E POESIA

obstinação 55

memória 60

INDICAÇÕES

Lançamentos

Diário de Uberaba – Vol. VIII 62

Revista *Nexos* 8 63

Blogs Culturais 65

ESTE E NÚMEROS ANTERIORES NO BLOG

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

E-MAIL

guidobilharinho@yahoo.com.br

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

APRESENTAÇÃO

Questões

Consciência Artística e Prática Poética

A prática poética fundamentada em consciência artística e na utilização e elaboração da palavra como núcleo da criação em contraposição à manifestação e predomínio de sentimentos, emoções, inspiração e ideário.

Literatura

Teatro Clássico Grego

Das peças sobreviventes do teatro grego clássico, a mais antiga é *Os Persas* (472 a.C.), de Ésquilo, neste número, juntamente com *Sete Contra Tebas* (467 a.C.), ligeiramente comentadas em suas implicações gerais.

Romance Português

A principal obra ficcional do romancista português Eça de Queirós, *Os Maias* (1888), analisada a partir de sua contextualização humana, espacial, convivencial e social.

Cinema

Filmes Canadenses

O Declínio do Império expõe a sintomatologia, conquanto controvertida, do alegado declínio, eximindo-se de análise consistente, geral e completa de suas causalidades. Já em *Exótica*, a complexidade do comportamento humano revela-se

em sua recôndita formação e exteriorização, emergindo do cerne íntimo dos seres humanos.

A Segunda Guerra no Cinema

Os filmes analisados (três de Rossellini e um de Nanni Loy) expõem, com objetividade e isenção, confrontos bélicos, comportamentos humanos e consequências da Guerra, compondo permanente e categorizada documentação histórica de elevado valor artístico-cinematográfico.

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)

16.800 (dezesesseis mil e oitocentos) 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.

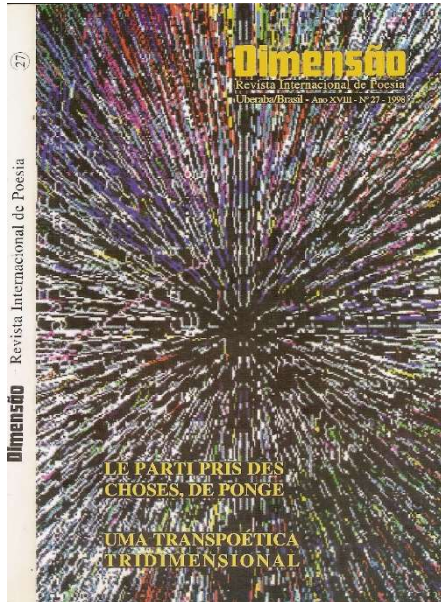
Questoes

CONSCIÊNCIA ARTÍSTICA E PRÁTICA POÉTICA

Emoção e Arte em Poesia

Confunde-se frequentemente a expressão de emoções e sentimentos com arte, como se sua simples e direta exteriorização configurasse arte só porque provocada pela vontade de fazê-la.

Pretende-se, assim, que da simples conjugação desses elementos resulte produção artística.

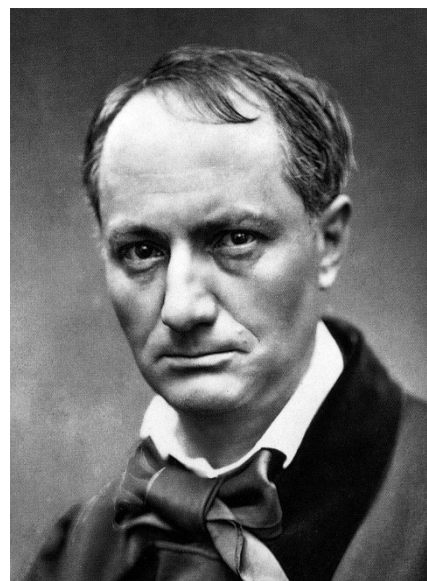


Contudo, isso não ocorre, já que a arte pressupõe outros requisitos, de unívoca especificidade.

Inspiração e Elaboração

Normalmente, a manifestação de ideias, emoções e sentimentos é denominada de inspiração, pelo que, para esse entendimento meramente impressionista, a arte proviria única e exclusivamente ou, quando menos, preponderantemente, desse fator.

No entanto, o produto artístico não é fruto de simples "inspiração", mesmo quando dela originado, mas, de



BAUDELAIRE

elaboração exaustiva orientada por refinada consciência artística. “A inspiração consiste em trabalhar todos os dias”, afirma Baudelaire.

Poesia e Prosa

Desses dois comportamentos e orientações, que consideram a poesia como emoção ou como arte, decorrem, por sua vez, produções díspares. Restringindo-se, no primeiro caso a privilegiar a enunciação de ideias, sentimentos e emoções, descarta-se da linguagem, que, não trabalhada, não logra atingir o estado poético, permanecendo, ainda, se tanto, no campo da prosa.

A poesia, pois, só se configura quando, conforme perfilhada pela segunda corrente, é nucleada na palavra, sendo a linguagem submetida a pertinente aprimoramento.

Consciência Poética

A consciência do fenômeno poético é o conhecimento da natureza e da finalidade da poesia, daí advindo o emprego apropriado e competente do instrumental necessário para atender uma e obter outra.

A propriedade e a proficiência dessa utilização exigem trabalho, pesquisa, estudo e elaboração,



SARTRE

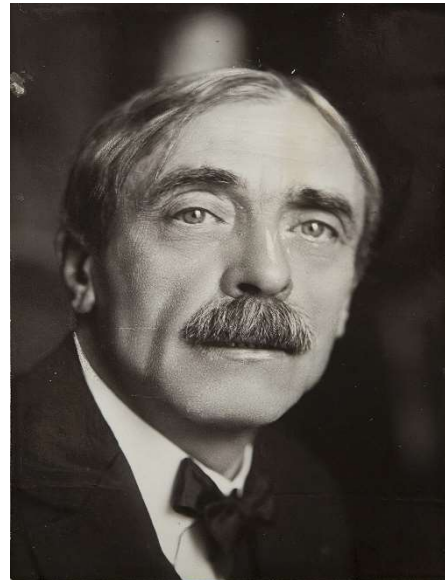
rigorosa e exaustivamente executados.

À espécie, aplica-se a assertiva, parafraseando Sartre a respeito do gênio, de que *o poeta não nasce, faz-se*.

Prática Poética

Dessas duas atitudes frente à poesia derivam duas práticas, uma poética e outra pretensamente poética.

Na primeira hipótese, tem-se autêntica poesia, por corporificada em linguagem elaborada e sofisticada, objetivando produzir beleza estética, em que, mesmo admitindo-se seja a poesia, como assevera Valéry



VALÉRY

(*“hesitação entre som e sentido”*), a palavra é (e deve ser) privilegiada, pois, conforme Mallarmé, *“poesia se faz com palavras e não com ideias”*, e Coleridge com *“as melhores palavras na melhor ordem”*.



MALLARMÉ

No segundo caso, de enfoque conteudístico e frequentemente catártico, desconhecendo-se ou descurando-se do objetivo da poesia e dos meios adequados a alcançá-la, exaure-se a pretensão artística em obras prosísticas, mesmo que bem escritas.

Daí porque muitos poetas tidos e havidos como tais, principalmente do modernismo, não passam de prosadores, embora excelentes alguns. Seu extravasamento de sentimentos, mesmo que visando produzir beleza, não a leva a efeito e nem proporciona prazer estético, que é o propósito da arte, da poesia sobretudo, apenas provocando empatia e emoção.



COLERIDGE

A rigor, pois, a prática poética modernista inexistente, já que um dos objetivos declarados do movimento é justamente elidir



ALCEU AMOROSO LIMA

os limites entre prosa e poesia. "*O modernismo vinha prosificar a poesia, e pregar, sistematicamente, a abolição dos limites entre prosa e poesia*", segundo o crítico literário e ensaísta brasileiro Alceu Amoroso Lima, com o que, sendo a primeira natural e a última elaborada, dilui-se esta naquela, dada a lei do facilitário e do menor esforço, em que ocorre a

absorção ou substituição do mais difícil e trabalhoso pelo mais simples e acessível.

(editorial da revista de poesia *Dimensão* nº 27, de 1998)

Literatura

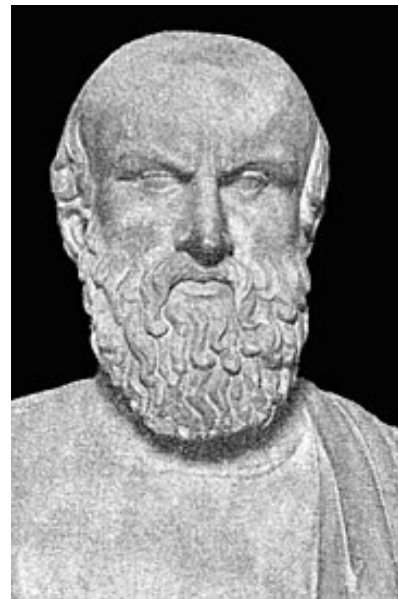
Teatro Clássico Grego

ÉSQUILO

OS PERSAS

Arte e História

De início três observações merecem a peça *Os Persas* (472 a. C), de Ésquilo (525-456 a.C): a) cronologicamente, a mais antiga peça do teatro trágico grego que chegou à posteridade; b) a única das remanescentes do teatro trágico a versar sobre acontecimento histórico; c) uma das quarenta e duas obras completas (entre tragédias e comédias do teatro clássico grego) sobreviventes à incúria e



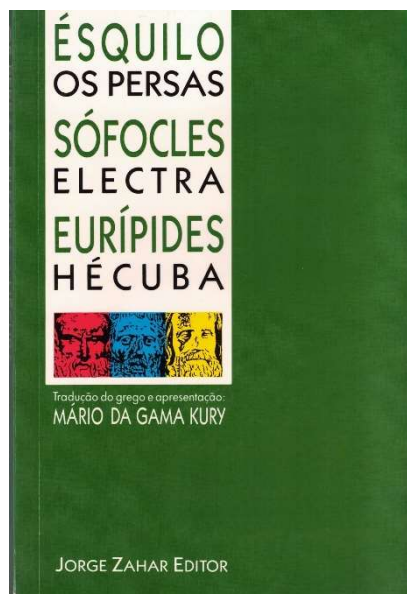
ÉSQUILO

à imperícia dos seres humanos de resguardar e guardar seu próprio patrimônio literário, representado, no caso, pelo que consta, em aproximadamente, trezentas e quarenta produções.



O fato histórico consiste na batalha de Salamina, ocorrida em 480 a.C, ou seja, oito anos antes da elaboração da obra por Ésquilo, que, consta, lutara na batalha de

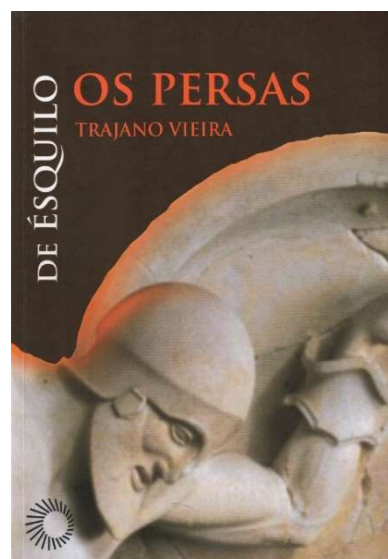
Maratona (490 a.C.) e na de Salamina, sendo que, nesta, a esquadra persa de Xerxes, de mil e duzentos navios, é destroçada pela armada grega de trezentas e dez naus, informação expressa no próprio corpo da obra pelo mensageiro em resposta à indagação da Rainha (versos 337/343 da tradução de Trajano Vieira; v. 436/444, de Mário da Gama Curi; v. 337/344, de Jaa Torrano), relatando passos adiante o embate entre as forças desencadeadas (v. 380/432; v. 457/565; v. 353/432, respectivamente).



Reage, então, a Rainha, exclamando *"Tristeza! Aturde-me a dizimação do exército!"* (v.517, Trajano); *"Ai! Ai de mim, desventurada! Nosso exército /foi totalmente aniquilado pelos gregos!"* (v. 687/688, Curi); *"Ai de mim! Mísera, destruído o exército!"* (v.517, Torrano), no que a acompanha o Coro dos anciãos, lamentando *"Chora agora o vácuo/ que se tornou a Ásia vasta!"* (v.550/551, Trajano, v. assinalados erroneamente na edição); *"Neste momento a Ásia inteira geme/ sentindo-se vazia de seus filhos"* (v. 724/725, Curi); *"Agora inteira pranteia/ a terra Ásia, esvaziada"* (v. 548/ 549, Torrano).

Após a Rainha (mãe de Xerxes e viúva de Dario) lastimar a intempestividade ou impetuosidade do filho (v. 753, Trajano; v. 993, Curi; v. 753, Torrano) e o suposto espectro de Dario sua deslembração das lições, conselhos, advertências e instruções do pai (v. 781/782, Trajano; v. 1040/1041, Curi; v. 782/783,

Torrano), o próprio Xerxes, maltrapilho por ter rasgado as vestes, se queixa ao chegar (v. 908/918, Trajano; v. 1193/1204, Curi; v. 908/917, Torrano), e após nova intervenção do Coro no mesmo diapasão, exproba-se Xerxes ao proclamar *“Eis-me, um ser merecedor de pranto!/Mísero, trouxe ruína/ à estirpe ancestral!”* (v. 931/933, Trajano); *“Mereço apenas comiseração,/ eu, infeliz, por ter sido o flagelo/ de minha pátria e de minha raça!”* (v. 1221/1223, Curi); *“Eis-me aqui, gemente,/ choroso! Tornei-me a ruína do povo e terra pátria”* (v. 931/933, Torrano).



Na realidade, *Os Persas* não chega a se configurar peça teatral no sentido em que se articula drama convivencial e conflitivo entre as personagens, conquanto utilize personagens e sua interlocução, compondo texto dialogal narrativo, lamentoso e exclamativo, porém de alto valor conceutivo e de elevado valor expressional, que concebe, enuncia e delinea, em proporções épicas, o impacto do desastre naval na Corte persa.

É cântico lastimoso, porém, elaborado pelo vencedor - que em nenhum momento se vangloria - e não pelo vencido, que, para mais ou para menos, se o fizesse, não o faria mais dolorido e autêntico.

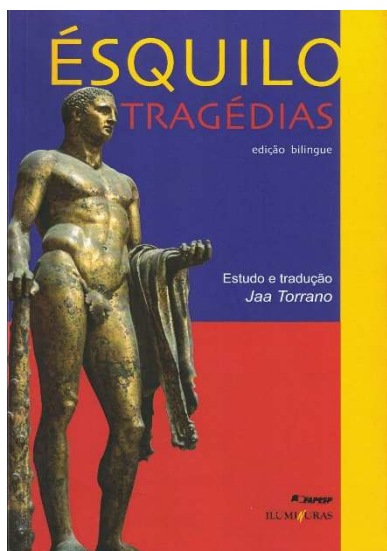
*

Por sua vez a vitória dos gregos comandados por Temístocles na batalha de Salamina, travada, como dito, em 480

a.C., foi um dos mais importantes acontecimentos da História por impedir a barbarização da Grécia justamente no período de maior culminância de sua produção teatral e filosófica, bastando lembrar que de 525 a 322 a.C. nasceram, viveram, atuaram e produziram, além de outros, mas principalmente, Ésquilo, Sófocles, Eurípedes, Aristófanes, Píndaro, Platão e Aristóteles, cujas obras moldaram e fixaram os fundamentos culturais e intelectuais do mundo ocidental.

*

Pelo menos três traduções divulgam *Os Persas* no Brasil: de Mário da Gama Curi (4ª ed., Rio de Janeiro/RJ, Jorge Zahar



editor, 2000, com 1.375 versos); de Trajano Vieira (São Paulo/SP, editora Perspectiva, 2013, com 1.077 versos); e de Jaa Torrano (São Paulo/SP, editora Iluminuras, 2019, com 1.077 versos).

A primeira, de Gama Curi, caracteriza-se pela linearidade, expondo de maneira prosística, direta e objetiva a densa e, às vezes, tensa dialogação dos interlocutores, mais que personagens.

As demais, ao contrário, sob a influência concretista atinente a traduções, formulam textos criativos em ritmo epopeico e fusionamentos vocabulares.

(Inédito)

SETE CONTRA TEBAS

A Maldição de Édipo

Em *Sete Contra Tebas* (467 a.C.), Ésquilo (525-456 a.C.) recorre à rica, diversificada e complexa temática mitológica grega, erigindo, por sua vez, dela e a par com ela, juntamente com Sófocles e Eurípedes, fascinante mitopoética composta de umas trezentas peças trágicas das quais sobreviveram, completas, apenas trinta e uma.



No caso em pauta, Ésquilo focaliza uma das derivações do drama de Édipo, que, juntamente com o de Medeia, constituem as duas mais drásticas tragédias gregas.

Consta que *Sete Contra Tebas* é a terceira obra de tetralogia composta de *Laio*, *Édipo* e a comédia *A Esfinge*, essas três perdidas.

Por sua própria titulação, constata-se que todas giram em torno da múltipla tragédia de Édipo, que atinge desde seus pais a seus filhos, tendo-o como epicentro.

Porém, causa espécie, já que inacessível o texto para acesso e avaliação, de que desta série continuada de previsões nefastas e maldições, Ésquilo tenha se abalizado (e conseguido) compor comédia, ainda mais em torno de seu mais evidenciado símbolo, justamente a Esfinge.

Já *Sete Contra Tebas* origina-se e organiza-se em torno da maldição que Édipo lança contra seus filhos varões (Etéocles e Polinices) por tê-lo tratado mal, tema predecessor, em seus lineamentos gerais, ao de *Rei Lear* (1605), obra atribuída a Shakespeare ou a quem a escreveu por ele, o conde de Oxford, Edward de Vere, consoante o ponto de vista defendido no filme *Anônimo* (Anonymous, 2011), dirigido por Roland Emmerich.

Daí que esses dois filhos se antepõem vigorosamente, assumindo Etéocles o governo da cidade de Tebas enquanto Polinices, afastado e contrariado, arma-se para conquistá-la, atacando, com mais seis chefes guerreiros, suas sete portas.

A composição poética, se não tem a mesma força apelativa de *Os Persas* (472 a.C.), sua peça anterior, não lhe fica, no entanto, a dever em qualificação.

Nela, além de diversos outros aspectos, que suscitam e merecem comentários, destacam-se pelos menos dois mais salientes.

Um, a partir do verso 180 das traduções de Trajano Vieira (São Paulo/SP, editora 34, 2018) e de Jaa Torrano (São Paulo/SP, editora Iluminuras, 2019), ou seja, o fato de Etéocles discutir e exprobar o Coro por alegada posição débil e medrosa frente à iminente invasão da cidade, afirmando "*intoleráveis criaturas, [...] vosso clamor instaura pânico e apatia. Fortaleceis a causa de quem vem de fora*" (v.181 e 192/193, Trajano); "*Pergunto-vos, ó criaturas insuportáveis, / isso é o melhor e salutar para a cidade [...] conclamais cidadãos à exânime covardia, /auxiliais ao máximo os lá de fora*" (v. 181/182 e 192/193, Torrano).

Outro, é o explícito machismo expresso por Etéocles ao proclamar "*O que se faz fora de casa é coisa de homem;/ cabe à mulher ficar no lar sem estorvar*" (v. 200/201), e ainda, que "*Ao homem cabe oferecer os sacrifícios/ aos deuses quando enfrenta um inimigo; a ti,/ manter-se quieta no interior da moradia*" (v. 230 a 232, Trajano); "*Dos de fora cuida o homem, não se meta/ a mulher, dentro de casa ela não faz mal*" (v. 200/2001, Torrano).

*

A tradução de Trajano prima pela criatividade construtiva, procurando, do original, verter sentido e ritmo. Já a de Torrano apega-se mais à literalidade do original, apresentado, porém, o mesmo número de versos.

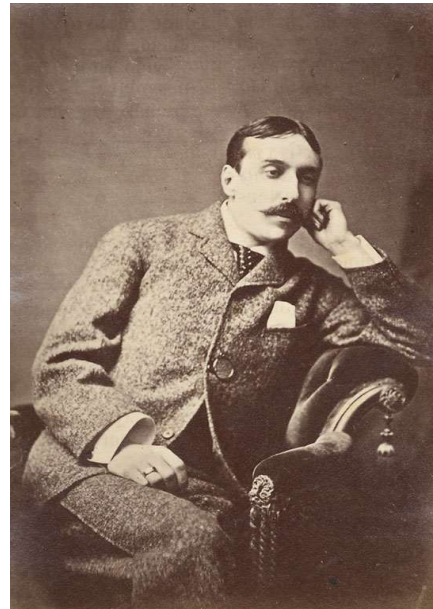
(Inédito)

Romance Português

OS MAIAS O Mundo de Eça

INTRODUÇÃO

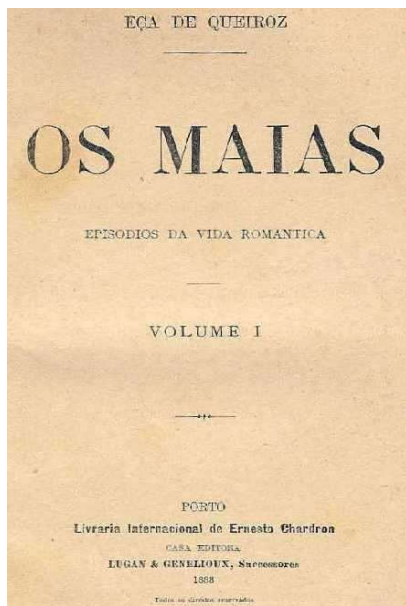
Os romances português e o brasileiro, conquanto tenham origens anteriores ao romantismo, desenvolveram-se e ampliaram-se nos quadros dessa tendência, eclodida na Europa sob o triunfante domínio da burguesia egressa de embates seculares com o engessamento feudal da economia e a prevalência político-administrativa e social de aristocracia cruel, pretensiosa e arrogante.



EÇA DE QUEIRÓS

Com o tempo, a preponderância da burguesia na economia e no mecanismo e engrenagens do Estado mostrou-se insuficiente e contrário aos pressupostos teóricos que embasaram sua luta e emergência, cristalizados na tríade de igualdade, liberdade e fraternidade.

Nesse passo e ponto, os ideais e ilusões românticas ruíram, sobrevivendo as imposições da realidade, desaguando, nas artes, no realismo e no naturalismo.



Nesse momento, surge e age (escreve) em Portugal Eça de Queirós (1845-1900), um dos gênios do romance universal do século XIX. Não pelo conjunto de sua obra, extensa, variada e desigual. Porém, ao menos pelo romance *Os Maias* (1888), uma das obras-primas da ficção universal.

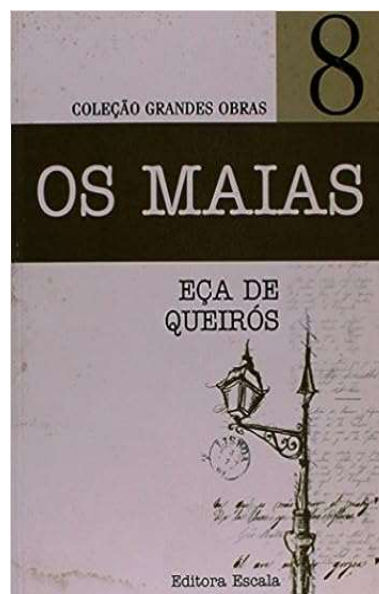
1ª EDIÇÃO (1888) da sociedade lisboeta da segunda metade do século XIX, já que se restringe a focalizar literariamente determinada faixa econômico-social da população. No caso, os detentores e usufruidores da propriedade e das benesses que proporciona, estando a classe trabalhadora relegada, como personagem, à margem da ação romanesca como o está em relação ao centro da vida econômica, política e social da sociedade de então, refletindo o romance, pois, nesse e em todos os passos, o meio social de onde advém.

Do mesmo modo que a dramaturgia de Shakespeare (tragédias, dramas e comédias) que, com exceção de *As Alegres Comadres de Windsor* (*The Merry Wives of Windsor*, 1602), tem como personagens, como já observado, principalmente reis, nobres e mercadores abastados. Aliás, uma das razões para se lhe objetar – como muitos estudiosos procedem – a autoria das peças, visto que, como simples homem do povo e ator, Shakespeare não teria condições de elaborar e estruturar a

complexa rede de relações, fatos, posturas e modos convencionais dos nobres e reis que enxameiam os textos a ele atribuídos.

ESTRUTURAÇÃO ROMANESCA

A trama alicerça-se sobre a existência e ação de Carlos da Maia, irradiando-se por todo seu entorno físico, doméstico, social e sentimental, transitando pela cidade de Lisboa, pela organização familiar e acontecimentos que as envolvem, a exemplo de frequência a saraus, teatros, Prado de corridas e jantares, centrada, porém, notadamente, nas reuniões na propriedade senhorial do *Ramalhete* com os amigos mais chegados e seu amor e relações com Maria Eduarda.



EDIÇÃO DE 2020

A partir, pois, do núcleo dessa circunferência (o *Ramalhete*), propagam-se os diversos arcos que a formam, consistentes na movimentação do protagonista no espaço urbano da cidade, com breve, mas, luminosa, incursão à Sintra e suas belezas.

O ESPAÇO FICCIONAL

O espaço ficcional concentra-se em Lisboa, que emerge destituída de aura romântica idealizada, submetendo-se a exame

e julgamento crítico, tanto pela postura e atuação das personagens como pela ótica e explícita manifestação de algumas delas (João da Ega, principalmente, e Alencar, eventual e às vezes obliquamente).



RUA DO LORETO

A visão analítica e independente de personagens inseridas na sociedade e em sua composição expõe, emergida do interior da própria urdidura da malha inter-relacional do romance, índole, sentido, intenção e móvel que nelas prevalecem, dão-lhes forma e as movimentam, radiografando-as e as retratando como se apresentam, despidas do “*manto diáfano da fantasia*”, como diria o próprio Eça em outra oportunidade.



RUA DA PRATA

Já o país é submetido à crítica de João da Ega, personagem mais importante depois de Carlos da Maia e de Maria Eduarda, suplantando, pela movimentação, agitação e presença, até mesmo a Afonso da Maia, o avô de Carlos.

Se Lisboa é revelada pelo entrecho ficcional, Portugal de modo geral e mesmo certos aspectos de Lisboa o são por meio do ferino crivo de Ega, muitas vezes acerbo e contundente, nesse aspecto, e em vários outros, *alter-ego* de Eça, representado, também e eventualmente, por outras personagens.

Desfilam nessas intervenções inúmeras mazelas do país.

GEOGRAFIA URBANA

A trama desenrola-se em Lisboa, com breve incursão,



quando ainda Carlos da Maia era criança, para propriedade rural do avô, sendo o mais, Coimbra, Paris, Itália, etc. apenas

CHIADO referenciadas.

Em Lisboa, além do *Ramalhete*, residência senhorial de Afonso da Maia, as personagens transitam constantemente pelo Chiado, Baixa, Aterro, cais do Sodré, ruas do Ouro e da Prata, estação de Santa Apolónia e Loreto, quando não a pé, pelos veículos de então, tipóia, breque, *dog-cart* e cupé.



CAIS DO SODRÉ

O ESPAÇO SOCIAL

Eça focaliza a elite social e política de Lisboa e só circunstancialmente, e no mínimo tempo e espaço possíveis, admite a presença e a ação dos empregados e serviçais. Além, pois, do fio narrativo central e do amor entre Carlos e Maria Eduarda, avultam em igual nível, e até maior atenção, as relações sociais de amizade mantidas pelas personagens principais

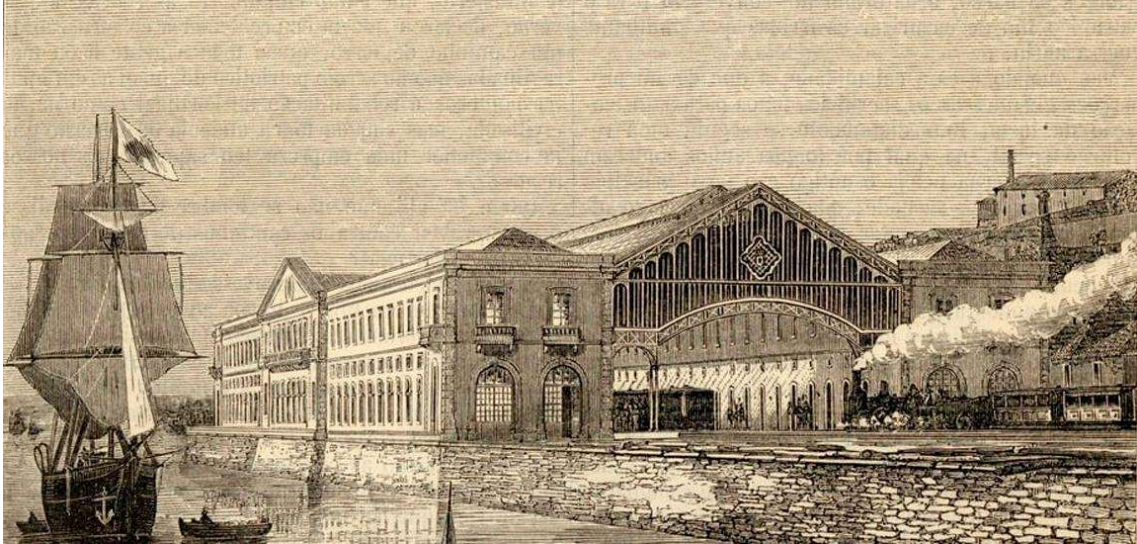
compostas de espécimes variados da sociedade lisboeta. O tipo, o modo e a natureza desse relacionamento são expostos e trabalhados com verve e clareza não isentas de crítica,



RUA DO OURO

subjacente ou explícita. Os costumes, os pretextos para encontros e as recepções institucionalizadas, a exemplo das promovidas pelos Gouvarinhos, que recebiam às terças, formam o espaço

mais social do que propriamente físico para manifestação e expansão dos representantes da classe dominante de então.



ESTAÇÃO DE SANTA APOLÔNIA EM 1866

AS PERSONAGENS

A extensa galeria de personagens do romance abarca numerosas categorias de indivíduos, recortados segundo o figurino mais relevante de seu modo de ser e de agir.

Carlos da Maia, seu avô Afonso, os amigos mais chegados, frequentadores semanais do *Ramalhete*, e Maria Eduarda são isentos de crítica, conquanto seus biótipos sejam construídos e gizados com autenticidade, realçando-lhes a índole e as limitações.

Carlos é verdadeiro semideus do Olimpo, perfeito em modos, situação na vida, inteligência e até fisicamente, tendo

admiradores exacerbados (Dâmaso, o avô, a condessa de Gouvarinho e Maria Eduarda). É o “herói jovial” (cap. VIII).

O avô, Afonso da Maia, verdadeiro varão de Plutarco.

Maria Eduarda é perfilada com laivos românticos, em aparência, postura, atitudes, sentimentos e até na maneira de se vestir.

João da Ega, o amigo fraterno e incondicional de Carlos, intelectual, independente, mordaz, constitui verdadeiro tipo.

Cruges é mostrado em toda sua fragilidade emocional e acentuada timidez.

Alencar, solene e poetastro, não isento de dignidade e bons propósitos.

Dâmaso Salcede, figura maleável e abjeta.

Gouvarinho, Cohen e outros, representantes da classe dominante e perfilhados de conformidade com a crítica de Ega aos dirigentes do país.

Os relacionamentos entre essas e outras personagens fazem-se sob momentos e movimentos de fluxos e refluxos. O grupo que cerca Carlos, sempre em contato nos seus espaços particulares (fluxos), enquanto os demais nas recepções e lugares públicos, refluxos daqueles.

Essa urdidura relacional é organizada conforme as oportunidades, circunstâncias e necessidades da vida em sociedade, processando-se naturalmente.

A FORMA DO ROMANCE

A narrativa corporifica-se e desenvolve-se articuladamente sob eficaz propriedade de verbalização e exposição de fatos, acontecimentos, personagens, ações, ambientes e objetos.

A contextura verbal forma-se e distende-se linearizada, mas, carregada de sentido, propósito e beleza, com grande e consistente poder descritivo, raramente encontrável, daí decorrendo eficácia e impacto, tanto pelas propriedades estilísticas e vocabulares quanto pelas imagéticas, envolvendo o leitor.

Sob seu influxo visualizam-se ambientes e paisagens como se procedidas cinematograficamente, mercê de objetividade, precisão e concisão verbal, expressividade dialogal e descritiva, sob olhar agudo, perceptivo, penetrante.

Se a imagem cinemática privilegia a observação e a rapidez de raciocínio ao mostrar, a imagem eceana induz e conduz a imaginação ao delimitar descritivamente os espaços da ação, propiciando sua formulação subjetiva ao mesmo tempo que a objetiva, limando-a dos possíveis excessos daquela.

Os cortes procedidos pelo romancista no fluxo narrativo e a montagem organizada das diversas partes que se formam em seu decorrer, tornando-o incessante, imprimem-lhe extremo dinamismo, que, aliado ao sentido e interesse temático, galvanizam a atenção e suscitam prazer estético como raramente se encontra em outra obra de ficção.

O ESTADO DAS COISAS

As descrições da natureza são, como tudo o mais no livro, contidas e circunscritas ao essencial, com o que se projetam na mente com a força e o vigor da exposição imagética, exprimindo o estado das coisas sem acréscimos inexistentes no espaço ou nos ambientes focalizados, “*das coisas exatamente como são/of things exactly as they are*”, diria Wallace Stevens em “O Homem do Violão Azul”.

A natureza e as paisagens, por exemplo, esplendem-se sob a luminosidade do sol mediterrâneo e sob a propriedade e beleza de sua representação verbal, a exemplo, entre tantos, da chuva (cap. II), de Sintra (cap. VIII), de um dia de verão (cap. X), de tarde no hipódromo (idem), de corrida de cavalos (idem), de momento e recorte paisagístico da “Toca”, chácara onde Carlos alojou Maria Eduarda (idem).

Não menos se qualificam e se expõem as articulações de certas situações dramáticas e sua manifestação, a exemplo do relato do estado emocional de Carlos por não ter encontrado, em Sintra, a dama de “*olhares negros*” (cap. VIII), o destempero de Ega por sua expulsão pelo Cohen (cap. IX), a ponderação judiciosa de Craft diante do acontecido (idem), a ironia, e mesmo mordacidade, do diálogo de Carlos com a condessa Gouvarinho e a chegada e pose do conde (idem), a esplêndida sequência da visita de Ega e Cruges a Dâmaso, exigindo reparação a Carlos (cap. XV), a tessitura imagética de sarau público (cap. XVI) e diversas outras passagens tensas e destacáveis, como o diálogo

de Ega e Vilaça a respeito de Maria Eduarda (cap. XVII), a conversa de Ega e Carlos e o sumiço do chapéu de Vilaça (idem), a angústia de Carlos (idem), e o conhecimento da verdade por Maria Eduarda, revelada por Ega (idem).

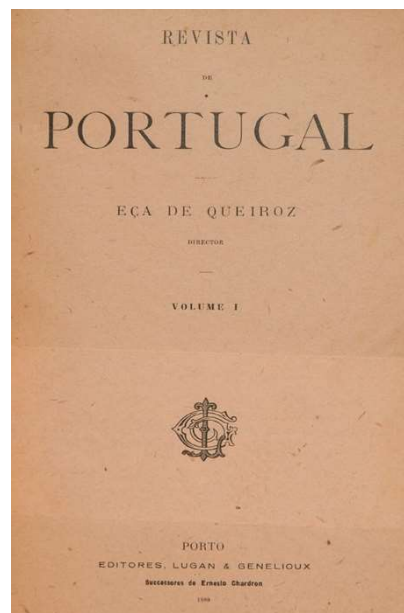
TEMÁTICA CONTEMPORÂNEA

Como súmula reconstitucional do país e principalmente da Lisboa da segunda metade do século XIX, sob os signos da imagética e da visualização descritiva, da vivacidade, ritmo narrativo, substância humana e simétrica criação ficcional, Eça aborda, no romance, por meio da dialogação entre as personagens, notadamente Ega e Carlos, além da situação e posição do país, questões que preocupavam a intelectualidade portuguesa de então (ele incluído), traduzidas nos posicionamentos de Ega.

Nesse compasso, destacam-se, entre tantos e momentosos temas, educação britânica e portuguesa (cap. III), anseio de edição de uma revista, que “*dirigisse o gosto, pesasse na política, regulasse a sociedade, fosse a força pensante de Lisboa*” (cap. V, questão retomada em várias e ulteriores passagens do livro, a exemplo do cap. XV), a atração de Paris (cap. VI, também agitada em outras oportunidades), naturalismo e romantismo (idem), ação e forma na ficção (idem), diferença entre o artista e o burguês (cap. VIII), realismo e romantismo, “*um lírio é tão natural como um percevejo*”, diz Alencar (idem), sobre o realismo, ainda conforme Alencar (cap. XIII), futurismo, no

entender de Eça (idem), casamento e amor (cap. XIV), convivência amorosa, segundo Eça (idem), parnasianismo (cap. XV), política portuguesa (idem), a imprensa e a cultura (idem), literatura anterior e contemporânea (idem), mediocridade e inveja (idem) palavra e música (cap. XVI), a retórica e os meridionais (idem), questões sociais (idem), literatura portuguesa (cap. XVII).

A edição de uma revista (Eça, na realidade, dirigiu, de 1889 a 1892, a *Revista de Portugal*), é também preocupação e ocupação de Castanheiro, em *A Ilustre Casa de Ramires* (1900).



NÚMERO 1

CONCEPÇÕES E PERCEPÇÕES

Os Maias demonstra, entre tantas outras coisas, a perspicácia e a vivacidade de Eça, seu dom de observação, poder e flexibilidade verbal, aureolados por desenvolvida percepção poética.

A cada passo do romance evidenciam-se tais atributos, a exemplo dos que se seguem:

“Por aquele sol macio e morno de um fim de outono português” (cap. IV), *“não há nada indecente na natureza [...] Indecente é a ignorância”* (Afonso da Maia, idem), *“frisado como um noivo de província”* (cap. VI), *“dia feito de azul e ouro”* (cap.

VII), *“toda a manhã andara ali, vagamente, pendurando sonhos dos ramos das árvores”* (cap. VIII), *“todo o verso parece frouxo, escutado diante da lua!”* (idem), *“uma bela réstia de sol, estendida na esteira, vinha morrer-lhe aos pés”* (cap. XI), *“não tinha o heroísmo nem a santidade, que tornam fácil o sacrifício...”* (cap. XIV).

Além disso, mais:

“Sendo muito conservadora como todas as prostitutas” (cap. IV), *“dando a todos os maridos formas gordurosas e bestiais, e a todos os amantes a beleza, o esplendor e o gênio dos antigos Apolos”*, referindo-se à ficção da personagem Tomás Alencar (cap. VI, constatação que também pode ser aplicada ao Flaubert de *Madame Bovary* e a Tolstoi de *Ana Karenina*), *“os caracteres [das personagens de ficção] só se podem manifestar pela ação”* (idem), *“a obra de arte [...] vive apenas pela forma”* (idem), *“no chão tremiam manchas de sol”* (cap. VIII), *“[Ega] para dominicano era muito magro, para trapista muito lascivo, muito palrador para jesuíta, e para beneditino muito ignorante...”* (cap. IX), *“como os verdadeiros devotos, repugnava-lhe conversar sobre a sua fé”* (cap. XI), *“não há nada mais pensativo que um burro”* (cap. XII), *“se tinha intenção de ofender o Dâmaso, quando o ameacei de lhe arrancar as orelhas? De modo nenhum: tinha só intenção de lhe arrancar as orelhas!”* (idem), *“há duas coisas que é necessário ver em Lisboa...Uma procissão do Senhor dos Passos e um sarau poético”* (cap. XV), *“[Carlos] só tinha o número de inimigos que é necessário, para confirmar uma superioridade”* (cap. XVI),

“falha-se sempre na realidade aquela vida que se planeou com a imaginação” (cap. XVIII).

INTELECTUAIS MAIS CITADOS

As personagens principais do romance, Carlos da Maia e os que diretamente o rodeiam, com destaque, nesse e em vários outros pontos, para João da Ega e, em menor grau, para Alencar, em seus diálogos referem-se amiudadamente a políticos e escritores, compositores, pintores e filósofos, notadamente franceses.

O levantamento de seus nomes e, principalmente, maior ou menor incidência, revela sua influência à época e a atenção particular que Eça lhes prestava.

Entre os mais citados, destacam-se Chopin (seis vezes), Gambetta (seis), Beethoven (cinco), Proudhon (cinco), Vítor Hugo (cinco), Michelet (quatro), Musset (quatro), Spencer (três), Mozart (três), Balzac (três), Zola (três), Darwin (três), Bismark (três).

Duas publicações, ambas francesas, são as mais lidas pelas personagens, a *Revista dos Dois Mundos*, referida pelo menos sete vezes, e *Fígaro*, em seis oportunidades.

Outras mais de cem personalidades e obras artísticas em diversas áreas são também mencionadas.

Além dos fatores apontados, essa enorme grade referencial revela a amplitude, o interesse, a atualização e a cultura do

romancista, responsáveis também pela grandiosidade de sua obra.

GLOSSÁRIO CARACTERÍSTICO

Não tanto quanto utiliza em *A Ilustre Casa de Ramires*, por força de suas referências histórico-medievais, em *Os Maias* Eça lança mão frequentemente de termos característicos, vinculados à época, como, entre outros: *reposteiro*, *repes*, *açafate*, *sarja*, *bandós*, *estruque*, *alvadio*, *faianças*, *moscardos*, *peanha*, *charão* (mesa de), *afinfo*, *sanefas*, etc.

CONCLUSÃO

Tanto por sua estrutura, planejamento e condução ficcional quanto pela tipologia das personagens, modos de seu relacionamento e conteúdo humano, forma, leveza e brilhantismo da linguagem, manejada com facilidade e destreza, e, ainda, ritmo fraseológico, riqueza verbal, realismo, precisão e poeticidade descritiva e contenção geral de comportamentos, atitudes e extravasamentos emocionais, *Os Maias* constitui uma das obras-primas mais relevantes do romance universal.

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

Cinema

Filmes Canadenses

O DECLÍNIO DO IMPÉRIO [NORTE]-AMERICANO A Sintomatologia Exposta

Já desde o título, o filme *O Declínio do Império [Norte-] Americano* (Le Déclin de l'Empire Americain, Canadá, 1986), de Dennys Arcand (1941-), suscita discussão e controvérsia, visto que “americanos” todos os somos, do Alasca à Patagônia.

Além disso, não obstante bem colocada a questão-título, omite-se o principal, isto é, as causas do aludido declínio.

Ao invés, restringe-se o filme a abordar (e salientar unicamente e ao máximo) apenas a sintomatologia do fenômeno: o desejo exacerbado de felicidade.

A habilidade do cineasta ao estruturar e tecer seu tema/tese supera, no entanto, esse exclusivismo, antes que reducionismo.

Para justificar a tese, logo no início do filme a personagem que a formula em livro, Dominique (Dominique Michel), busca na História exemplos de que a preocupação com a felicidade antecede a queda dos impérios, como aconteceu com a noção do



DENNYS ARCAND

amor conjugal difundida sob Diocleciano no século III, quando desaba a estrutura do Império Romano, ocorrendo o mesmo no século XVIII, quando a noção rousseuniana de felicidade antecede à Revolução Francesa.

Colocada a questão desse modo, não faltará quem julgue ser essa a causa do declínio desses impérios quando, na realidade, não passa, como afirmado, de uma das características desse momento histórico e não a mais importante.

Todavia, o artista pode, como faz Arcand, seccionar o contexto e eleger qualquer de seus aspectos como tema da obra. Cumpre ao espectador atentar para essa circunstância, não absolutizando e nem reduzindo problemática mais vasta e complexa, além de que, como dito, decorrente de causalidade não aventada no filme.

A mencionada habilidade do cineasta no tratamento do assunto deriva de acentuada percepção de realidade, que o faz trasladar tematicamente a teoria exposta para a prática.

Ao final, em gravação, reproduz-se o coroamento da tese esboçada pela citada personagem:

“Os sinais do declínio do Império estão por toda parte. A população despreza suas próprias instituições, a queda da natalidade, a recusa dos homens em servir ao Exército, a dívida nacional incontrolável, a diminuição das horas de trabalho, a invasão do funcionalismo, a degeneração das elites [...] Vivemos um processo geral de dissolução de toda a existência [...] O declínio de uma civilização é tão inevitável quanto o envelhecimento. No máximo pode-se atrasá-lo.”

Muito dessa sintomatologia é discutível, não refletindo nem declínio nem envelhecimento, muito ao contrário. Tanto a recusa em servir ao Exército quanto à diminuição das horas de trabalho e a queda da natalidade são fatores positivos, sinais principalmente (não unicamente) de democratização e pacifismo o primeiro, de progresso o segundo e de necessidade ou opção o último.

Já o desprezo pelas instituições liga-se à degeneração das elites (classes dominantes), que as desmoralizam por colocá-las unicamente a serviço de seus interesses econômico-sociais. Essa degeneração decorre do esgotamento do regime econômico prevalecente em determinadas épocas. É sabida a devassidão da classe dominante romana no período que antecede à queda do Império.

Na continuidade da listagem desses sinais, acrescenta a personagem que *“com a destruição do sonho marxista-leninista não há nenhum modelo de sociedade do qual dizer: é assim que gostaríamos de viver”*.

Essa concepção tem sido bastante difundida pelos teóricos do capitalismo e seus porta-vozes nos instrumentos de (pretensa) informações que mantém, isto é, a mídia de modo geral.

No entanto, não é bem assim. A prática soviética esvaiu-se e faliu, certamente como a comuna francesa do século XIX também desapareceu. Contudo, o que Arcand não percebeu é que as quedas imperiais a que se refere (romana e aristocrática), bem como, e principalmente, o notado declínio do Império contemporâneo ocorrem, como se sabe, com o fim do regime

econômico-social em que se assentam, quando, ao invés de inicialmente receptor e impulsionador das forças produtivas, passa a ser estorvo e empecilho a seu desenvolvimento. Com a queda do Império Romano acabou-se o escravagismo, tornado apenas residual e periférico. Com a Revolução Francesa enterrou-se o regime feudal que sucedeu àquele. Ao término do domínio e exploração estadunidense deverá suceder um capitalismo de novo tipo e/ou o socialismo. Este, não, porém, semelhante ao soviético. Mas, provável e até necessariamente organizado de conformidade com a definição de Bernard Shaw: *síntese de planejamento e igualdade de oportunidades com liberdade*. É inevitável e não simples ideal ou pretensão.



Só a “*inconsciência das pessoas incapazes de ver a realidade*”, como afirma a citada personagem ao referir-se a seu rol de sintomas, desconhece e não antevê essa possibilidade, grau e degrau superior na evolução da sociedade humana do mesmo

modo que o capitalismo foi em relação ao feudalismo e este ao escravagismo.

Se a sintomatologia do declínio imperial é, para o cineasta, a exposta por sua personagem, afinal o que é o filme?

É a recriação dela, estruturada sobre a dialogação, em separado, de grupos de homens e de mulheres. Aquele preparando o almoço numa espécie de colônia de férias e este exercitando-se em vasta academia de ginástica. Ambos, porém, conversando ininterruptamente, de mistura com suas atividades, sobre seus relacionamentos sexuais extraconjugais (as personagens casadas) e gerais (as demais), com as ênfases e exageros costumeiros, conquanto reveladores.

As próprias personagens, portanto, inclusive a formuladora da teoria exposta, refletem, em sua postura e atuação, um dos indícios característicos do declínio.

A posterior junção desses grupos para o almoço, já que duas das mulheres são esposa e amante de dois dos homens, completa o dispositivo fílmico.

O brilhantismo dos diálogos, as situações neles contempladas, a biotipologia de cada personagem, não obstante sua apreensão e apresentação pelas manifestações e exteriorizações, traduzem perfis comportamentais com o conteúdo e sentido de seu ser estar e se relacionar no mundo no âmbito das coordenadas da sociedade contemporânea conforme a fase declinante e transicional que atravessa.

A competência com que essa sistematização foi concebida e efetivada deságua na naturalidade e desenvoltura com que as

personagens se posicionam e agem, resultando filme significativo e competente.

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

EXÓTICA

A Revelação do Ser

O filme canadense *Exótica* (Exotica, 1994), do egípcio Atom Egoyan (1960-), constitui uma das principais realizações cinematográficas contemporâneas.



ATOM EGOYAN

Nele conjugam-se os três elementos que configuram a obra de arte ficcional. Uma, a relevância da substantivação dos dramas e conflitos humanos. Outra, a urdidura dramática eficientemente construída, articulada e conduzida.

Por último, nem por isso menos importante, a utilização competente, sensível e elaborada da linguagem cinematográfica. No primeiro caso, tem-se que a problemática pessoal das diversas personagens não é focalizada com o fito de entreter o público, explorando suas carências afetivas e emocionais ou suas diversificadas debilidades congênicas ou adquiridas.

Muito ao contrário, seus conflitos e traumas erigem-se a partir de evidências genuínas e de consistentes causas e motivações. A complexidade do comportamento humano revela-se em sua recôndita formação, exteriorizando-se mediante manifestações de uma realidade que transcende à mera observação externa, emergindo do cerne íntimo dos seres.

A convivência entre as personagens, por sua vez, é tecida com a *finesse* peculiar aos grandes artistas. Seus desencontros e

convergências estabelecem-se a partir de um complexo liame de relações pretéritas, que se vão desvelando, tanto na exata medida da necessidade dramática como no aclaramento ou compreensão do contexto vigente. A reunião ou concorrência desses fatores contribui para dar ao filme eficaz substância e patente legitimidade.



Contudo, diferentemente da construção de grandes lances dramáticos, os acontecimentos ocorrem e evoluem com a naturalidade de como as coisas acontecem na vida. Só que, aqui, essa naturalidade vem carregada de significados. Autenticidade, verdade, profundidade e consistência humanas caracterizam motivos, conflitos e relacionamentos.

Tudo isso, por fim, confluindo e integrando vigorosa composição cinematográfica, em que seus elementos específicos perfazem-se de conformidade com a realidade plasmada. A adequação é esmerada, desde a contenção narrativa até a utilização apropriada dos recursos cinematográficos, em que a sofisticação intelectual do diretor leva *flashes-backs* parecerem (ou serem?) montagens paralelas de épocas distintas, em que confluem passado e presente.

A beleza do campo focalizado contrasta com os lúgubres e desglamourizados ambientes onde se desenrola a ação na atualidade. Em um e outros, patenteia-se absoluta subordinação aos propósitos dramáticos e não ao atendimento de efeitos atrativos.

Reflexos de relações humanas complexas, os diálogos têm autêntica e igual natureza, não repassando senão aquilo que realmente traduzem.

Exótica não é, pois, filme para passar tempo. Ao contrário, é o encontro do espectador com a revelação do ser humano por meio de algumas de suas peculiares e concretas exteriorizações. Certos comentaristas, todavia, consideraram o filme afetado.

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

A Segunda Guerra no Cinema

TRÊS FILMES NEORREALISTAS

A Vida e a Guerra

Roberto Rossellini (1906-1977) instaura, como realizador, no cinema italiano (e mundial) a tendência neorrealista, depois transformada em verdadeiro movimento, com *Roma, Cidade Aberta* (Roma, Città Aperta, 1945). Os filmes posteriores, *Paisà* (Idem, 1946) e *Alemanha, Ano Zero* (Germania, Anno Zero, 1947), consolidam e ampliam essa orientação estética e enfoque temático.



ROBERTO ROSSELLINI

No primeiro, focaliza a militância e as agruras políticas da esquerda, tanto a comunista como a democrata-cristã, sob a ocupação nazista, então dominando a Itália. No segundo, numa sucessão cronológica e geograficamente concatenada, acompanha a evolução das forças estadunidenses no país desde a invasão pelo sul, na Sicília, e sua paulatina progressão para o norte, em contínuo enfrentamento com o exército alemão em Nápoles, Florença e, finalmente, no vale do rio Pó.



ROMA, CIDADE ABERTA

No último, lança sua vista para a própria Alemanha derrotada, em pleno coração do Reich que se pretendia de mil anos. Em meio aos escombros de Berlim, exsurge o drama da população sem moradias, alimentação e emprego.

*

As bases estéticas e temáticas cinematográficas do neorrealismo remontam, historicamente, ao realismo de *Perdidos nas Trevas* (Sperduti Nel Buio, Itália, 1914), de Nino Martoglio.

As novidades que o neorrealismo rosselliniano traz para o cinema italiano e mundial ao término da Segunda Guerra são inúmeras - embora não o sejam para a arte em geral, notadamente a literatura, que as conhece e pratica desde o século XIX - abrangendo todos os elementos do cinema, desde o *décor*, à fotografia, à escolha e interpretação dos atores, ao orçamento, à temática e seu enfoque.

O cinema mundial, na ocasião, no que tange ao *décor*, cinge-se aos interiores artificiais e comumente artificiosos dos

estúdios. Dado o esforço de guerra, há, nos países diretamente conflagrados, o envolvimento do cinema, direcionado, ora para a propaganda bélica e patrioteira, ora para as produções escamoteadoras dos problemas sociais, individuais e econômicos que caracterizam o período, em filmes despistadores, românticos e alienantes.



PAISÀ

Sob o ponto de vista da fotografia, limita-se, então, esse cinema, a captá-la sob a artificial luminosidade produzida eletricamente nos estúdios. Os atores, além de profissionais, são submetidos à rígida interpretação. Os orçamentos são relativamente grandes. Os assuntos dos filmes são adredemente selecionados e destinados justamente a fugir da realidade dos problemas.

Diante desse quadro, mantido engessado pelo totalitarismo nazi-fascista e as imposições políticas decorrentes da guerra, Rossellini, inspirado no realismo da década de dez e no imediato *Obsessão* (*Ossessione*, Itália, 1942), de Luchino Visconti, subverte, em todos os aspectos, a impositiva ordem

cinematográfica prevalecente à época. Retira a filmagem dos estúdios, leva-as para as ruas e para os espaços onde realmente transcorre a ação: os apartamentos pobres, as habitações coletivas, as ruas de Roma, Nápoles, Florença e Berlim. A fotografia e as imagens colhem-se diretamente desse contexto e captam a vida concreta pulsante e emaranhada nas teias e peias de situação social e humana determinada e condicionada pela guerra. Os atores, em sua maioria, são amadores e pessoas do povo.

Esses elementos proporcionam custos de produção bastante inferiores aos normalmente praticados, o que permite, no quadro de grande escassez de recursos, a realização e a continuidade da feitura de filmes, eclodindo, na Itália, vigorosa produção daí em diante.



ALEMANHA, ANO ZERO

Além dos fatores estéticos e financeiros, o neorealismo, desenvolvido na teoria e na prática pelo roteirista Cesare Zavattini, direciona-se a retratar a vida e as dificuldades do povo

sem qualquer retoque, *glamour* ou distorção. Da problemática concretude de suas aflições e angústias emerge visão que contempla simultaneamente o impacto da anormalidade da situação, as necessidades e carências mais elementares daí decorrentes e, especificamente, o relacionamento e o atrito dos italianos com o exército alemão (*Roma, Cidade Aberta* e o primeiro e último episódios de *Paisà*), os impasses e incompreensões gerados pelo contato com as forças ianques (primeiro e segundo episódios de *Paisà*),



CESARE ZAVATTINI

a perplexidade e o choque cultural entre o ecumenismo religioso do exército dos Estados Unidos e seus capelães católicos, judeus e evangélicos com o insulamento físico e mental dos monges de convento italiano (quarto episódio de *Paisà*), e a absoluta falta de meios dos berlinenses no pós-guerra e as agruras daí derivadas (*Alemanha, Ano Zero*).

Merecem referências especiais, em todo esse painel histórico-social, algumas particularidades que se notabilizam. Entre elas, a flexibilidade e naturalidade dos atores, a constante movimentação das personagens, a agilidade da câmera, a estrutura dinâmica e até certo ponto complexa de *Paisà* - onde os episódios desenvolvem-se em ritmo trepidante e envolvente - a propriedade e apurada recriação dos intrincados liames do relacionamento inicial da população italiana com os soldados



LUCHINO VISCONTI estadunidenses em *Paisà*, as
belíssimas imagens, ângulos e
enquadramentos de uma Florença
desorganizada sob os combates nas
ruas, casas e esquinas, a focalização do
convento italiano com sua atmosfera
peculiar e o extremo requinte na
apresentação do choque cultural entre
religiosos mergulhados na realidade
concreta da guerra com aqueles
mantidos isolados do contexto trágico.

*

Desses três filmes, o mais bem realizado cinematográfica e artisticamente é, sem dúvida, *Paisà*. Nele concentram-se todas as virtualidades apontadas e outras ora olvidadas e nenhum dos defeitos ocorrentes no primeiro e no terceiro filmes citados: certo esquematismo e linearidade do primeiro e fácil e falsa saída pelo assassinio e pelo suicídio como meios de solução de impasses no último.

*

Se, com exceção de *Paisà*, os demais pecam por sua linearidade e defeitos apontados, razão, no entanto, não assiste aos detratores do neorealismo. Se uns são dominados pelo ranço e zinabre ideológicos (os conservadores de todos os matizes e certa crítica condicionada, ora pela linguagem estadunidense de cinema, ora pelo conforto e doçura temáticas da usina de sonhos hollywoodiana), outros o são pelo ressentimento, como certos

cineastas marginalizados, à época, pelo sucesso das realizações neorrealistas.

*

Em suma, hoje, quando a antinomia ideológica, acirrada então pela proposital e atritante Guerra Fria, baliza-se por visão ecumênica das contradições e diversidades da realidade, pela consciência e conhecimentos mais objetivos e científicos dos mecanismos sociais e pela necessidade de julgamento racional e competente do quadro social, é mister que se sopesse o mais isentamente possível, mas, com sensibilidade artística e humana, virtualidades e carências nas obras de arte, apontando e demonstrando o que se considera umas e outras e as razões que embasam tais considerações.

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

QUATRO DIAS DE REBELIÃO

A Guerra Num Filme

De maneira geral a guerra é vista, no cinema, mediante a ação de um indivíduo ou pequeno grupo de soldados, aos quais são atribuídos feitos incríveis, do que advém a falsa impressão de ter sido ganha uma batalha ou mesmo a guerra graças somente a esses atos.

A deformação pauta, frequentemente, os filmes dessa natureza quando procuram destacar demasiada e arbitrariamente pessoas isoladas em prejuízo do conjunto e da série de circunstâncias decisivas na condução dos combates ou determinantes de seu desfecho.

Quatro Dias de Rebelião (*Le Quattro Giornate di Napoli*, Itália, 1962), de Nanni Loy (1925-1995), distingue-se da maioria desses filmes. Dele estão ausentes as idealizações comuns ao gênero. É menos filme de guerra que a própria guerra num filme, tais o realismo e o despojamento que o informam e o configuram. Realismo na visão, interpretação e condução dos acontecimentos narrados. Despojamento no emprego sem artifícios dos elementos da linguagem cinematográfica.



NANNI LOY

Nele, o diretor utiliza com segurança os recursos formais necessários para transmitir de modo direto a história que quer contar, não se deixando embair pelas facilidades da utilização de exteriores grandiosos, procurando e conseguindo extrair o sentido épico da luta travada pelo povo de Nápoles do interior mesmo da ação.



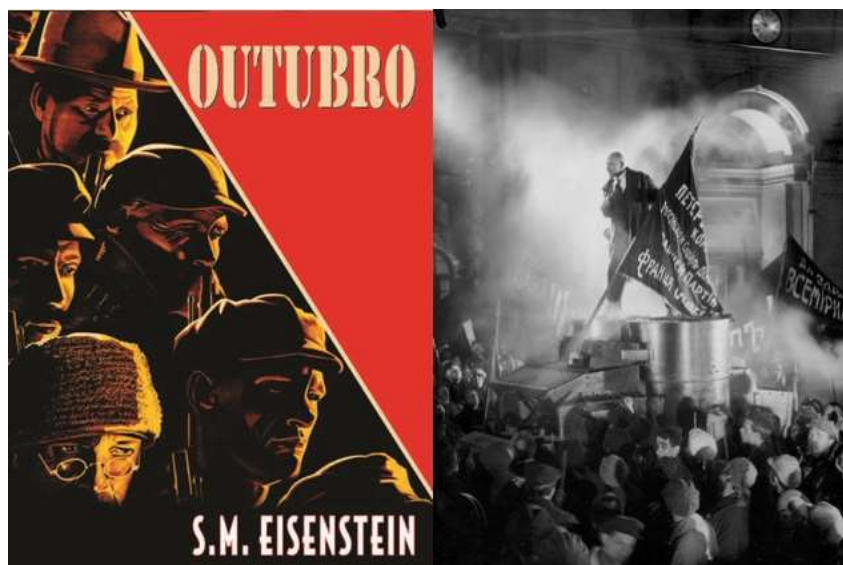
Por isso e por força do movimento da imagem - específico fílmico - tem-se a impressão de não se estar diante de fatos reconstituídos, mas, da realidade, tal como acontece em *Outubro* (Oktiabr, U.R.S.S., 1927), de Sergei Eisenstein. Sem incidir na documentarização, recria a conturbada Nápoles dos anos de 1940 sob a dominação nazi-fascista.

Se se destaca pela forma, também o faz pelo tratamento temático, que se desenvolve em dois planos concomitantes e interligados, o da ação propriamente dita e o das reações individuais e coletivas.

A ação apresenta três fases: a euforia pelo que se supõe ser o término da guerra, o retraimento e a fuga desordenada

deflagrados pela repressão que se lhe segue e, finalmente, a lenta, porém, crescente reação do povo em armas.

Entretanto, onde o filme alcança momentos mais significativos, mercê da perspicácia e do conhecimento do ser humano por parte de Loy, é justamente na criação e direção das variações da consciência individual e coletiva. Aí, a câmera, participante como personagem, acompanha a conduta eufórica do povo, a estupefação e o medo que dele se apossam ante a brutalidade do exército ocupante e, depois, numa gama de tomadas precisas, a paulatina aquisição de consciência de luta motivada pela situação intolerável, nada sendo gratuito na construção desse processo e onde tudo, explícita ou implicitamente, possui razão e causa determinante.



Por sua vez, o exército nazista é também mostrado objetivamente. Apenas máquina de morte, na qual tudo funciona perfeitamente até que circunstância imprevista a paralise.

A cena final, após a refrega, coloca lado a lado os polos da contradição resolvida.

Quatro Dias De Rebelião particulariza-se, ainda, pela abrangência seletiva, que o torna, talvez, o filme a apresentar maior sucessão de fatos e a mais intensiva variedade de comportamentos pessoais e coletivos em mínimo tempo.

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

Ficção e Poesia

obstinação

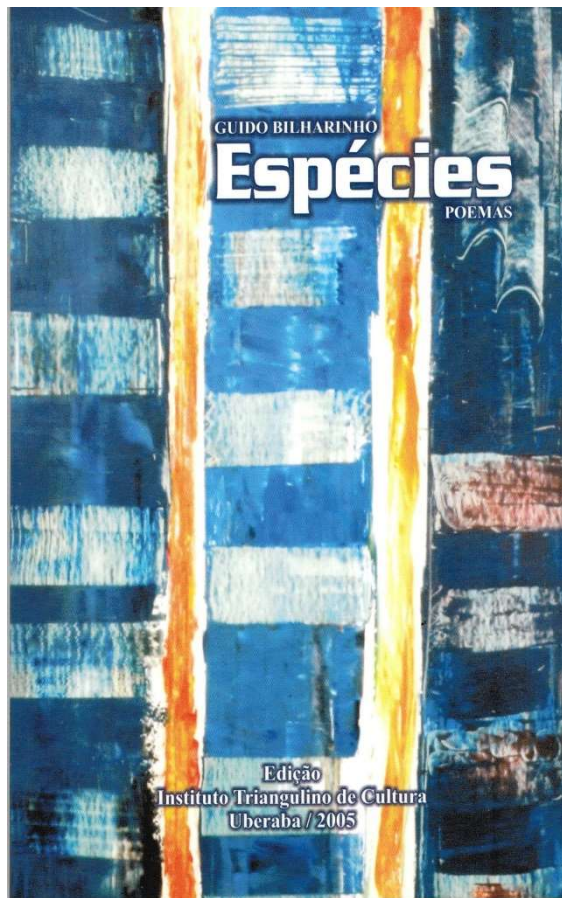
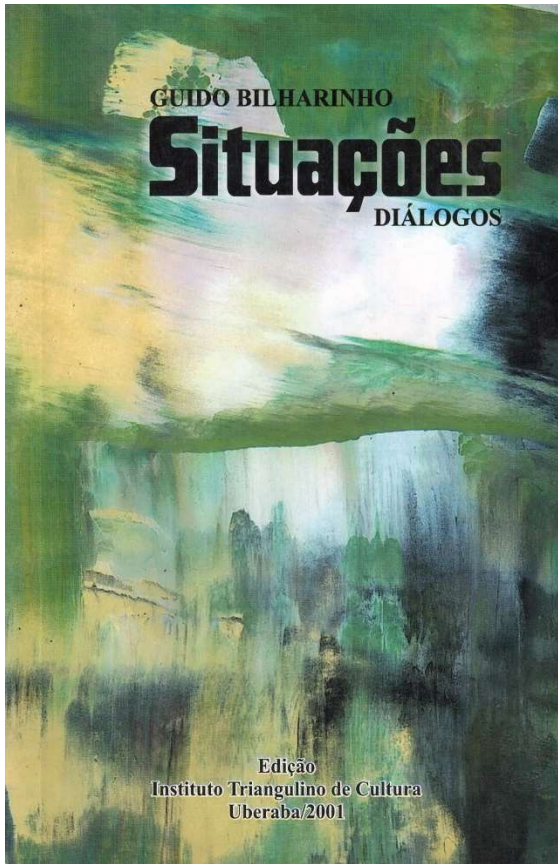
- Onde você estava?
- Por quê?
- Porque quero saber, ora.
- Você tem esse direito?
- Claro que tenho.
- Por quê?
- Sou sua esposa.
- Está bem, é minha esposa.
- Por isso, quero saber.
- Só isso não basta.
- Não basta?
- Não.
- Essa não.
- É o que digo: não.
- Você está desviando o assunto.
- Pelo contrário, estou dando-lhe seguimento.
- Não está não. Está evitando responder.
- De maneira nenhuma.
- Está sim.
- Não estou.
- Então diga-me onde estava.
- Você não tem nada de saber onde eu estava.
- Essa é boa.
- É mesmo.
- É mesmo o quê?

- Boa.
- Ora essa, o que é que é boa?
- Você nada ter de saber.
- Aí é que se engana.
- Engano-me nada.
- Engana-se, sim. Justamente por ser sua mulher tenho esse direito.
- Por quê?
- Por que o quê?
- Por que quer saber?
- Essa é boa.
- É o que digo.
- Que diz?
- Que essa é boa.
- O que é boa?
- Você achar que tem direito de saber.
- E não tenho?
- Não.
- Vem você de novo.
- Onde está seu direito?
- Você sabe muito bem.
- Se soubesse não perguntaria.
- Não desconverse. Diga-me onde estava.
- Para quê?
- Para quê?
- Você também não sabe?
- Não sabe o quê?

- Para que quer saber.
- Porque quero, ora.
- Quer mesmo?
- Claro que quero, ainda não desconfiou?
- Não digo.
- Não diz porque não pode.
- Não posso?
- Não pode.
- Não posso?
- Não.
- Posso, sim.
- Então diga.
- Não quero.
- Agora não quer, é?
- É.
- Não diz porque não pode.
- Por que não posso?
- É.
- Por que acha que não posso, se não digo porque não quero?
- Deixe de conversa. Não pode dizer porque estava em algum lugar inconfessável.
- Inconfessável?
- É, que não pode dizer.
- Por que não posso?
- Eu é que vou saber?
- Você é quem está falando que não posso dizer.
- Isso é modo de falar. Você não entende ou finge não entender.

- Não entendo.
- Porque não quer.
- Não quer o quê?
- Falar onde estava.
- É isso mesmo.
- Como?
- Não falo porque não quero e não porque não posso.
- Se pudesse teria dito.
- Dito o quê?
- Onde estava.
- Então eu não poderia dizer que estava dormindo lá no nosso quarto?
- Dormindo? E no nosso quarto?
- É. Por que a admiração? Por acaso, não posso?
- Não pode o quê?
- Dormir no nosso quarto?
- Claro. Mas, não é isso...
- Não é isso o quê?
- É que o procurei por toda parte.
- Não procurou onde eu estava...

(do livro físico *Situações*, 2001)



memória

noite lembranças
brisas e brilhos
luz de luar

ramagens fol
has e som
bras

tílias e jas
mins nos ar
es e espaços

ventos urzes
veredas cami
nhos da memória

(do livro físico *Espécies*, 2005)

Indicações

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

Lançamentos!

MARCELO PRATA

DIÁRIO DE UBERABA
VOL. VIII (2009-2010)

EDIÇÃO
REVISTA DIMENSÃO EDIÇÕES
UBERABA/BRASIL - AGOSTO 2023

NO BLOG:

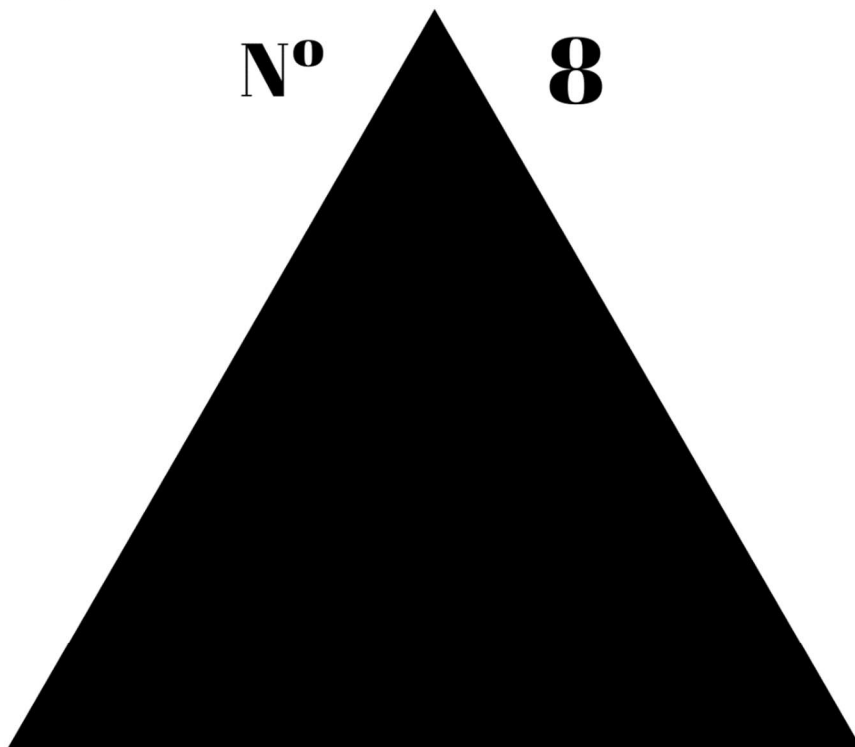
<https://diariouberabense.blogspot.com/>

revista **NEXOS**
eletrônica

**OBRAS DE GUIDO BILHARINHO
ESTUDOS REGIONAIS**

**UBERABA/BRASIL
2º QUADRIMESTRE 2023**

Nº 8



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

NEXOS 8

SUMÁRIO

INVENÇÕES UBERABENSES

Do Embriótomo ao Paleoarte 3

PERSONALIDADES

Senador Pena 9

Major Cesário 17

PATRIMÔNIO CULTURAL DE UBERABA

Os Livros As Artes As Ciências

Poesia 23

PERIÓDICOS CULTURAIS

Momento 34

Suplemento Cultural do Correio Católico 37

INDICAÇÕES

Revista *Silfo* 2 41

Diário de Uberaba (VI a VIII) 42

Blogs Culturais 45

BLOG

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

E-MAIL

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>

PRINCIPAIS ACESSOS ATÉ 30/08/23: EE.UU. (10.200) – Brasil (8.560) – Singapura (907) – Alemanha (737) – Rússia (467) – França (308).

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 30/08/23: EE.UU. (2.620) – Brasil (2.001) – Singapura (267) – Portugal (179) – Alemanha (149) – Rússia (109).

PRIMAX

Revista de Arte e Cultura

Edições em Português, Inglês e Espanhol

<https://revistaprimax.blogspot.com>

PRINCIPAIS ACESSOS ATÉ 30/08/23: EE.UU. (2.830) – Brasil (1.500) – França (404) – Alemanha (356) – Singapura (352) – Austrália (257).

NEXOS

Revista de Estudos Regionais

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

PRINCIPAIS ACESSOS ATÉ 30/08/23: EE.UU. (886) – Brasil (373) – Alemanha (131) – França (82) – Singapura (52) – Reino Unido (35).

SILFO

Revista de Autores Uberabenses

Edições em Português, Inglês e Espanhol

<https://revistasilfo.blogspot.com>

PRINCIPAIS ACESSOS ATÉ 30/08/23: EE.UU. (600) – Brasil (210) – Alemanha (75) – França (54) – Países Baixos (48) – Finlândia (38).

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 30/08/23: Brasil (3.950) – EE.UU. (2.720) – Singapura (500) – Romênia (194) – França (153) – Alemanha (152).

AUTORES UBERABENSES

10 Livros Publicados

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

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

PRINCIPAIS ACESSOS ATÉ 30/08/23: Brasil (560) – EE.UU. (514) – Alemanha (93) – Reino Unido (35) – França (34) – Singapura (33).

DIÁRIO UBERABENSE

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

Oito Volumes Editados (1500-2010)

<https://diariouberabense.blogspot.com>

PRINCIPAIS ACESSOS ATÉ 30/08/23: Brasil (649) – EE.UU. (341) – Alemanha (76) – França (40) – Austrália (20) – Reino Unido (19).

A FLAMA

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

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

PRINCIPAIS ACESSOS ATÉ 30/08/23: Brasil (100) - EE.UU. (84) – Austrália (16) – Alemanha (15) – França (10) – Reino Unido (8).