

revista PRIMAX
eletrônica

OBRAS DE GUIDO BILHARINHO
ARTE E CULTURA
EDIÇÃO EM PORTUGUÊS

UBERABA/BRASIL
NOVEMBRO 2025
ANO V

Nº 39

EDITOR
GUIDO BILHARINHO
EDITORIAÇÃO ELETRÔNICA
SOFIA FERREIRA

PRIMAX 39

SUMÁRIO

EDIÇÃO EM PORTUGUÊS

QUESTÕES

O Discurso do Método, de Descartes 6

TEATRO

Teatro Clássico Grego

Hipólito (428 a.C.) 11

O Cíclope (s/d) 17

Íon (413 a.c.) 19

ROMANCE

Romance Brasileiro

Macunaíma (1928) 23

Romance Hispano-Americano/Argentina

O Túnel (1948) 26

Romance dos Estados Unidos

O Velho e o Mar (1952) 32

CINEMA

Obra-Prima do Cinema Brasileiro

Macunaíma (1969) 38

Obra-Prima do Cinema dos EE.UU.

Sinfonia em Paris (1950) 43

Obra-Prima do Cinema Europeu/União Soviética

Um Homem Com Uma Câmera (1929) 49

Obra-Prima do Cinema Asiático/Japão

A Balada de Narayama (1983) 54

HISTÓRIA DO BRASIL

Controvérsias

Os Tratados de 1810 Entre Portugal e Grã-Bretanha 58

FICÇÃO E POESIA

o despertar 71

coisas 73

INDICAÇÕES

Lançamento

Blog de Jorge Alberto Nabut 75

Geografia da Palavra 76

Blogs Culturais 77

ESTE E NÚMEROS ANTERIORES NOS BLOGS

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

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

E-MAIL PARA CORRESPONDÊNCIA

guidobilharinho@yahoo.com.br

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

APRESENTAÇÃO

Questões

O Discurso do Método, de Descartes

Texto fundamental da Filosofia que, todavia, resulta precário na escolha e enunciação justamente do primeiro de seus quatro requisitos norteadores.

Teatro

Teatro Clássico Grego

Com esse e nesse número de *Primax* encerra-se a série de artigos sobre o teatro trágico grego, que juntamente com as peças de Aristófonos, de outro gênero, compõem, seu teatro clássico.

Romance

Romances do Brasil, Argentina e Estados Unidos

Três obras-primas da ficção que engrandecem a Literatura, repetindo-se, nessa oportunidade, o texto referente à *Macunaíma* (publicado em *Primax* 33) para confrontação com o artigo a respeito do filme nele baseado, outra obra-prima.

Cinema

Obras-Primas do Cinema

Em continuidade às análises de obras-primas cinematográficas, mais quatro filmes são enfocados nessa seção da revista onde geralmente são apresentados de conformidade

com a ordem cronológica de suas realizações nos respectivos países.

História do Brasil/Controvérsias

Os Tratados de 1810 Entre Portugal e Grã-Bretanha

Nesse ano o governo do então príncipe regente dom João, com sua Corte estabelecida no Brasil desde a invasão napoleônica de Portugal, firmou dois controvertidos Tratados com o Reino Unido da Grã-Bretanha, aqui comentados.

AUTORIZAÇÃO

Possibilitada publicação ou reprodução de textos desta revista, no original ou em tradução, mediante indicação de autoria.

TIRAGEM DESTE NÚMERO

Edições em Português, Espanhol e Inglês

(Remessa por e-mail e whatsapp)

21.300 (vinte e um mil e trezentos) exemplares

para **145** (cento e quarenta e cinco) países.

Questions

O DISCURSO DO MÉTODO, DE DESCARTES

Precariedade e Insuficiência



René Descartes

Descartes (La Haye/França, 1596 – Estocolmo/Suécia, 1650), não pretendeu ensinar “o método que cada qual deve seguir para bem conduzir sua razão, mas apenas mostrar de que maneira me esforcei para conduzir a minha” (*Discurso do Método*, apud Descartes, coleção “Os Pensadores”. São Paulo/SP, Abril Cultural, 1979, 1ª Parte, p. 30,

tradução de J. Guinsburg e Bento Prado Júnior).

Com isso, deliberadamente, restringiu a amplitude e o alcance de seu ensaio, que, mesmo assim, por força dos requisitos metodológicos que expôs, do estilo direto e fluente do texto e do relato de sua própria experiência de investigação e da busca da verdade, atingiu notoriedade e influência permanentes e universais.

Presidida a lógica até então por “grande número de preceitos”, Descartes julgou “que bastariam” quatro requisitos para conduzir a própria razão e procurar a verdade nas ciências “desde que tomasse a firme e constante resolução de não deixar uma só vez de observá-los” (*op. cit.*, 2ª Parte, p. 37).

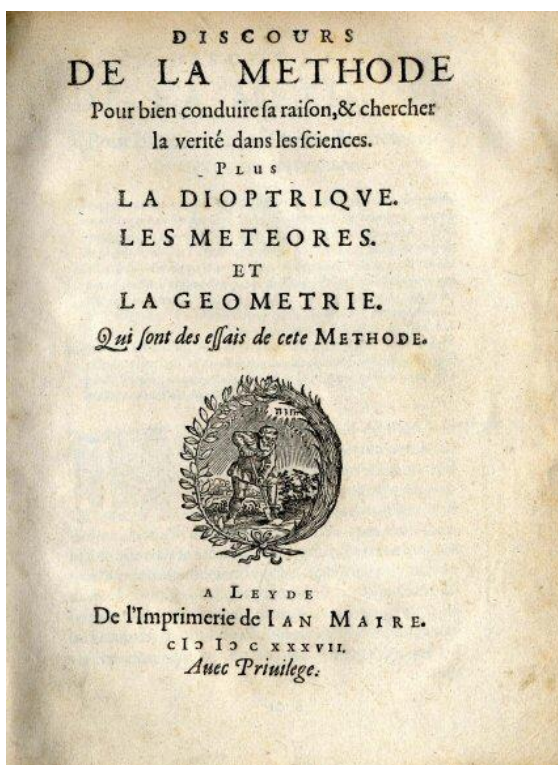
Formulou, então, quatro princípios ou requisitos norteadores para atingir os fins colimados, consistentes em *evidência, análise, ordem e enumeração*, a respeito dos quais disserta.

Num mundo intelectual e científico ainda preso às normatividades da Lógica e de toda a tradição que construiu e implementou no decorrer de séculos, atravessando, inclusive, os mil anos do medievo europeu, a proposição cartesiana representou considerável avanço da prática racional investigativa e analítica, promovendo a liberdade intelectual do indivíduo, daí em diante tornado pessoalmente responsável pelo que pensasse e expressasse.

*

Contudo, o primeiro desses princípios, justamente o básico, (a evidência), apresenta-se precário e insuficiente para o objetivo pretendido de orientar a razão e procurar a verdade.

Ao propor que esse preceito, “*o de jamais acolher alguma coisa como verdadeira que eu não conhecesse evidentemente como tal*” (op. cit., 2ª Parte, p. 37), transfere para a sua subjetividade e o estado e condições de seus conhecimentos o



1ª Ed. da Obra

poder de julgar se algo (fato, ação, ideia, proposta) é evidente ou não.

A *evidência* não pode se sujeitar a tal mecanismo limitado e condicionado, devendo manifestar-se e impor-se somente pela investigação dos fatos e da realidade. Ou seja, ao invés de prevalecer previamente, deve resultar de experimentação empírica, análises, comparações, testes e reflexões.

Por sinal, em 1633, em sua contemporaneidade, Galileu foi condenado pela Inquisição justamente por contrariar e negar a evidência, que induzia, sem exame, investigação e conhecimento a crença de que o sol girava em torno da terra.

A fragilidade e a precariedade desse requisito da *evidência* patenteiam-se claramente no próprio ensaio sobre o método, ao admitir Descartes a existência de Deus e da alma, baseado simplesmente (ou simploriamente?) em que o céu, a terra, a luz, o calor e “*mil outras*” coisas não podem ser tiradas do nada, o que, para ele, seria “*manifestamente impossível*” (*op. cit.*, 4ª Parte, p. 47), entendimento que não passa de suposição sem alicerce em fatos.

Um pensador, provavelmente David Ricardo, já afirmou que a verdade não está em nossas cabeças, mas, na realidade.

No caso, Descartes, conquanto portador de inteligência poderosa e articulada, não atinou, ao formular sua metodologia, para a indispensabilidade de se examinar e investigar a realidade para além das simples, e muitas vezes enganosas, evidências (aparências), conquanto reconheça que há “*apenas uma verdade de cada coisa*” (*op. cit.*, 2ª Parte, p. 40), mesmo que nessa



1ª Ed. da Obra Brasileira

questão a ciência, à época, ainda não tivesse condições de encontrar a verdade de cada coisa, o que deu e dá vaza, a quem se recusa a exercitar a investigação, o raciocínio e a reflexão, a conjeturas e suposições, a exemplo de sua afirmação de *“que a nossa alma, ou seja, essa parte distinta do corpo”* (op. cit., 5ª Parte, p. 55), o que não passa de crença, mesmo porque

como se enquadrar os loucos de todo gênero e os acometidos pelo Mal de Alzheimer? O que jaz afetado e conturbado nesses casos, a alma ou o corpo? Se a alma, em que condições adentrará e atuará na vida eterna acreditada e proclamada pelos crentes? Se o corpo, quem então efetivamente comanda e constitui o ser humano? Ou o que se entende por alma não seja mais do que a propriedade cerebral humana de raciocinar?

(Inédito)

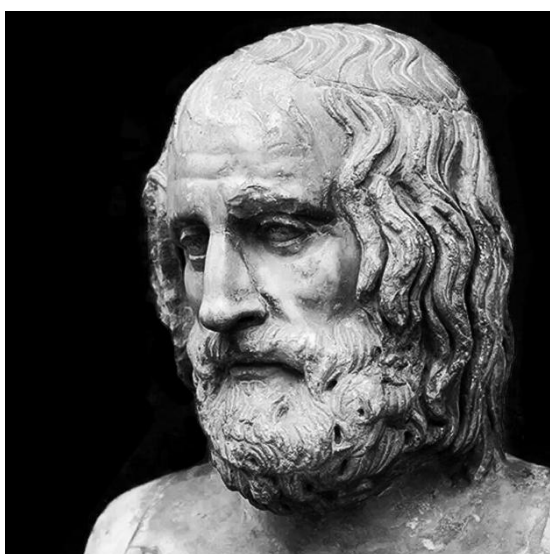
Teatro

Teatro Clássico Grego

Eurípides

HIPÓLITO

Os Tempos e o Mundo



Eurípides

Boa parte da mitologia grega tem sua trama desencadeada ou conturbada pela intervenção direta de inúmeros deuses e deusas, engendrados por seu grande poder imaginativo, na vida e no trato dos seres humanos.

Nas trinta e três peças trágicas do teatro clássico grego integralmente sobreviventes do acervo constante de mais de trezentas elaboradas apenas pelos seus três mais conhecidos dramaturgos (Ésquilo, Sófocles e Eurípides), das quais só uma (*Os Persas*, de Ésquilo) não se baseia na mitologia, diversas das tramas nelas estruturadas e desenvolvidas têm origem em tragédias diretamente ocasionados pela intromissão deífica na vida humana.

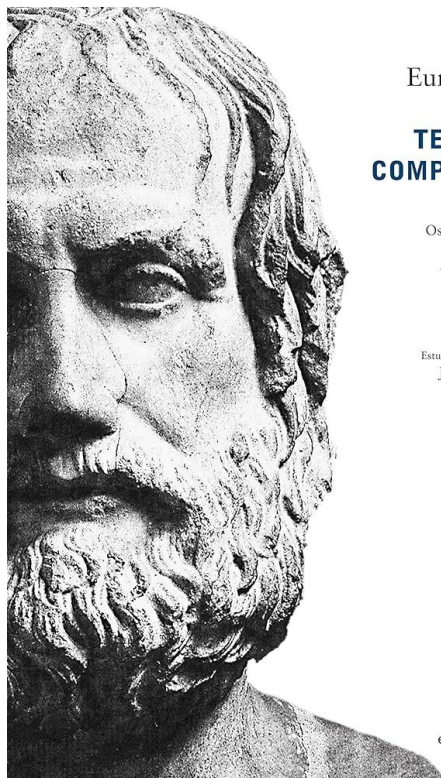
Nesse sentido, mais do que todas as outras, a peça *Hipólito* (428 a.C.), de Eurípides (480/84-406 a.C.) resulta dessa

interferência que, nela, não é ocasional nem derivada de fato secundário ou isolado. Toda ela gira em torno de ação provocada por Afrodite.

Como entes superiores criados pelos seres humanos à sua imagem e semelhança, como já notamos alhures – e nem poderia ser de outro modo à falta de outro parâmetro – os deuses e deusas gregos portam todos os múltiplos e variáveis componentes comportamentais humanos, desde os morais e emocionais aos intelectuais.

Tais deuses, pois, reagem e agem positiva ou negativamente conforme lhes afetam as ações e atuações dos seres humanos, rejubilando-se com seus atos ou os detestando, dependendo de sua natureza e implicações.

Em *Hipólito*, duas dessas deusas, Afrodite e Ártemis, não só interferem na vida dos seres humanos como até mesmo atuam como personagens, tendo uma e outra reações diametralmente opostas em relação a Hipólito, no que para uma era qualidade (Ártemis) para a outra (Afrodite) era falta imperdoável, o que, mais do que explicitar, confessam, como o faz Afrodite na introdução prologal: “*Há mesmo até no ser dos Deuses isto: / alegram-se com as honras dos homens*” [deveria ser dos seres



humanos], conforme tradução de Jaa Torrano. *Eurípides. Teatro Completo II*. São Paulo/SP, editora 34, 2022, versos 7 e 8, p. 131).

No prosseguimento de sua fala, Afrodite informa que Hipólito “*repele leitões e não contrai núpcias; / e honra, crendoa o maior dos Numes, / a irmã de Apolo, Ártemis, filha de Zeus*” (v. 14 a 16).

Dado isso, Afrodite, que é a deusa do Amor, reage e age com inaudita crueldade e sordidez, impondo à Fedra, segunda esposa de Teseu, pai de Hipólito, nascido de seu primeiro casamento, intenso e conturbado sentimento amoroso pelo enteado.

Sobre esse eixo nodal ficcional constrói-se a peça concebida e estruturada sobre andaimes e traves reversas num ritmo cadenciado por versos vincados nas mais puras fontes da linguagem.

Num *corpus* unívoco, composto da junção harmoniosa do drama humano com elaborada corporificação verbal, enrola-se o fio trágico desencadeado e comandado pelo despeito, ciúme e vingança de deusa mitológica mesquinha.

Os gregos, pois, ao contrário das mitologias religiosas que enxameiam e campeiam pelo mundo e pelos tempos, ao invés de aureolar e santificar seus deuses, os subordinam às mesmas



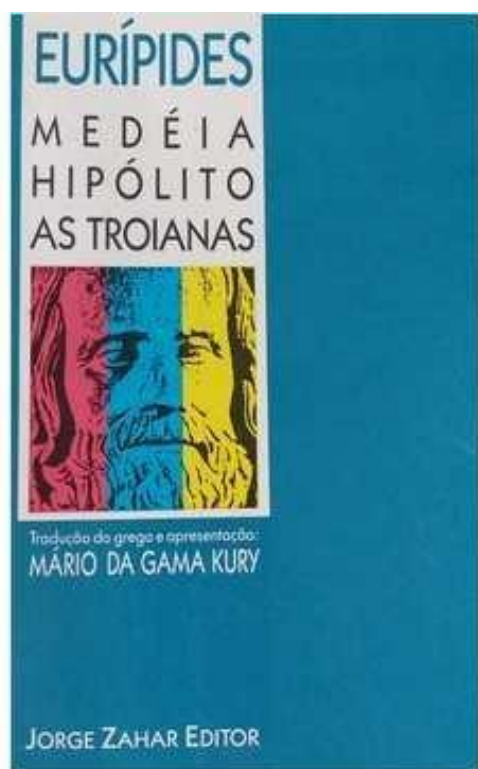
Ártemis

precárias variáveis sentimentais humanas, com a agravante, por serem deuses, de portarem amplos e ilimitados poderes.

Nesse correr, travam-se diálogos tão precisos quanto submetidos ao genial buril artístico de Eurípides, conducentes tanto a formar e conformar a ação e reação das personagens quanto a outorgar-lhes e adensar-lhes sentido e significado para além dos limites fáticos de realidade pejada de tragicidade.

*

Por sua vez, suscita não perplexidade – que não chega a



tanto – mas, interesse, mais que curiosidade, a circunstância, impensável até então, de que Fedra iria comprometer irremediavelmente Hipólito, a quem induzidamente amava.

Seria por ter sido por ele repelida, conforme sua reação quando soube desse amor? Ou seria, mais plausivelmente, provocada e impulsionada pelas perversas artes de Afrodite?

Lembrando-se que o alvo dessa Deusa não era Fedra, utilizada, no caso, como simples instrumento, porém, Hipólito.

Nessa confluência de possibilidades, a peça de Eurípides, mais do que qualquer outra de suas congêneres, ou melhor, como nenhuma outra delas, suscita dúvida e estabelece controvérsia

praticamente insolúvel no entrecruzamento de coordenadas fáticas igualmente propendentes.

Assim, acima e além da narrativa consequencial de conturbação psicoemocional e suas consequências trágicas, *Hipólito* contém em seu bojo, direcionando daí por diante os acontecimentos, implacável ambiguidade ficcional, das mais bem implementadas de toda a literatura.

Traduções de *Hipólito*

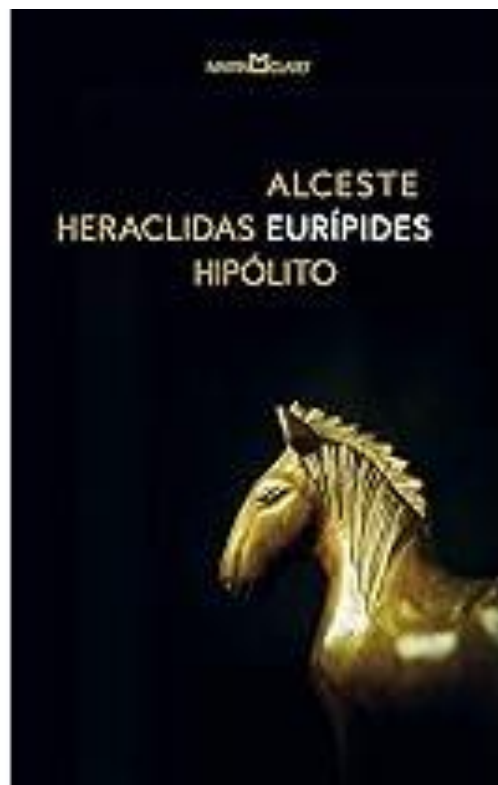
À semelhança de outras peças gregas comentadas, *Hipólito*, entre possíveis outras dispõe no Brasil de pelo menos três traduções de resoluções completamente diversas. A de Jaa Torrano, literária, artística, adstrita ao texto e ao contexto ficcional, e a de Mário da Gama Curi (Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1991), prosística e lexicamente adaptada à compreensão usual do leitor contemporâneo.

Já a tradução de Clara L. Crepaldi (São Paulo/SP, editora Martin Claret, 2017) perfilha tendência um tanto ou quanto intermediária entre as anteriores, procurando atender aos termos originais, expressando-os de maneira inteligível ao leitor médio atual.

Óperas

Inúmeras são as óperas italianas, segundo o expert uberabense Gilberto de Andrade Resende, referentes a Hipólito e à Fedra, mais a esta do que àquele, conquanto os destinos de ambos entrelaçarem-se e se submeterem a desditas decorrentes de iguais e malévolas origens.

Atinentes à Fedra têm-se óperas de Giovanni Simone Mayr (1763-1845, conforme conhecido na Itália, onde residiu, o compositor alemão Johann Simon Mayr), Nicolini G., Orlandini F., Giovanni Paisiello, Pizzeti L., Romani R., Westmoreland G. e Vannarelli F. A respeito de Hipólito existem óperas de Alessandro Pietro Guglielmi, Conti N., Gluck C. W. e Traetta T.



(Inédito)

O CICLOPE

Ligeireza e Inconclusão

Ciclope era monstro de um só olho, violento e canibal. Mas,



Ciclope

como todo ser dessa espécie, carente de inteligência e malícia.

Em torno dele, Eurípides formula peça ligeira e destituída de maiores valores literários e de qualquer significado que não seja o de narrar incidente em torno desse monstro.

Para isso, socorre-se de episódio narrado na *Odisseia*, de Homero, envolvendo

Odisseu e os sátiros, amalgamando-os num mesmo contexto terrificante pelo domínio do Ciclope e sua força descomunal.

Ao exercitar sua costumeira sagacidade, Odisseu consegue contornar o perigo imediato a que está submetido.

Contudo, o Ciclope ameaça lançar sobre o barco do herói grego grande pedra, que o esmagará e a todos que nele estiverem.

Estranhamente, assim termina a peça. Inconclusiva, pois. E sem se saber se essa circunstância corresponde ao original ou se sua possível (e até necessária continuidade) perdeu-se como ocorreu com centenas de peças do teatro clássico grego.

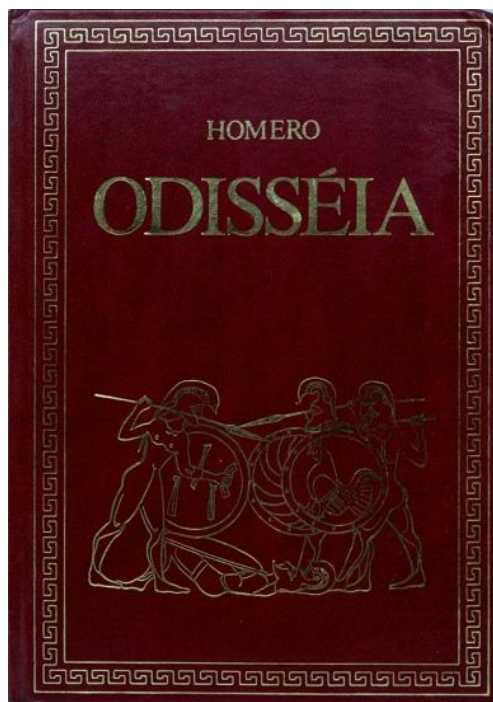
O Ciclope é peça menor. Não por falta de continuidade, porém, pela superficialidade e ligeireza de seu texto, restrito apenas à narrativa do encontro de Odisseu com o Ciclope, célebre por sua inserção na *Odisseia* e não por essa peça.

De todas as trinta e três tragédias que chegaram completas a nossos dias, é a peça mais fraca já que destituída dos atributos que qualificam e engrandecem as demais. Além de ser a menor, com apenas 709 (setecentos e nove) versos, enquanto a maioria das outras nunca tem menos do dobro.

*

A tradução de Jaa Torrano, à semelhança de sua usual prática, procura adstringir-se ao máximo possível aos termos e ritmo do texto original, circunstância que merece a devida consideração.

(Inédito)



ÍON

Fator Deflagrador



Afrodite

A peça *Íon* (413 a. C.), de Eurípides, não chega a se configurar tragédia. Seu núcleo ficcional apenas contém ameaça de dupla tragédia, que se entrecruza em propósitos homicidas de personagens nas quais nunca se imaginaria pudessem ocorrer, mas que as circunstâncias, habilmente tecidas por lenda ou pela imaginação criativa do autor, imprimem desencontros e confrontos mortais.

Enquanto não dirimidas as controvérsias condicionantes de comportamentos e atitudes radicalizadas, prevalece tenso ambiente de tragédias anunciadas, tais quais espadas de Dâmocles pairando sobre as cabeças dos protagonistas, porém, sem que eles suspeitem dos perigos que os assediam, envolvem e ameaçam.

Além dessa característica, que, na tragédia clássica que sobreviveu às intempéries dos tempos e da incúria humana, é particularmente só ocorrente em *Íon*, nesta peça ainda incide fato comum a diversas outras, isto é, a intromissão de deuses olímpicos na vida dos seres humanos.

No caso, em esquema semelhante ao da peça *Hipólito*, em que a ação deífica não só é direcionada à personagem humana,

como tal interferência constitui o fator deflagrador dramático, que, sem ele, tudo do que essas peças contêm e expõem não teriam ocorrido. Ou seja, sem tal fator não haveria tema a ser desenvolvido.

Têm-se, pois, tanto em *Hipólito* quanto em *Íon* intervenções, por sinal, ambas indevidas e abusivas, respectivamente, de Afrodite e de Apolo, que não só redirecionam as vidas dos protagonistas como as agravam e as submetem a imposições, violências e perigos mortais.

Essa simbiose mitológica humano-deífica difere substancialmente, por exemplo, da ideação cristã, na qual Deus, seus próximos e os anjos e santos (estes, humanos), segundo os relatos bíblicos e evangélicos, também interfeririam diretamente na vida humana, porém, apenas em auxílio, benefício e proteção. Contudo, não mais interferem. Por que será?

Em *Íon*, pois, ocorre atuação direta de um dos deuses olímpicos, dando-lhe (à peça) teor e consistência verbalizados e expostos por meio de altos atributos elaborativos consubstanciados em versos de ritmo, cadência e desenvoltura, como normalmente ocorrem nas tragédias gregas, de notáveis precisão e contenção, não extrapolando os lindes de



Apolo

conformação ficcional. Ou seja, não ultrapassando o estrito e objetivamente indispensável.

Essas e outras peculiaridades tornam esse teatro imperecível (enquanto a terra e a civilização humana existirem) bem como dele fazem um dos raros monumentos literários de amplitude universal que foram produzidos pelo gênio humano no exercício de suas mais altas possibilidades.

(Inédito)



Romance

Romance Brasileiro

MACUNAÍMA

Radicalidade Performática



Mário de Andrade

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

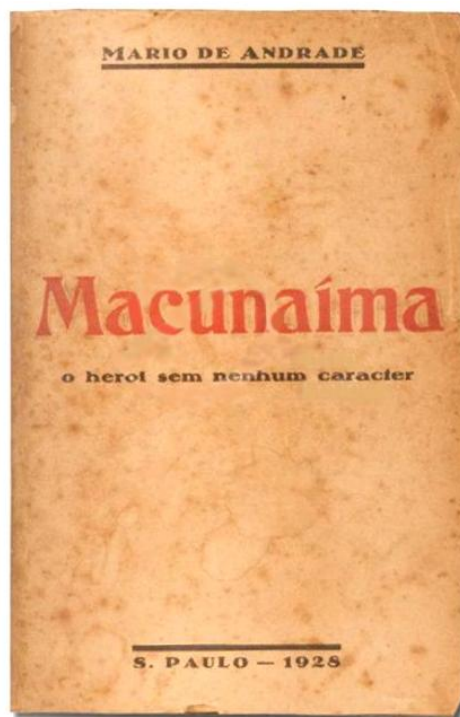
Vários fatores devem ser levados em conta ao se analisar *Macunaíma*: linguagem, imaginário, léxico e enquadramento ficcional.

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

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

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

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



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

Contudo, toda essa criatividade, toda essa liberdade e potencialidade criadora só foi possível mediante quebra da estrutura ficcional, que, por seus parâmetros, quadramentos e enquadramentos não permitiria a superação do real, o voo do imaginário e a implantação e implementação de tão destravada construção vocabular.

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

*

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

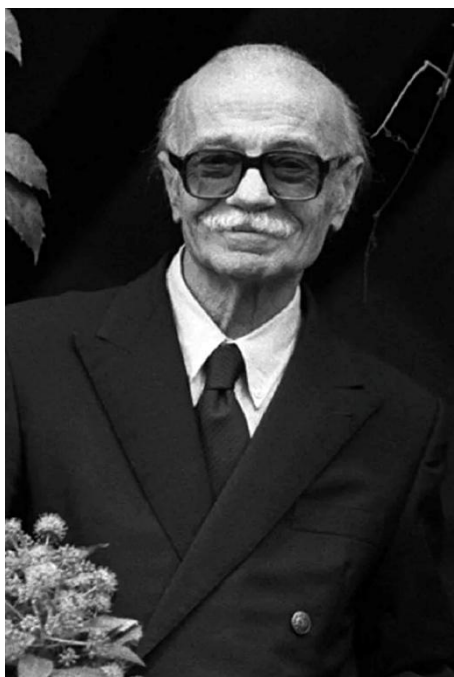
(da revista eletrônica *Primax* 33, dezembro 2024)

Romance Hispano-Americano

Argentina

O TÚNEL

Pintura e Solidão



Ernesto Sabato

O Túnel (1948), do romancista argentino Ernesto Sabato (1911-2011), compõe-se da narrativa em primeira pessoa do protagonista. Do início ao fim, esse relato pessoal, constrito, como dificilmente poderia deixar de ser, a situações fáticas por ele vividas e sofridas, prima pela fluente expressividade verbal aliada a percepções, reflexões e reações emocionais de patente autenticidade

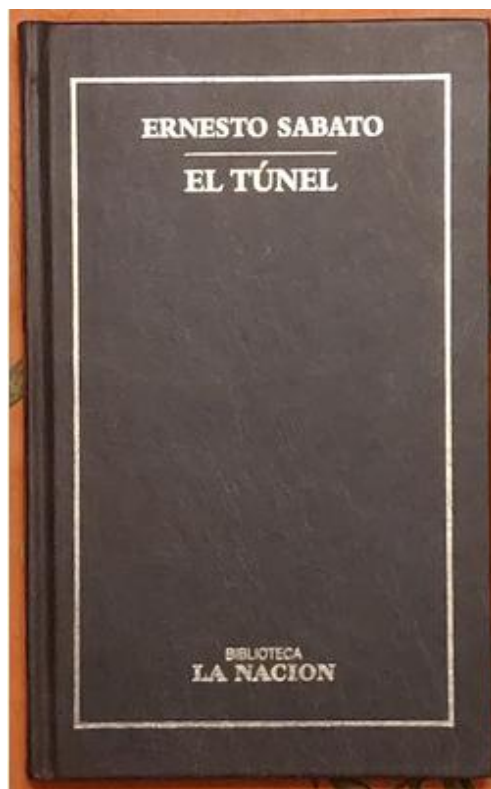
e vertical profundidade.

O entrechoque conflitivo configurado tanto subjetivamente (entre dúvidas, hesitações, descontroles) no mais íntimo de seu ser quanto o projetado em inter-relacionamento convivencial e social conturbado, constitui o romance. É o romance.

Os fatos, as situações, os lugares, os diálogos e, notadamente, as reações do protagonista e da mulher que passa a necessitar e amar, surgida de inopino pela atenção devotada por ela a pormenor de um de seus quadros em exposição de

pintura, encadeiam-se com a celeridade imposta por sua exacerbação emocional.

O amor afluído, pelo menos dele em relação a ela, já que o inverso não se traduz em atitude permanente de igual reciprocidade, ao invés de clarear-lhe a existência repartida entre a pintura e a solidão, aduz-lhe acerbos complicações provocadas por subjetividade de frágil contextura, dominada por pulsões e ímpetos de introjetada depreciação pessoal atizadora de desconfiâncias, dubiedades e insegurança

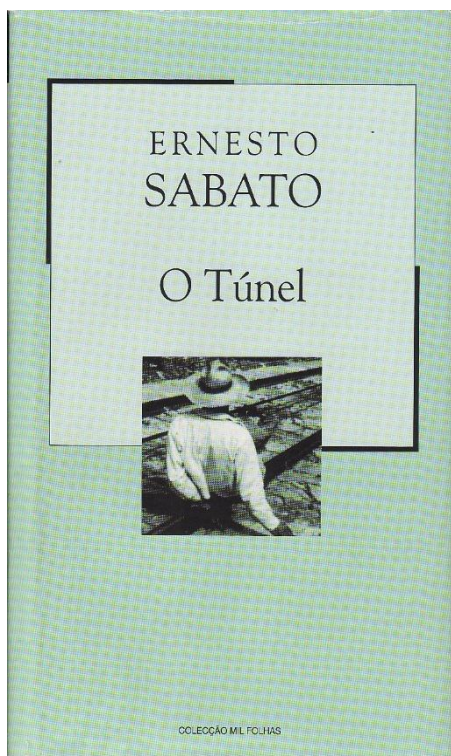


1ª Ed. Argentina

formatizadas e cristalizadas em sentimentos de rejeição e ciúmes, que paulatina e inexoravelmente o dominam, canalizando e redirecionando daí em diante suas ocupações, preocupações, atos e atitudes, mesmo os mais mezinhos e cotidianos.

Na existência do protagonista forma-se, pois, a partir do átimo de uma observação de outra observação, verdadeira fantasmagoria íntima, que solidamente se interioriza, permeando e assombrando seu mundo antes organizado e pautado por atos intelectuais e práticos rotineiros.

O próprio interesse pela pintura, razão de sua existência e expressão de artista, esvai-se dessorado pelo surgimento e prevalência de incomodativa inquietação.



1ª Ed. Brasileira

A expressiva corrente de consciência que se forma e se expande face a essa nova realidade, materializada em exposição verbal crispante, refletindo acentuada gama de sentimentos conflitivos e acerbos, agrava-se continuamente até desaguar no imponderável e no abismal.

O romance é o túnel em que se encarcera o protagonista que, a certa altura, pondera que “*havia um só túnel, escuro e solitário: o meu*”,

constatação tão refletidora e sintetizadora de um estado de espírito em degradação que Sabato a erige em epígrafe do romance.

Com razão, já que ela é o epítome da obra, sua consistência, desenvolvimento e itinerário, seu início, direção e fim. Tudo o que ocorre e o que não ocorre, mas almejado, insere-se e se involucra no interior desse túnel existencial que se lança e se projeta sempre para adiante, para o incognoscível e o imponderável.

Nada, pois, mais adequada do que a concretizada figuração de túnel, no qual, sem possibilidade interseccional, desviante ou escapatória, trafega ser humano isolado e desprovido dos alicerces normativos indispensáveis ao equilíbrio emotivo e ao

domínio de si mesmo, ordenadores e reordenadores de atitudes e posicionamentos.



Argentina

A elaboração literária de personalidade e contingenciamento desse jaez, requer e exige, para além das convenções e conveniências estéticas, o entendimento e a compreensão do feixe de coordenadas individuais que direcionam, submetem e transtornam vivência de alta intelectualidade submergida em revolto turbilhão de impulsos incontroláveis.

Em *O Túnel* Sabato consegue construir, condensar e essencializar numa só personagem o cerne convulsivo e assombroso da multivariada infinita do humano.

(Inédito)

Sabato no Brasil

(apenas artigos arquivados de jornais e periódicos
indicados em ordem cronológica)

PEREIRA, Teresinha Alves – “Sobre o Vanguardismo Argentino” (*Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte/MG, 18 abril 1970).

SAMOR, Luciene – “*O Túnel*” (*Suplemento Literário do Minas Gerais* nº 263, Belo Horizonte/MG, 11 setembro 1971)

SANTARRITA, Marcos – “Ernesto Sabato – O Reflexo Abissal do Real na Alma Humana” (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro/RJ, 04 junho 1977)

OLIVEIRA, Franklin de – “Ernesto Sabato e os Gatos por Lebres” (*Folha de São Paulo*, 18 dezembro 1981)

RONCARI, Luís – “Teoria da Experiência” (*Folha de São Paulo*, 14 março 1982)

REDAÇÃO – “Crise” (*Folha de São Paulo*, 24 novembro 1993)

CRISTALDO, Janer – “Ernesto Sabato Expõe Suas Pinturas no MASP” (*Folha de São Paulo*, 17 agosto 1994)

GAMA, Rinaldo – “Sabato Vê a Luz Sair das Sombras” (*Folha de São Paulo*, 30 setembro 2000)

GALO, Julián – “Aos 88 Anos, o Escritor Ernesto Sabato Fala de Suas Lembranças e de Suas Resistências” (*O Estado de São Paulo*, caderno *Cultura*, 17 setembro 2000, entrevista traduzida do jornal *Clarín*, de Buenos Aires, por Pedro Medeiros)

CASTELO, José – “Um Sabato Lírico e Franco em *Antes do Fim*” (*O Estado de São Paulo*, caderno *Cultura*, 17 setembro 2000)

CASTELO, José – “50 Anos Depois, Frescor e Vivacidade” (*O Estado de São Paulo*, caderno *Cultura*, 17 setembro 2000)

SCHLAFMAN, Léo – “Sabato, o Exterminador” (*Jornal do Brasil*, suplemento *Ideias*, Rio de Janeiro/RJ, 21 outubro 2000)

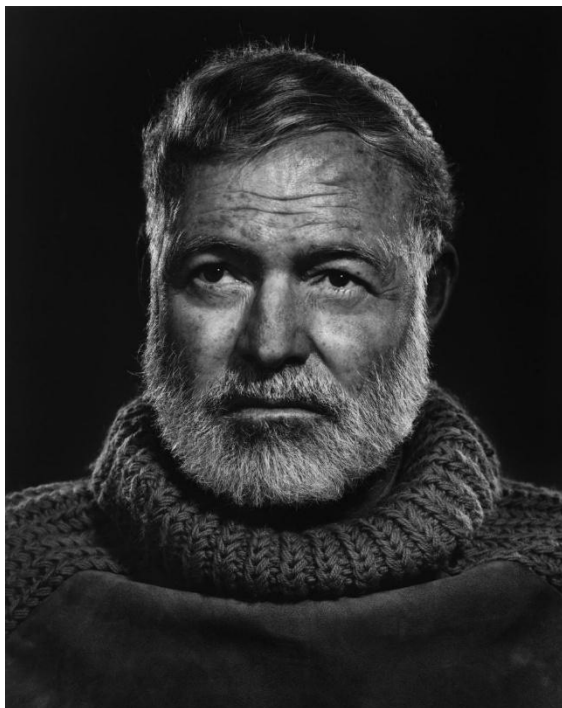
MIGUEL, Salim – “Sabato Entre Sombras, Dúvidas, Esperanças, Desesperos e Utopias” (*O Globo*, Rio de Janeiro/RJ, 09 dezembro 2000)

FAILACE, Tânia Jamardo – “Ernesto Sabato” (*Rascunho* nº 61, Curitiba/PR, maio 2005)

Romance dos Estados Unidos

O VELHO E O MAR

Propósito e Circunstâncias



Ernest Hemingway

O Velho e o Mar (The Old Man And The Sea, EE.UU., 1952), de Ernest Hemingway (1899-1961), não é, por sua estrutura e proporções, propriamente romance, porém, novela literária, já que a ficção na literatura reparte-se em três categorias: romance, novela literária e conto. Diz-se literária a novela para se distingui-la das populares (e

anódinas) novelas radiofônicas e televisivas.

Não é, pois, romance. Porém, em seus moldes, de novela, com aqueles pescador, barco, pesca, mar e peixe possivelmente ninguém no mundo escreveria livro tão perfeito.

E a perfeição é tão completa e absoluta que se não encontra, nele, nenhuma, nenhuma mesmo, palavra a mais ou a menos para sua composição e completude.

Tudo, no livro, é exato, preciso, suficiente e, mais do que necessário, indispensável como num teorema matemático. Não sendo possível e exequível de outra maneira.

A sucessão fática encadeia-se em ordem lógica e cronológica, sem qualquer subversão dessa normalidade, mediante narrativa assentada em bases de extrema e eficaz solidez vocabular e expressional.

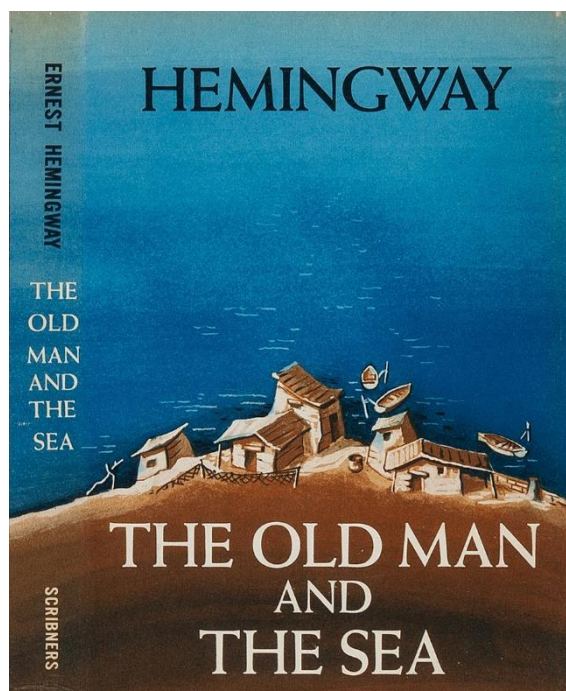
O ato e o fato mais singelos, a pesca pessoal em pequeno barco, praticam-se e fluem, no entanto, formalmente simples e tematicamente com a máxima

complexidade, agregando milimetricamente novos elementos composicionais contemplativos de gestos imprescindíveis.

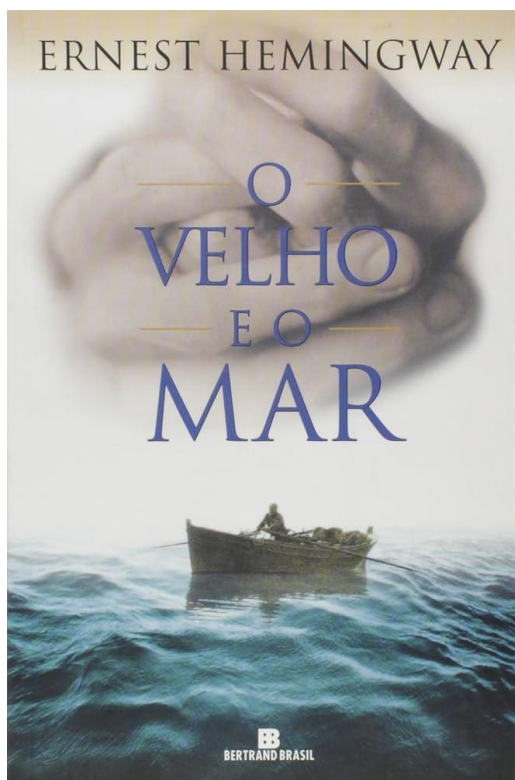
No cerne humano dessa proposição acumulam-se condições, determinações e propósitos assoberbantes e vitais, conduzindo, sob o evoluir preciso do fluxo verbal narracional, a ação, suas circunstâncias, pormenores e consequências, em modulação estilística unívoca e eficaz, suscitando interesse e expectativa.

A pesca empreendida pelo protagonista não constitui, porém, símbolo de luta pela sobrevivência.

É a própria vida, ela mesma, com suas nuances e direcionamentos, com suas contingências e percalços, que flui sob o rigoroso poder composicional e verbal de Hemingway.



1ª Ed. EE.UU.



1ª Ed. Brasileira

Um dos atos mais prosaicos e muitas vezes milenar praticados pelo humano encontra, em pleno meados do século XX, na simplicidade de seu fazer, dimensão grandiosa e epopeica, emergida, configurada e consolidada em criação literária modelar, na qual os gestos, as ações e os objetivos mais simples, mais comuns ganham visceral heroicidade, tanto por sua imprescindibilidade quanto pela

inserção num fluxo contínuo de incidências e variações impostas pela realidade.

O velho, o mar, o barco, a pesca e o peixe compõem conjunto dinâmico de universo humano centrado e concentrado na elementariedade gestual e vivencial de marco vital da existência humana criado e transfigurado pela arte.

Assim é *O Velho e o Mar*, de Hemingway. Para sempre.

(Inédito)

HEMINGWAY NO BRASIL

(apenas artigos arquivados de jornais e periódicos
indicados em ordem cronológica)

LEWIN, Willy – “A Volta de Hemingway” (*Suplemento Literário de O Estado de São Paulo* nº 674, 13 junho 1970)

LEWIN, Willy – “O Farol Que Se Apaga” (*Suplemento Literário de O Estado de São Paulo* nº 705, 24 janeiro 1971)

MONAT, Olímpio – “A Arte de Contar de Hemingway: O Narrador, a Ação e a Consciência” (*Suplemento Literário de O Estado de São Paulo* nº 888, 04 agosto 1974)

LLOSA, Mário Vargas – “A Brutalidade Como Virtude Literária” (*Folha de São Paulo*, 26 abril 1986, texto de *El País*, de Madri, sem indicação do tradutor).

FRANCIS, Paulo – “Diário das Artes” (*Folha de São Paulo*, 24 maio 1986)

HAAG, Carlos – “A Visão Sem Retoques e na Plenitude da Miséria e da Dor” (*O Estado de São Paulo*, caderno *Cultura*, 06 junho 1999)

ORICCHIO, Luís Zanin – “Em Cuba, Procurava Sossego e Paz e Encontrou Suas Obras-Primas” (*O Estado de São Paulo*, caderno *Cultura*, 06 junho 1999)

STRAUS, Doroteia – “Livro Faz Prestação de Contas dos Últimos 20 Anos” (*O Estado de São Paulo*, caderno *Cultura*, 06 junho 1999)

HAAG, Carlos – “O Escritor dos Lugares Exóticos e Mulheres Sensuais” (*O Estado de São Paulo*, caderno *Cultura*, 06 junho 1999)

SANTOS, Jorge Fernando dos – “Os Sinos Dobram Por Ele” (*Estado de Minas*, Belo Horizonte/MG, 18 julho 1999)

SANTOS, Jorge Fernando dos “A Vida Breve e Feliz de Don Ernesto” (*Estado de Minas*, Belo Horizonte/MG, 18 julho 1999)

CAMPOS, Cléber Garcia – “Profundidade e Superfície” (*Estado de Minas*, Belo Horizonte/MG, 18 julho 1999)

CAMPOS, Cléber Garcia – “Emoção e Equilíbrio de Forças” (*Estado de Minas*, Belo Horizonte/MG, 18 julho 1999)

AUGUSTO, Sérgio – “Jemingüey, o Dom Quixote do Caribe” (*O Estado de São Paulo*, 24 julho 1999)

GOODMAN, Lanie – “Um Excelente Ouvinte no Bar do Ritz” (*O Estado de São Paulo*, 24 julho 1999, traduzido por Rute Helena Bellinghini de texto do *The Guardian*, de Londres)

MAX, D. T. – “Hemingway Sofreu Bloqueio Literário em Cuba” (*O Estado de São Paulo*, 24 julho 1999, traduzido por Rute Helena Bellinghini de texto do *The New York Times Magazine*)

FERRAZ, Geraldo Galvão – “A Eternidade Sorri Para Um Mito das Letras” (*O Estado de São Paulo*, caderno *Cultura*, 01 outubro 2000)

MERTEN, Luís Carlos – “John Huston Inventou o Escritor no Cinema” (*O Estado de São Paulo*, caderno *Cultura*, 01 outubro 2000)

CASTELO, José – “Um Testamento Precoce nas Savanas do Quênia” (*O Estado de São Paulo*, 10 dezembro 2000)

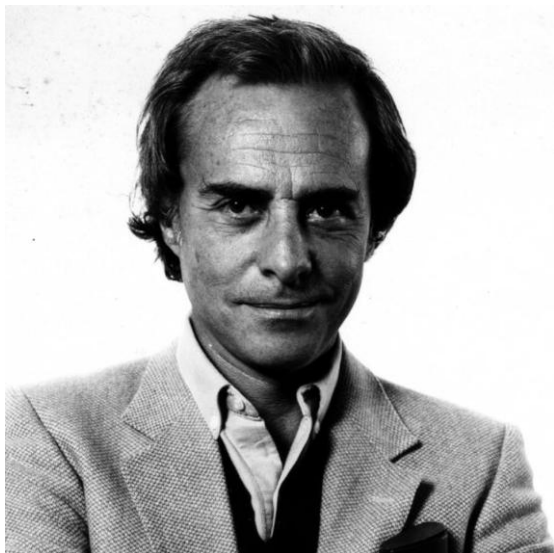
LLOSA, Mário Vargas – “A Capa de Belmonte” (*O Estado de São Paulo*, 09 novembro 2003, tradução de José dos Santos)



Cinema

MACUNAÍMA

Padecimento Existencial



Joaquim Pedro de Andrade

O filme *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade (Rio de Janeiro/RJ, 1932-1988), não tem para o cinema nacional a mesma significação que possui para a literatura brasileira o romance homônimo de Mário de Andrade, de 1928, no qual se baseia.

Não tem, porque o romance representou inovação verbal, ficcional e de percepção da realidade do país. Elaborado nos quadros do movimento modernista, de imediato colocou a ficção latino-americana na ponta da vanguarda universal de renovação, experimentação e ousadia, tendo, porém e também, esgotado as possibilidades criativas do autor, a ponto de Mário não mais reproduzir tal procedimento nas demais obras, tanto de romance, contos (mesmo tendo alguns excelentes e entre os melhores de nossa literatura) e na poesia (onde se restringiu em seguir processo vindicado pelo modernismo de total liberdade formuladora, mas, nessa faina, fazendo prosa ao invés de poesia, para a qual não tinha aptidão). O preciosismo parnasiano não

justifica a prosificação (e, em muitos casos, banalização) da poesia procedida pelos modernistas.

Se o filme não tem, para o cinema, o mesmo significado que o romance para a literatura, visto destituído de pretensão e sentido inovador da linguagem, como realização em si, contudo, é importante, principalmente porque capta, constrói e veicula



Grande Otelo

cinematograficamente o esbanjamento lúdico-carnavalesco e tropicalista da civilização brasileira, um dos mosaicos formadores do amplo painel que a compõe.

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

Mas, é no seu início, na mata, que o filme atinge os melhores momentos, geralmente ocorridos ao redor da mãe de Macunaíma, verdadeira representante da natureza brasileira, resistente, tenaz, mas nada feliz com seus filhos e com a vida que

leva. Poderia (e poderá) mesmo o Brasil estar contente com seus habitantes?

Refletindo a geral irresponsabilidade civilizatória brasileira, limitam-se tais filhos a viver com o que podem dela obter, o que, dada sua (deles) anomia e carência de iniciativa, técnica e disposição, é muito pouco.

Esse viver vegetativo e extrativo, como o dos índios, configura uma das peculiaridades permanentes do país.

Joaquim Pedro o constrói filmicamente com habilidade e percepção de seu sentido profundo e, de modo tão pertinente, que o torna insuscetível de alteração. A partir de sua elaboração passou a existir como se sempre tivesse existido nem sendo possível que assim não fosse.

Todavia, por mais força tenha a estática e o imobilismo, eles não constituem impedimento para a urbanização desordenada do país. Na trajetória da ligação entre essas fases procede-se a



transformação do protagonista, propiciatória de maior facilidade de sua inserção e ação na nova realidade.

Se aí a trama perde muito de graça e naturalidade, como ocorreu no processo de urbanização, não deixa o filme de conter e manter as particularidades mais vivas da existência anterior, mesmo porque persiste nos mesmos lineamentos do realismo mágico que o caracteriza.

Se há diluição desses atributos nesses novos espaço e tempo, ainda se mantém intato seu sistema nervoso central, recuperado, posteriormente, com a volta do herói à paisagem primitiva.

Paira sobre o filme inteligência investigadora e atenta, servida por forte dose de sensibilidade e fundamentada num conhecimento dialético e atualizado da realidade brasileira, permitindo a construção e interpretação cinematográfica do sentido que alicerça a obra literária original.

O que mais o singulariza é a tessitura relacional entre os protagonistas, firmada na índole e na postura de cada um e sua decorrente atitude diante dos fatos e da vida. É algo tão concreto quanto o solo em que pisam e se movimentam. Se este é permanente e eles transitórios, no momento fílmico, dada sua conformação integrativa, ambos os contextos vinculam-se, a natureza sendo habitada e as personagens submetendo o exercício de viver ao estritamente necessário.

Esse convívio, porém, visto seu caráter peculiar, é extravagante, permitindo que cada ato das personagens e a

correspondente cena fílmica constituam surpresa comportamental.

O livro (como o filme) reparte-se entre o rural e o urbano. Naquele, o habitante branco restrito a um viver vegetativo e meramente extrativo. Neste, o salto temporal entre o primitivismo existencial e a precariedade extrativista para a metrópole moderna, complexa e ao mesmo tempo caótica, composta por comportamentos tão desarvorados que nada ficam a dever, em extravagância, à encarnação física das crendices populares rurais do monstro cabeludo e da iara, ambos antropófagos.

Sob essas capas díspares, viceja subjacente o caráter do povo e da civilização que plasma e sob a qual mais padece do que vive.

ENSAIOS DE CRÍTICA
CINEMATOGRAFICA

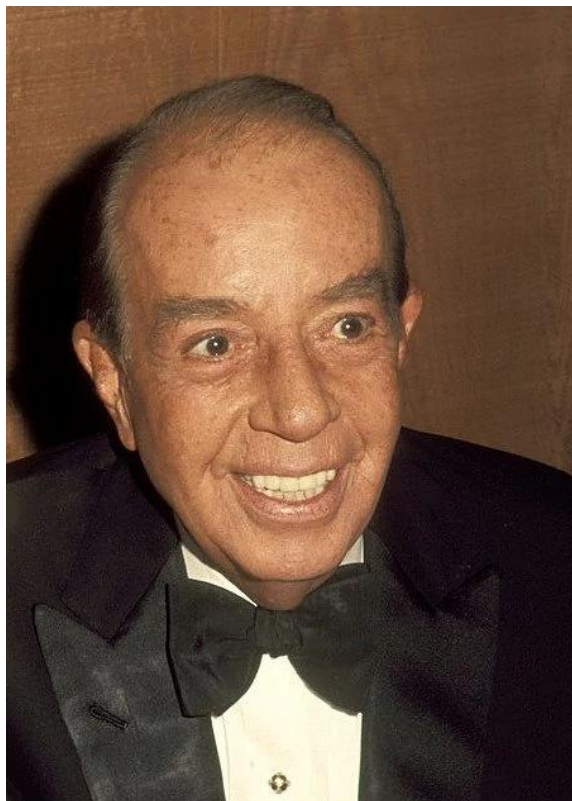


Edição
Revista Dimensão Edições
Uberaba – Dezembro 2017

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

SINFONIA EM PARIS

Imagens e Sons



Vincente Minnelli

A característica básica do filme musical estadunidense da década de 1940, mas, principalmente, dos anos 50, é, como já notado e proclamado, o otimismo temático e a alegria, leveza e desenvoltura musical.

Tais diretrizes evidenciam-se mais justamente em seus melhores espécimes, nos quais o atilamento dos diretores e as propriedades do roteiro conjugam-se em sínteses

brilhantes de cinema, música, coreografia e dança.

Entre os principais filmes do gênero, onde essas propriedades acentuam-se consideravelmente, encontra-se *Sinfonia em Paris* (An American in Paris EE.UU., 1950), de Vincente Minnelli (1902-1986).

Minnelli, por sua vez, constitui um dos principais diretores de musicais do cinema, com outras obras-primas do gênero.

Sinfonia em Paris, romântico, otimista, alegre e desenvolto, inicia-se com série de elogios e imagens da capital francesa, que dão o tom geral do filme.



Gene Kelly

O entredo, que envolve dois pares, o pintor (Gene Kelly) e a milionária estadunidense (Nina Foch), e o cantor (Georges Guétary) e sua namorada (Leslie Caron),

balconista de perfumaria, não difere das armações amorosas românticas, de amor e desamor, de encontros e desencontros.

O que o distingue, ou pelo menos o credencia à certa atenção, é a direção pautada pelos atributos referidos, fluindo a estória tão naturalmente como os acontecimentos triviais da vida, mesmo ou principalmente quando ocorrentes na idade em que homens e mulheres procuram seus pares.

Os *décor*s de interiores e as locações externas primam, aqueles, pelo luxo e amplitude de espaços, e estas, pelas perspectivas angulares e profundidade de campo, além da pertinente seleção de locais típicos e agradáveis à vista, à convivência e à vida.

Todavia, esses elementos, conquanto tenham também, nesse filme, importância por si mesmos, o que só acontece nos melhores musicais, esbatem-se como fundo de quadro e

ambiência para o exercício musical. Não são, pois, meros instrumentos para sua veiculação, mas, integram-se à música de Saul Chaplin e George Gershwin e à coreografia de Gene Kelly, como seus prolongamentos naturais, como partes indispensáveis de um todo harmonioso.



Leslie Caron

não se destacam por seus desempenhos dramáticos, limitando-se ao atendimento mecânico e forçado exigido pelos seus papéis, o mesmo não acontece com o pianista (Oscar Levant), perfeito em todas as cenas em que aparece, dominando-as, ora com laivos de amargura, ora com tonalidades cômicas como na antológica cenas do café (em Paris, não são, ou não eram àquela época, meros bares), na qual seus dois amigos, o pintor e o cantor, exaltam suas respectivas namoradas, no caso, a mesma pessoa.

No entanto, se a interpretação dos protagonistas (Kelly e Caron) deixa a desejar como atores, o mesmo não acontece como dançarinos, onde esplendem em todo seu potencial e exuberância corporal e coreográfica, da mobilidade e graça.

Nesse sentido, algumas passagens destacam-se, incluindo-se entre as melhores do filme musical.

A diversificada performance de Caron nas exibições coreográficas descritas por seu namorado cantor, compõe um dos dois melhores momentos do filme.

Com *décors* específicos a cada qualidade pessoal a ela atribuída pelo namorado, Leslie desfila encanto sob vestido prateado; tipo excitante em violeta; doçura e timidez em cor de rosa; modernidade em branco; cultura em preto e, finalmente, alegria em azul.

Outro momento, quase inexcelável, constitui o longo balé imaginado por Kelly no balcão do recinto onde se dava o baile dos artistas, após a despedida de Caron para se casar com o cantor.

Tudo é perfeito, nos quadros e *décors*, muitos deles inspirados em pinturas, nas vestimentas e bailados que se



seguem, sempre com Kelly e algumas vezes, as mais importantes, também com Caron.

Aí o cinema musical atinge um de seus grandes momentos, que o equipara, em criatividade, planejamento, execução e desempenho, com o que de melhor se fez em ópera, música e dança em geral.

Como se trata de cena final, direcionou-se o filme para esse clímax apoteótico e grandioso em sua limpidez e luminosidade ambiental e na desenvoltura dos movimentos coreográficos.

Contudo, não se resumem a essas, as exhibições músico-coreográficas do filme. Todas as canções nele apresentadas são tão boas quanto de pertinente duração, bem como os números de dança de Kelly, além do esplêndido concerto (também imaginário) do pianista.

Já que o roteiro, por suas naturais limitações ficcionais não permitia as referidas performances, sob pena de extrapolação de sua linha narrativa direta e linear, utilizou-se do artifício das personagens, em dadas circunstâncias, imaginá-las, materializando-as, no entanto, nos palcos e na tela em eficaz desfile de imagens e sons, conforme a música original de Saul Chaplin, também diretor



musical do filme juntamente com Johnny Green, e as canções de George Gershwin, com letras de Ira Gershwin, além do terceiro movimento de *Piano Concerto in F* e do poema sinfônico *An American in Paris*, ambos também de autoria de George Gershwin.

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

União Soviética

UM HOMEM COM UMA CÂMERA

A Mágica da Arte



Dziga Vertov

Os anos da década de 1920 caracterizam-se como os de maior efervescência formal da história do cinema. Não que anteriormente, ainda nos anos 10, não se preocupasse com a arte cinematográfica. Ao contrário. Ao lado da tendência espetaculosa de *Cabíria* (Cabiria, Itália, 1914), de Giovanni Pastrone, e da síntese espetáculo-linguagem-montagem de Griffith, vicejaram correntes essencialmente estéticas, a exemplo do *film d'art* francês (Henri Levedan e Charles Le Bargy) e da vanguarda italiana (A. G. Bragaglia).

Mas, é na década de 1920 que o desenvolvimento e amadurecimento dessa linha vanguardista assume grandes proporções, principalmente na percepção e consciência do fenômeno cinematográfico. À evidência, como sempre acontece,

por força do natural desdobramento e aprofundamento das experiências anteriores.

Assim, sincronicamente com as teoria e prática da montagem desenvolvidas por Eisenstein, exercita-se a vanguarda experimental (Dulac, Duchamp, Man Ray, René Clair, Léger, L'Herbier, Ruttmann, Cavalcanti, Buñuel, etc.) e, ainda, a concepção do “cinema olho” exposta e efetivada pelo cineasta soviético Dziga Vertov em contraposição à filmagem ficcional estruturada em cima de trama dramática com utilização de atores, estúdios e *décors* ou cenários montados.

Para ele, o cinema deveria ser a amostragem artisticamente elaborada de cenas e imagens captadas diretamente no cotidiano do ser humano e nas paisagens natural e construída por seu trabalho.

Vertov, pois, opunha o gênero documentarista ao ficcional, não considerando aquele apenas uma das possíveis variáveis da materialização cinematográfica da realidade.

Se o cinema comercial abastarda a vida, falsificando-a, e deturpa a arte, aviltando-a ou negando-a, o cinema como tal atinge proporções ilimitadas, permitindo - e só com isso viabilizando - mediante a construção e elaboração ficcional, atingir e expor o cerne da existência humana, como o faz a literatura, evidentemente apenas nas grandes obras, que o são justamente por isso, a exemplo, em seu próprio país, dos romances de Dostoievski e Tolstoi e dos dramas de Tchekov, Gorki e Gogol.

Se, sob esse aspecto, a concepção de Vertov é restritiva, já em si mesma é do mais relevante alcance, não só na estruturação, enriquecimento e ampliação do documentário cinematográfico, como no descortinamento de novas possibilidades da câmera no plano estético.

Seu *Um Homem Com Uma Câmera* (Cheloveks Kinoapparatom, U.R.S.S., 1929), é além de tudo, obra de arte, na qual a beleza da imagem contém a beleza do objeto que a compõe, bem como esta constitui aquela num ato simultaneamente temático e formal, em que um depende do outro para existir e se manifestar.

A simbiose imagem-objeto e vice-versa processa-se no instante mesmo em que se perfaz uma e se evidencia o outro, criando realidade nova e autônoma que se concretiza e se mantém por força da técnica submetida à criatividade artística.



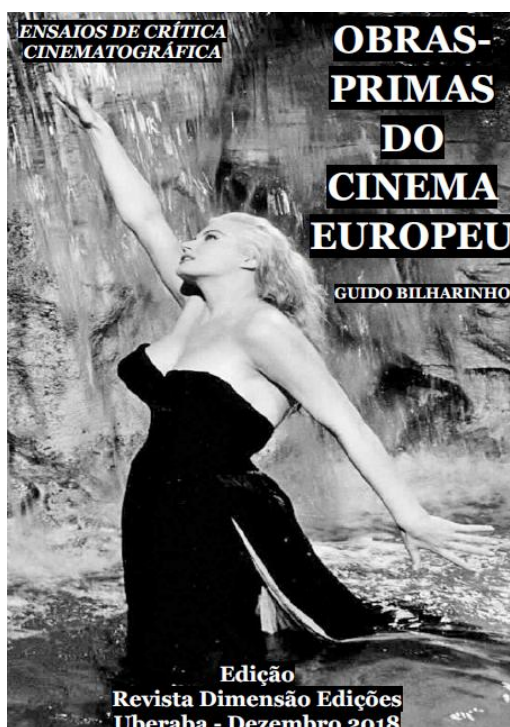
Cena do filme

O resultado dessa atividade configura-se em belíssimas visualizações de belíssimos objetos transfigurados esteticamente numa valoração que transcende seus contornos físicos e materiais.

O olho da câmera, as tomadas, os enquadramentos e as filmagens da matéria efetuam, técnica e artisticamente, a mágica da arte, que tudo descobre, revela, transforma e perpetua.

As imagens (e motivos) do filme de Vertov contêm essa beleza transfigurada e transfiguradora. São do mesmo gênero das de Walter Ruttmann, em *Berlim, Sinfonia de Uma Metrópole*, de 1927, realizado antes, mas, influenciado pelas ideias de Vertov, consubstanciadas em *Kino Glaz* (1924), feito anteriormente à *Berlim*.

Mas, vendo-se um lembra-se forçosamente do outro, conquanto sejam mais líricas e suaves as imagens (forma e conteúdo) do mestre soviético e mais vigorosas as do cineasta alemão.



A destacar-se, ainda, no filme de Vertov, algumas rápidas superposições de imagens e outras experiências vanguardistas, a exemplo da montagem horizontalizada em duplo écran, diversamente de sua apresentação verticalizada e tríplice por Abel Gance, em *Napoleão* (Napoléon, França, 1927).

Além disso, salienta-se a reiterada focalização dos bondes e, ainda, diferentemente de Ruttmann, a montagem alternada entre algumas situações fílmicas. Ou seja, não obstante documentarista, Vertov não resiste à montagem temática ao mostrar o desenvolvimento de ações humanas, mesmo que não articuladas e relacionadas com outras de igual natureza, com o que, então, ter-se-ia autêntica estruturação ficcional.

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

Obra-Prima do Cinema Asiático

Japão

A BALADA DE NARAYAMA

À Beira da Perfeição



Shohei Imamura

Existem filmes quase perfeitos, para não se dizer perfeitos. Não são muitos, porém. A perfeição, no caso, abrange os aspectos técnicos, artísticos e humanos. O deslize ou defeito em qualquer deles afeta o todo, comprometendo o conjunto.

Um dos excepcionais filmes do cinema é *A Balada de Narayama* (Narayama Bushiko, Japão, 1983), do integrante da nouvelle vague japonesa, Shohei Imamura (1926-2006), Palma de Ouro no Festival de Cannes de 1983.

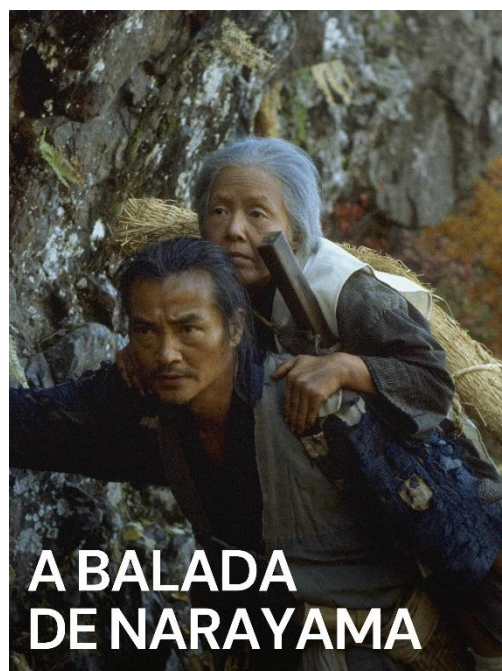
Do ponto de vista técnico, não há qualquer senão, utilizando o diretor os elementos básicos da cinematografia.

Sob o prisma artístico, embora sua linguagem não apresente sinais de inventividade, é aplicada primorosamente, de modo a captar, com precisão, a realidade enfocada em todas suas nuances.

A direção e representação dos atores também são impecáveis.

Empregando com mestria todos esses elementos, Imamura enfrenta o drama ou dramas narrados de maneira segura. A firmeza e o tirocínio que presidem e direcionam sua realização não permitem que ocorra, nem minimamente, esgarçamento ou enfraquecimento do entrecho, que, por isso, desenvolve-se primorosamente.

A verdade humana que transparece na obra é exposta, embora recriada artisticamente, em seu estado bruto. Os seres humanos revelam-se tais quais são. Nenhum enfeite, nenhuma distorção. A vida fluindo normalmente, mas, terrivelmente, na integridade chocante de suas limitações, distorções e realidades.



É exatamente o oposto dos edulcorados filmes hollywoodianos, que, além de terem, em geral, apenas o objetivo de lucro, pretendem esconder a vida em sua inteireza e verdade.

O pequeno universo da aldeia de camponeses surge, então, em exata perspectiva: o trabalho árduo e, latejante, a natureza íntima dos moradores. Todo subjacente e poderoso mundo de superstições, atavismos, costumes, tradições e atrasos palpita intocável e bruto de permeio ao relacionamento social e à porfia pela subsistência.

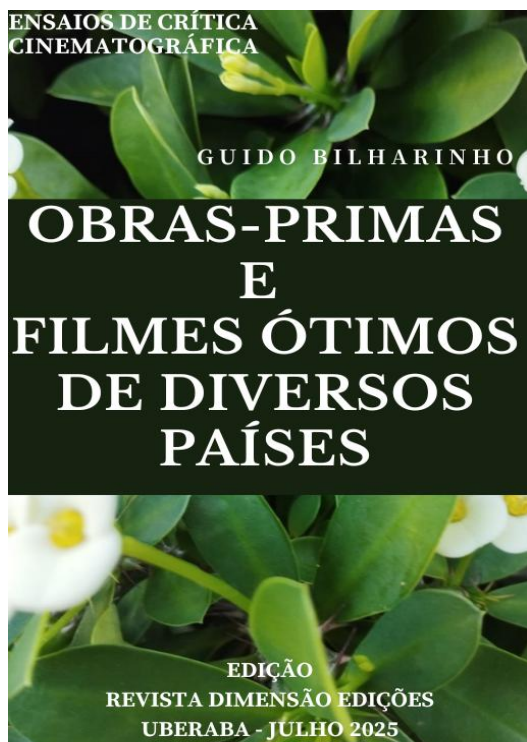
A crueldade, um dos estigmas do humano, desconhecido dos animais, viceja latente. A vida humana é desvalorizada. A rude luta pela sobrevivência mais elementar condiciona cultura *sui-generis*, subvertendo muitos dos valores criados pelo aperfeiçoamento civilizatório e erigindo, em seu lugar, tipo peculiar de convívio.

Se o diretor mostra naturalmente a crueldade, focaliza, também, poeticamente, os encantos da natureza, em montagem paralela.

Ao lado da vida humana e suas mazelas, a beleza pura da paisagem servindo de contrapeso à rudeza e brutalidade dos indivíduos. A desapiiedade a par com belo pássaro multicolor. A rusticidade das personagens frente ao colorido encanto das flores.



Um filme, pois, que celebra a natureza e ao mesmo tempo denuncia, ao imparcial e objetivamente evidenciar, o baixo nível humano que limitações de toda ordem forjam, condicionam e impõem.



(dos livros eletrônicos *Filmes de Todo o Mundo*, fevereiro 2022; e *Obras-Primas e Filmes ótimos de Diversos Países*, julho 2025)

História do Brasil

Controvérsias

OS TRATADOS DE 1810 ENTRE PORTUGAL E GRÃ-BRETANHA

OS TRATADOS



Em 19 de fevereiro de 1810, o então Príncipe Regente de Portugal, d. João, e o Rei do Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda, d. Jorge III, assinaram dois Tratados, o de Aliança e Amizade e o de Comércio e Navegação.

AS ILUSÕES PORTUGUESAS

Príncipe d. João

Nos prólogos de ambos esses Tratados expõem-se e ressaltam-se as ilusões habituais de igualdade entre as Partes e as pretensas mútuas e equivalentes vantagens. No primeiro deles, Portugal chega a admitir e proclamar que seu Príncipe Regente “*tem constantemente recebido de Sua Majestade Britânica o mais generoso e desinteressado (sic) socorro e ajuda, tanto em Portugal como nos seus outros domínios*”.

AS CONCESSÕES PORTUGUESAS

TRATADO DE ALIANÇA E AMIZADE

Entre elas, exemplificadamente, em seu artigo VI, “*Sua Alteza Real o Príncipe Regente de Portugal [...] há por bem conceder à Sua Majestade Britânica o privilégio (sic) de fazer comprar e cortar madeiras para construção de navios de guerra nos bosques, florestas e matas do Brasil [...] juntamente com permissão de poder fazer construir, prover e reparar navios de guerra nos portos e baías daquele Império*”, conforme texto, e os demais a seguir citados, constantes do livro *Diplomacia Brasileira e Política Externa - Documentos Históricos 1493-2008*, organizado por Eugênio Vargas Garcia (Rio de Janeiro, editora Contraponto, 2008).



Não contente com isso, o Príncipe Regente completa e encerra esse ominoso artigo aduzindo que “*expressamente se declara e promete que estes privilégios (sic) não serão concedidos a alguma outra Nação ou Estado, seja qual for*”.

No artigo VIII, o Príncipe Regente vem “*declarar que daqui em diante qualquer número de navios pertencentes à Sua*

Majestade Britânica possa ser admitido ao mesmo tempo em qualquer porto pertencente à sua Alteza Real o Príncipe Regente de Portugal”.

No artigo IX, contrariando até mesmo sua fé religiosa e submissão ao Papado, vem “*declarar espontaneamente no seu próprio nome, e no de seus herdeiros e sucessores, que a Inquisição não será para o futuro estabelecida nos meridionais domínios americanos da Coroa de Portugal*”.

No artigo X, opondo-se ao interesse econômico da indústria açucareira brasileira, compromete-se a adotar, sob o pretexto de “*humanidade e justiça [...] os mais eficazes meios para conseguir em toda a extensão dos seus domínios uma gradual abolição do comércio de escravos*”.

TRATADO DE COMÉRCIO E NAVEGAÇÃO

Para justificar as concessões à Grã-Bretanha constantes desse Tratado, resolve-se desde logo no Prólogo “*adotar um sistema liberal de comércio fundado sobre bases recíprocas e mútua conveniência*”.

Sob tal sistema, no artigo II se convencionou que “*haverá recíproca liberdade de comércio e navegação entre os respectivos vassallos das duas Altas Partes Contratantes em todos, e em cada um dos territórios, e domínios de qualquer delas*”.

Não ficou só nisso, porém, visto que “*eles [os vassallos] poderão negociar, viajar, residir ou estabelecer-se em todos e cada um dos portos, cidades, vilas, países, províncias ou lugares*

quaisquer que forem, pertencentes a uma ou outra das duas Altas Partes Contratantes”, mas, com algumas exceções.

No artigo X, aos vassalos britânicos “há por bem conceder-lhes o privilégio de nomearem, e terem magistrado especiais, para obrarem em seu favor como juízes conservadores, naqueles portos e cidades dos seus domínios [de Portugal] em que houver Tribunais de Justiça, ou possam ser estabelecidos para o futuro”.

Não ficando, porém, só nisso tudo, já que “estes juízes julgarão e decidirão todas as causas que forem levadas perante eles pelos vassalos britânicos, do mesmo modo que se praticava antigamente e a sua autoridade e sentenças serão respeitadas”.

No artigo XV se dispõe que todos os gêneros, mercadorias e artigos dos vassalos britânicos “serão admitidos em todos e em cada um dos portos e domínios de Sua Alteza Real o Príncipe Regente de Portugal”.

No artigo XVIII concede Portugal aos vassalos britânicos nas alfândegas as mesmas condições e segurança “que se exigem dos vassalos de Portugal”.

No artigo XXXII convencionou-se que “o presente Tratado será ilimitado enquanto à sua duração; que as obrigações e condições expressadas e contidas nele serão perpétuas e imutáveis”, não sendo alterados “de modo algum” por seus herdeiros e sucessores.

A REALIDADE

À evidência, que essas e demais concessões e privilégios constantes desses Tratados foram recíprocos. Porém, limitados ao escrito e ao papel, porque, na realidade concreta, os ditos vassallos portugueses não tinham a menor e a mais remota condição de aproveitá-los. Tanto por seu apoucado e insignificante número, por si e em relação aos britânicos, quanto por não terem cabedal industrial, comercial, econômico, financeiro e empresarial para os utilizarem.

Até mesmo a Inquisição (terrível, torturadora e assassina, remember Joana d’Arc), foi objeto do primeiro desses Tratados por ser fortemente repudiada pelos britânicos, tanto por sua ferocidade e crueldade (costumava queimar as pessoas vivas, como Joana d’Arc e o grande dramaturgo português Antônio José, o Judeu, este, além de tudo, torturado e esquartejado antes de queimado), quanto porque eles não eram católicos e, sim, como se os denominavam, protestantes.

À concessão à proibição do tráfico negreiro exigida pela Grã-Bretanha nada tinha de *“humanidade e justiça”*. A Grã-Bretanha, como potência industrial, necessitava de amplo mercado consumidor para seus produtos e a escravidão era obstáculo a isso, visto que essa imensa mole de pessoas não tinham a mais remota possibilidade de adquiri-los e utilizá-los. Estavam fora do mercado, da sociedade e da vida!

Mas, tal concessão e algumas outras medidas foram efetuadas *“para inglês ver”*, já que, na prática e às escondidas, não

funcionaram, continuando ainda chegando escravos por largo tempo, porque essa era a necessidade e a exigência da indústria açucareira brasileira, cujos interesses dominaram e pautaram todo a política e a economia dos governos dos imperadores Pedro I e, notadamente, de Pedro II, que, por sinal, ele e toda sua família, eram abolicionistas e só a muito custo conseguiram libertar os escravos.

AS CONTRADIÇÕES

Nos próprios termos desses Tratados residem suas contradições e motivos de controvérsias e críticas, tanto no que tange à ilusória pretensão de igualitarismo entre “*as Altas Partes Contratantes*”, que nunca existiu, embora proclamada a todo instante, quanto no confronto do dito e convencionado com as condições dessas Altas Partes e a prática concreta.

Representaram, pois, tais Tratados, completas submissão e subserviência das classes dominantes portuguesas ao Imperialismo da ocasião.

A controvérsia, no caso, consiste na admissão pelo governo português dos Tratados como se eles constituíssem estipulações ou convenções boas e úteis para o reino português, nele ainda incluído o Brasil.

O TESTEMUNHO DE HISTORIADORES

Desde sempre a historiografia brasileira assinala o desequilíbrio e o despropósito desses Tratados. Exemplos:



Oliveira Lima

“Os favores excepcionais obtidos pela Inglaterra, tais como os estipulava o Tratado de 1810, e que tornava ilusória a reciprocidade comercial invocada, não eram senão o resgate da garantia conferida pelo gabinete de Londres, durante a guerra, à soberania dos Braganças e à integridade do domínio colonial português. Representavam o preço de uma aliança com o mais forte nos dois

hemisférios” (OLIVEIRA LIMA, *Formação Histórica da Nacionalidade Brasileira*. 3ª ed. Rio de Janeiro/Topbooks – São Paulo/SP, Publicafolha, 2000, p. 148).

Nesse texto, dois equívocos e uma meia verdade. Os favores não foram obtidos pela Inglaterra, que nem ao menos é país. Mas, pelo Reino Unido da Grã-Bretanha, do qual a Inglaterra é apenas parte, conquanto a mais importante.

Não foi o Tratado. Mas, dois Tratados, o de Aliança e Amizade e o do Comércio e Navegação.

Esses Tratados não foram propriamente resgate da garantia aludida. Foram derivações naturais do poder do Reino Unido, que já era exercido sobre Portugal desde antes da citada garantia.

Segundo PANDIÁ CALÓGERAS, o representante britânico no Brasil era o “célebre lorde Strangford, um diplomata adepto da big-stick policy, perante o qual tremia acovardado o pobre d. João [...] Agindo por essa forma, o emissário britânico logrou extorquir em 1810 da pusilanimidade governamental mais de uma



Pandiá Calógeras

concessão [...] D. João havia até certo ponto comprometido a liberdade do comércio do Brasil, pelo erro de conceder um regime excepcional para as importações inglesas, assim como ferira a soberania nacional admitindo em território nosso juízes forasteiros e tribunais para julgamento de nossos patrícios; e bem assim, por haver permitido que forças navais e leis inglesas fossem, em assunto de tráfico, competentes para capturar, julgar e punir tripulações de barcos portugueses. Desde logo começou a se sentir o influxo de tais fraquezas” (*Formação Histórica do Brasil*. 8ª ed., São Paulo/SP, Cia. Editora Nacional, 1980, p. 68 e 69).

Como se verifica, Calógeras aduz informações de caráter e atitudes pessoais que contribuem para explicar mais ainda as condições que determinaram a Portugal admitir as imposições contidas nos Tratados assinados em 1810.

*



Nélson Werneck Sodré

Por sua vez, NÉLSON WERNECK SODRÉ, incidindo no mesmo engano de Oliveira Lima de denominar Inglaterra ao Reino Unido, pondera, no entanto, com objetividade e acerto que “as concessões alcançadas pela Inglaterra (sic) nos acordos de 1810 foram um pesado ônus que o Brasil

carregou por mais de três décadas” para acrescentar mais adiante que “fora da Europa aqui instalada, a Coroa representa mais os interesses ingleses (sic) do que os dos senhores feudais portugueses” (*Formação Histórica do Brasil*. 10^a ed. Rio de Janeiro, editora Civilização Brasileira, 1979, p. 184 e 185), por sinal, mesmo título do livro de Calógeras).

*

Já RAIMUNDO FAORO atinge, em poucas palavras, o cerne do significado e das consequências dos Tratados: “Admitido o ingresso da Grã-Bretanha, tolerado por força das circunstâncias com as tarifas privilegiadas de 1810, o controle da economia não será mais possível, reduzido o governo a



Raimundo Faoro

mero cobrador de impostos” (Os Donos do Poder, vol. I. 10ª ed. São Paulo/SP, Globo e Publifolha, 2000, p. 287).

*

As historiadoras LÍLIA SCHWARCZ e HELOÍSA STARLING informam que o Tratado de Comércio e Navegação “*reduziu os tributos sobre produtos ingleses (sic) exportados para cá, tornando-os mais competitivos que os dos demais países, inclusive Portugal [...] fixando que as exportações inglesas (sic) entrariam no Brasil com alíquota de 15% de seu valor, enquanto os portugueses pagariam 16% e as dos outros países 24%*” (*Brasil: Um Biografia*. São Paulo/SP, Cia. Das Letras, 2015, p. 174).

Mas, não só historiadores criticam e criticaram tais Tratados.



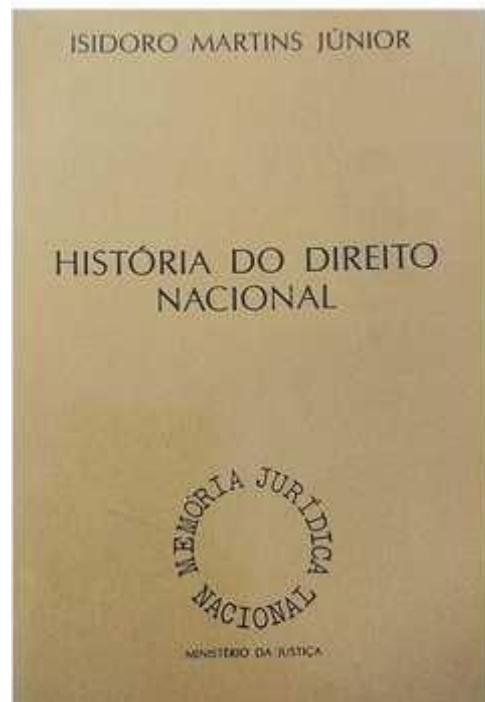
Heloísa Starling e Lília Schwarcz



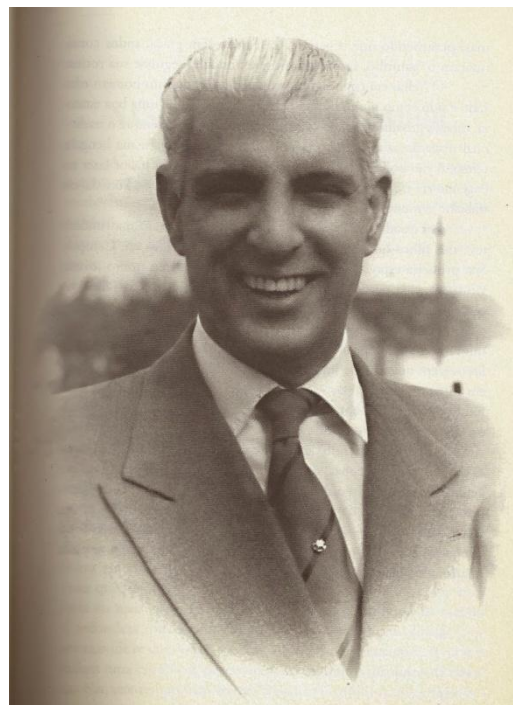
Celso Furtado

CELSO FURTADO, economista, assevera que “os privilégios econômicos de que se beneficiava a Inglaterra (sic) em Portugal transferiram-se automaticamente para o Brasil independente. Com efeito, se bem haja conseguido separar-se de Portugal em 1822, o Brasil necessitou vários decênios mais para eliminar a tutela que, graças a sólidos acordos internacionais, mantinha sobre ele a Inglaterra” (*Formação Econômica do Brasil*. São Paulo/SP, Cia. Editora Nacional e Publifolha, 2000, p. 32).

MARTINS JÚNIOR, jurista, político, jornalista e professor pernambucano, afirma peremptoriamente que “não há historiador que não tenha revelado indignação ou pelo menos desgosto, em frente desses atos arrancados à tímida Corte de São Cristóvão pela habilidade opressora da diplomacia inglesa” (*História do Direito Nacional*. 2^a ed. Recife/PE, Cooperativa Editora e de Cultura Intelectual, 1941, p. 228).



Por fim, PEREIRA PINTO, jurista e político, incisiva e pormenorizadamente expõe as consequências negativas desses Tratados, ao informar: “os *avultados favores concedidos à introdução de mercadorias inglesas, em um país nascente como o Brasil, matou desde o começo o desenvolvimento das indústrias que não puderam sofrer a competência das daquela Nação*” (*apud* Martins Júnior, *op. cit.*, p. 229).



Pereira Pinto

Pereira Pinto cita, entre outras, algumas das indústrias brasileiras que não suportaram essa desigual concorrência: a sérica ou sericícola, a do anil e cochonilha, a do cânhamo, do trigo, tecidos de algodão, curtumes, salinas, etc.

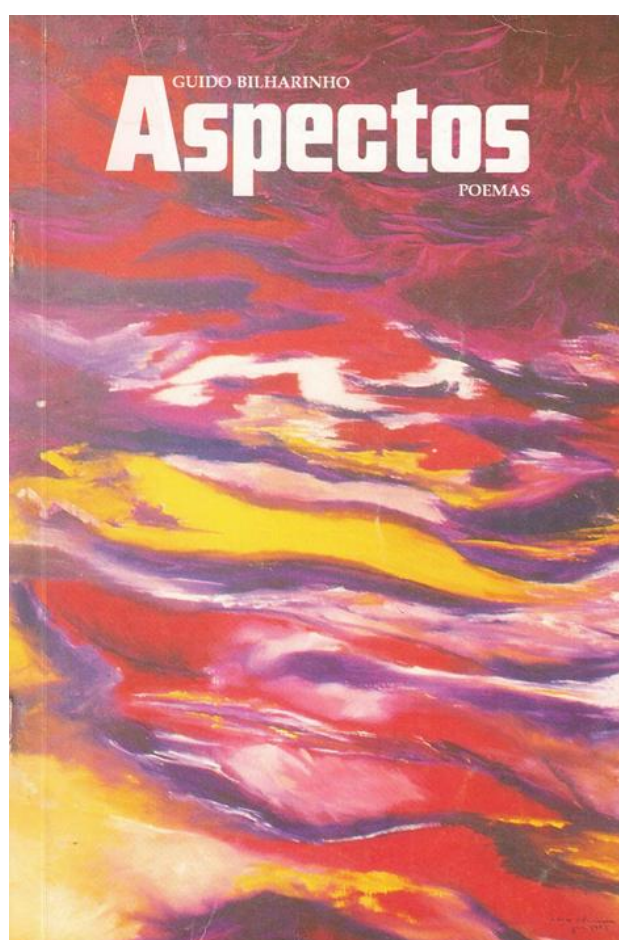
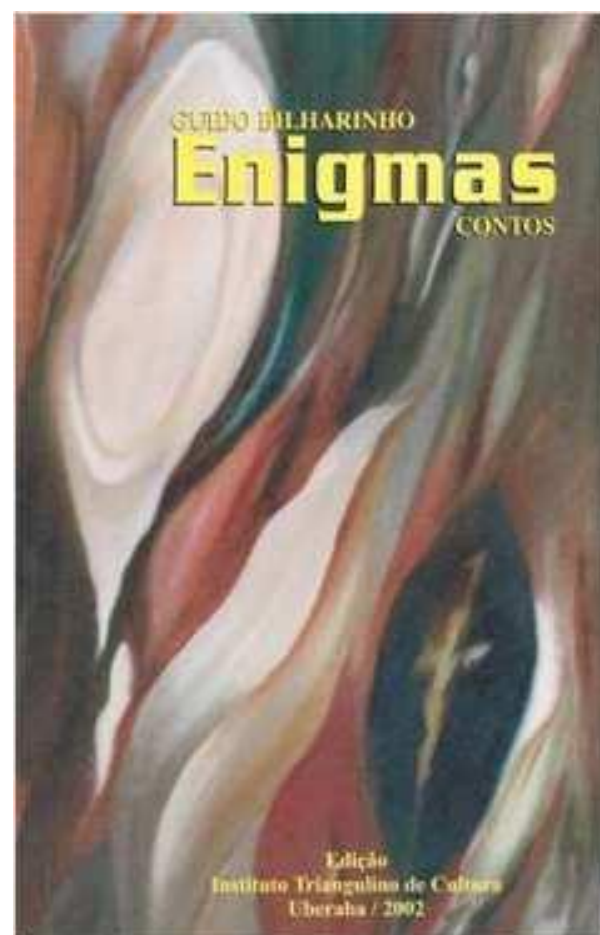
(Inédito)

Ficção e Poesia

o despertar

estranha sensação o agita e aumenta a cada momento deixando-o em febril desconforto que se transforma com o passar das horas em completo desespero seu corpo e membros não mais suportam o cansaço torpor invencível prende-o e esmaga-o na cama tenta levantar-se não consegue perdendo totalmente o domínio sobre seus movimentos sentidos e consciência mergulha no nada onde problemas preocupações e receios são engolfados numa nebulosidade letárgica na qual dissolvem-se conflitos e questionamentos quando acorda não sabe mais quem é nem o que é nem se está vivo ou morto

(do livro físico *Enigmas*, 2002)



coisas

praias	caracóis
peixes	águas

ventos	chapadões
fibras	canaviais
iras	dilúvios

ruídos	noites
ares	sóis

poesia	ras
tros	fontes

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

Indicações

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

Lançamento

LANÇAMENTO! BLOG DE JORGE ALBERTO NABUT



NOS BLOGS:

<https://jorgeanabut.blogspot.com/>
<https://jorgeanabut.wordpress.com/>

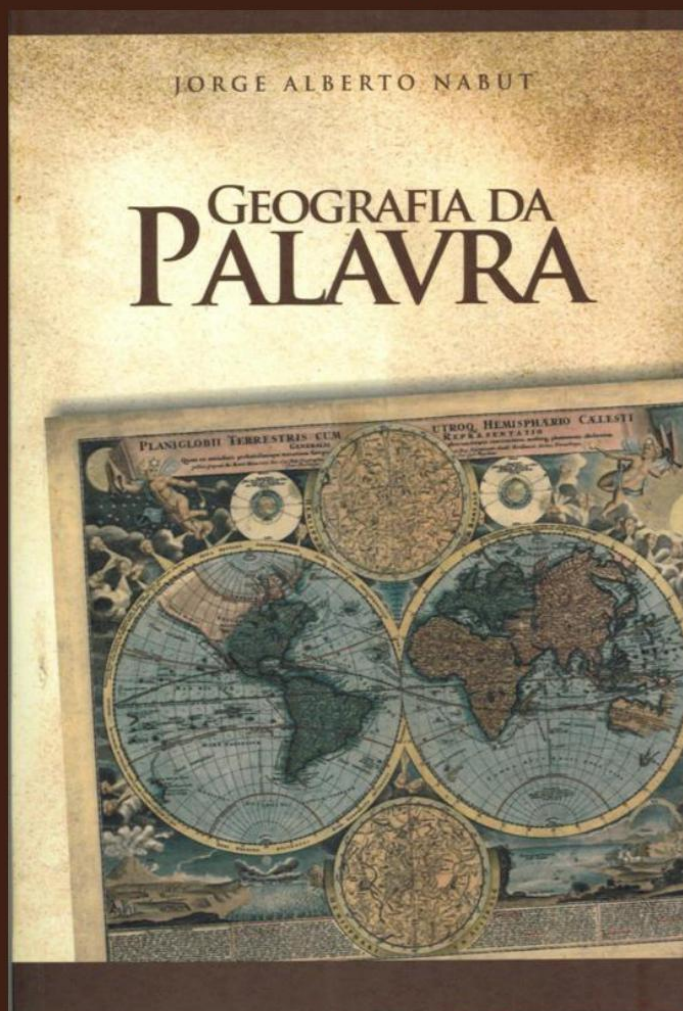
NOS BLOGS:

<https://jorgeanabut.blogspot.com/>
<https://jorgeanabut.wordpress.com/>

LANÇAMENTO!

GEOGRAFIA DA PALAVRA

2ª Edição



NOS BLOGS:

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

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

NOS BLOGS:

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

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

BLOGS CULTURAIS

EDIÇÃO DE LIVROS

BLOG EDITORIAL GUIDO BILHARINHO

64 LIVROS EM 74 VOLUMES EDITADOS

LITERATURA – CINEMA – HISTÓRIA DO BRASIL –

TEMAS REGIONAIS – ENSAIOS E ARTIGOS

<http://guidobilharinho.blogspot.com>

<https://guidobilharinho.wordpress.com>

PRINCIPAIS ACESSOS ATÉ 01/09/25: EE.UU. (16.100) – Brasil (11.500) – Países Baixos (2.110) – Irlanda (1.810) – Singapura (1.650) – Alemanha (1.120) – Reino Unido (922).

OBRAS-PRIMAS DO CINEMA DO BRASIL, EE.UU. E EUROPA E FILMES ÓTIMOS, MUITO BONS E BONS TAMBÉM DE DIVERSOS OUTROS PAÍSES

14 Livros

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

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

PRINCIPAIS ACESSOS ATÉ 01/09/25: EE.UU. (401) – Brasil (379) – Irlanda (22) – Reino Unido (17) – Países Baixos (10) – Portugal (8).

EDIÇÃO PERIÓDICOS

A FLAMA

Jornal Estudantil do Internato
do Colégio Pedro II (1955-1957)

<https://jornalaflama.blogspot.com>

<https://jornalaflama.wordpress.com>

PRINCIPAIS ACESSOS ATÉ 01/09/25: Brasil (153) - EE.UU. (103) –
Alemanha (18) – Austrália (16) – França (10).

SUPLEMENTO CULTURAL DO CORREIO CATÓLICO

(Julho/1968 – Julho/1972)

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

<https://suplementocultural1.wordpress.com/>

PRINCIPAIS ACESSOS ATÉ 01/09/25: Brasil (39) – EE.UU. (1).

DIMENSÃO

Revista Internacional de Poesia (1980 a 2000)

Coleção Completa - 635 poetas de 31 países

Índices Onomásticos - Repercussão da Revista

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

<https://revistadimensao.wordpress.com>

PRINCIPAIS ACESSOS ATÉ 01/09/25: EE.UU. (3.470) –
Brasil (2.360) – Singapura (437) – Alemanha (211) –
Portugal (186) – Hong Kong (154).

PRIMAX - Revista de Arte e Cultura

Edições em Português, Inglês e Espanhol

(Desde fevereiro 2021)

<https://revistaprimax.blogspot.com>

<https://revistaprimax.wordpress.com>

PRINCIPAIS ACESSOS ATÉ 01/09/25: EE.UU. (13.400) – Brasil (4.010) – Países Baixos (3.300) – Irlanda (2.060) – Finlândia (1.370) – Reino Unido (1.250) – Austrália (1.240).

NEXOS - Revista de Estudos Regionais

(Desde 3º Trimestre 2021)

<https://revistaregionalnexus.blogspot.com>

<https://revistaregionalnexus.wordpress.com>

PRINCIPAIS ACESSOS ATÉ 01/09/25: EE.UU. (3.360) – Brasil (1.130) – Alemanha (238) – Singapura (167) – Países Baixos (127) – França (121).

SILFO - Revista de Autores Uberabenses

(Desde 1º Trimestre 2023)

<https://revistasilfo.blogspot.com>

<https://revistasilfo.wordpress.com>

PRINCIPAIS ACESSOS ATÉ 01/09/25: EE.UU. (3.800) – Brasil (1.400) – Reino Unido (369) – Países Baixos (292) – Alemanha (247) – Finlândia (233).

LIVROS SOBRE UBERABA

BIBLIOGRAFIA SOBRE UBERABA

48 Livros Publicados – Diversos Autores

FUNDAÇÃO - EVOLUÇÃO ECONÔMICA - PIONEIRISMO -

HISTÓRIA - ATIVIDADES CULTURAIS - LEGISLAÇÃO

MUNICIPAL – GENEALOGIAS - MEIO AMBIENTE - SISTEMA

FLUVIAL - TEATRO – BIBLIOGRAFIA

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

<https://bibliosobreuberaba.wordpress.com>

PRINCIPAIS ACESSOS ATÉ 01/09/25: Brasil (6.340) – EE.UU. (4.590) – Singapura (638) – Alemanha (494) – França (346) – Romênia (206).

AUTORES UBERABENSES

14 Livros Publicados

POESIA – BIOGRAFIA – ARTIGOS –

ENSAIOS – TEATRO

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

<https://autoresuberabenses.wordpress.com>

PRINCIPAIS ACESSOS ATÉ 01/09/25: EE.UU. (1.230) – Brasil (848) – Alemanha (208) – Singapura (149) – França (72).

DIÁRIO DE UBERABA

de Marcelo Prata

Dezenove Volumes (Antecedentes-2019 – 20.508 p.)

<https://diariouberabense.blogspot.com>

<https://diariodeuberaba.wordpress.com>

PRINCIPAIS ACESSOS ATÉ 01/09/25: Brasil (2.030) – EE.UU. (1.300) – Alemanha (201) – França (63) – Reino Unido (50).