

revista PRIMAX
eletrônica

OBRAS DE GUIDO BILHARINHO

UBERABA/BRASIL
MAIO 2021

Nº 4

EDITOR

GUIDO BILHARINHO

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

GABRIELA RESENDE FREIRE

PRIMAX 4

SUMÁRIO

QUESTÕES

O Saber 3

LITERATURA

Ouro Sobre Azul e as Debilidades do Romantismo 9

CINEMA

Quermesse Heroica 16

Matar ou Morrer 20

MÚSICA

Canções e Intérpretes Notáveis 24

FICÇÃO

A Investigação 28

POESIA

Boi 32

INDICAÇÕES

Cinema Brasileiro 34

Filmes Europeus Ótimos 38

Blogs Culturais 39

BLOG

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

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

Questões

O SABER

“As pessoas não querem saber, querem acreditar”

(Cédric Kahn)

Em arte ficcional (romance, conto, novela, filme), comumente se considera boa a obra que, por uma série de motivos, agrada. Restringe-se, pois, a capacidade de compreensão e percepção à agradabilidade proporcionada pela perfeição de espetáculo, que reúne, simultaneamente e em doses certas, diversos ingredientes, que, tratados de certa maneira e postados em determinada ordem, galvanizam a capacidade emocional do leitor ou espectador a ponto de fazê-lo concentrar-se (e entregar-se desarmado) à magia do manuseio competente de elementos adredemente preparados e aptos a levá-lo a acolher prazerosamente a realização.

É o que acontece quando a habilidade manipuladora atinge e conquista as mentes predispostas a aceitar a exata dosagem dos fatores necessários a prender a atenção, despertar a curiosidade, vibrar as emoções, proporcionando enviesadamente, por artimanhas e confeitos vários, dar-lhes falsos alimentos à inteligência intelectual, que saboreia contrafações, quimeras, incidentes e quebra-cabeças habilidosamente impingidos.

Com raras exceções, porque algumas poucas obras de sucesso, apenas para contrariar a regra, são boas, é o que ocorre com a esmagadora maioria das que obtêm êxito de público.



INSTRUMENTOS DO SABER

Enganam-se, pois, aqueles que confundem seu gosto e aquilo que os agrada com valor artístico. Sem exceção, porque essa regra, por exceção, não a admite, nenhuma pessoa não cultivada culturalmente possui critério de avaliação artística para distinguir, em cinema por exemplo, entre o mero produto industrial e a verdadeira e consistente obra de arte. E não possui, simplesmente porque, como constata a sabedoria prática popular, “ninguém nasce sabendo”. Ninguém, por exemplo, consegue ler ou guiar veículo - duas das habilidades mais mezinhas de nosso tempo - sem antes, de uma ou de outra forma, submeter-se a adequado aprendizado.



LIVROS

Com muito mais razão, nenhuma pessoa está abalizada a julgar filme, quadro, livro ou qualquer animal de raça - gado zebu, por exemplo - sem que, alicerçando esse julgamento, estabeleça sólido conjunto de referências, informações e conhecimentos sobre a matéria em exame e avaliação.

O pior - e, por isso, o mais comum, já que mais cômodo e fácil - é o fato das pessoas não se interessarem em aprimorar e aprofundar o conhecimento das coisas, contentando-se, apenas, em ter e ostentar opiniões generalizadas sobre tudo, desde ufologia a futebol e até a questões mais intrincadas da origem e destino do ser humano. Como afirma o cineasta francês Cédric Kahn, “*as pessoas não querem saber, querem acreditar*” (*Folha de São Paulo*, 01 outubro 1999). Por isso, nada sabem e, por nada saberem, desconhecem o pasmoso grau de sua ignorância. Aliás, nem a admitem, porque fazê-lo já seria manifestação cognitiva consciente e, isso, elas não têm, chafurdando-se no pântano pegajoso da estúrdia felicidade do desconhecimento, julgando-se, porém, portadoras da máxima proficiência. Não é à toa, muito ao contrário, que se afirma que só o sábio conhece o quanto é ignorante.

Por isso, também se diz que entre o sábio e o idiota, o mais sábio é este último por julgar saber tudo.

Normalmente, as pessoas são pretensiosas, contendo-se e contentando-se nas estreitezas do círculo em que vivem e atuam. Essa pretensão, contudo, não se confunde com objetivo, desejo ou desígnio de ser ou de realizar alguma coisa de útil e/ou de valor, mas, com a satisfação consigo mesmas e com o que são. Se

isso as livra da depressão e do desespero, funcionando como mecanismo de apoio e compensação, as tornam, também, desinteressadas e destituídas de curiosidade intelectual. Desejam apenas divertir-se, passar tempo e reforçar seu arsenal de preconceitos, continuando a suportar o mundo e a suportar-se.



E SEUS SUPORTES

No âmago dessa falta de interesse residem a astenia e a preguiça mental, que, todavia, não as impedem de dedicar-se, às vezes com denodo, impulso e constância, às tarefas práticas da

vida, aquelas, justamente, que as afastam do trabalho de estudar, pensar e adquirir conhecimento.

Não pretendendo conhecer o mundo e nem exercitar suas possibilidades intelectivas, sujeitam-se, em consequência, a com ele conviver conforme os condicionamentos e limitações estabelecidas e, quando muito operosas, mais não fazem do que reforçar tais mecanismos, aumentando seu grau de submissão.



E ENSINO

Daí, tudo que é fácil (e falso), tudo que é agradável, simples ou simplório, as satisfaz a ponto de abominarem o que requer elaboração, esforço, inteligência e sensibilidade. A complexidade das coisas e a profundidade da percepção as apavoram a ponto de execrá-las, tomando como padrão de conhecimento justamente o fosso de sua ignorância geradora de incompreensão das coisas.

Apenas o que atinge - ou não ultrapassa - o ínfimo patamar da emoção as conquista e seduz, desconhecendo - como a tudo o mais - que a emoção não constitui qualidade, mas, elemento congênito do ser humano que não se desenvolve nem se

aprimora, podendo (e muitas vezes devendo) apenas ser controlado.

Já a inteligência e a sensibilidade, atributos do ser humano, são passíveis de ampliação, desenvolvimento e aperfeiçoamento ilimitados, exigindo, porém, para isso, esforço e empenho permanentes, verdadeiras blasfêmias para sua preguiça mental.

(do livro eletrônico *Razão e Circunstâncias*, outubro 2018)

Literatura

OURO SOBRE AZUL E AS DEBILIDADES DO ROMANTISMO

Ouro Sobre Azul (1874), do visconde de Taunay (Rio de Janeiro, 1843-1899), em cuja obra salientam-se a narrativa histórico-militar *A Retirada da Laguna* (1871) e o romance *Inocência* (1872), é romântico. Não é urbano, no sentido de que a cidade também integre a trama, porque a urbe não é focalizada, nem ao menos como fundo de quadro. A



cidade, nele, inexistente, vivendo **VISCONDE DE TAUNAY** e agindo as personagens por intermédio de diálogos, nos limites de suas mansões. É óbvio, e nem poderia deixar de ser de outro modo, que tais personagens movimentam-se, transitam de um lugar para outro, mas, nessas idas e vindas, raras, por sinal, a rua, a cidade e a agitação urbana não aparecem, a não ser algo artificialmente, por meio do jocoso e do exótico, no início da obra.

O intuito do autor, conforme expressamente declara, é “*dar uma pintura quanto possível, fiel, da nossa vida de sociedade*” (início do capítulo XVIII, da 1ª parte). Essa “*vida de sociedade*” constitui o livro.

Ouro Sobre Azul está para o romance como as antigas “colunas sociais” estavam (e muitas ainda estão) para o jornal. Ou seja, Taunay escolhe e seleciona, para matéria da obra, justamente os aspectos fúteis, superficiais e transitórios. Essa opção, aliás, decorre do próprio romantismo, que, entre outros atributos, caracteriza-se pela autonomia do artista, ao livrá-lo da imposição formal e temática (até essa!) dos então ainda prevalecentes classicismo e neoclassicismo. O romantismo é libertador, mas, alienante. A visão romântica da vida é idealizadora. Não decorre da observação e análise do real e do concreto, que caracterizam movimentos posteriores. Hoje, exige-se mais: a própria vivência, sem a qual captação, parcial ou total, da realidade pode ressentir-se (e normalmente se ressen-te) de falta de autenticidade.

Em consequência, esse romance, romântico como os demais da época, paga seu tributo à visão idealista do autor. As personagens, as situações, a trama e a urdidura mesma do drama não possuem e não têm a mínima relação com a realidade, sendo bastante destacar que o autor coloca, como problema central das vidas de suas personagens, simples casamento de uma órfã. Essa, a preocupação principal, aliás, a *única*, do protagonista, por amar a citada órfã. Nessa ótica, o amor é o que importa, é a mola fundamental da vida. Chega-se, assim, ao exagero: se o

protagonista não amasse a heroína, sua existência não teria razão de ser.

No mais, a obra recheia-se com incidentes peculiares ao drama romântico, todos desimportantes, e, alguns, adredemente incluídos para forçar situações e impulsionar a ação, que se enreda e se enrola em inconsequentes e estultas conversas de salão. É o caso, por exemplo, do acidente com o barco da heroína, ao qual, muito romanticamente, o autor atribui, valendo-se de palavras da própria personagem, a responsabilidade por radical transformação de seu caráter. Não sendo mais possível, visto a Idade Média distanciar-se no tempo, explicar certos fatos como resultados de milagres, apela Taunay para simples acontecimento, atribuindo-lhe, no entanto, significação, influência e desdobramentos que, na verdade, não pode ter, o que dá no mesmo.

*

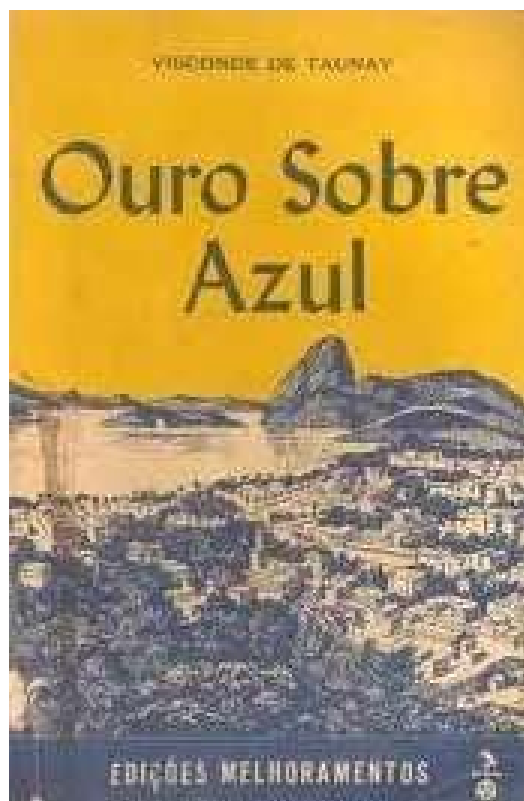
No que se refere à técnica ficcional, esse romance revela-se primário, com utilização de fracos recursos para encaminhamento da ação e/ou inserção nela das personagens. Exemplo: *“Entretanto – como o escaler em sua carreira ainda nos dá tempo para melhor apresentarmos ao leitor um dos importantes personagens desta história -”* (cap. II). Evidente a fragilidade dessa “chave”, que não passa de falsa (e fácil) solução para resolver problemas surgidos com o desenvolvimento da ação romanesca. Essa debilidade comprova-se, em primeiro lugar, pela confusão entre tempo físico e tempo ficcional. Na realidade, a “carreira” de um escaler pode dar tempo para muita

coisa. Porém, num romance, esse tempo deve forçosamente ser elidido, a não ser que no decurso aconteça algo de interesse.

Depois, o autor aproveita-se para apresentar ao leitor uma personagem, quando, em ficção, coisa alguma deve ser formal e especialmente apresentada ao leitor. Dependendo da necessidade da ação, uma personagem é apresentada a outra, como é natural. Ao leitor é esdrúxulo. O próprio desenrolar da trama já deve ir revelando as personagens. Ou seja, sua maneira de agir e reagir a fatos e acontecimentos é que lhe desvelam caráter, temperamento e personalidade.

Por último, incide Taunay, em *Ouro Sobre Azul*, na extravagância de afirmar que tal ou qual personagem é uma das mais importantes da estória, visto que essa circunstância, como qualquer outra, deve, também, ressaltar por si mesma no decorrer da ação.

Aliás, esse recurso não é original, sendo encontrado em muitos romances da época, a exemplo de *As Mulheres de Mantilha* (1870), de Joaquim Manuel de Macedo, publicado quatro anos antes, no qual é utilizada idêntica fórmula e onde Taunay muito provavelmente se inspira, nesse passo. Apenas, no romance de Macedo, ao invés de ser apresentada uma personagem, o autor descreve o



“entrudo”, quando, em boa técnica novelesca, deveria deixar o leitor dele tomar conhecimento mediante a própria participação nele das personagens, o que, aliás, acontece poucas páginas adiante.

Recursos semelhantes a esse são largamente utilizados por Taunay, que chega a ponto de indagar: “*experimentaria Laura por Álvaro outro sentimento que não simples amizade?*” (cap. III, da 1ª parte).

Afinal, se o leitor se preocupar com isso, compete a ele indagar, de si para si, continuando a ler o romance para elucidar a questão. Tanto é assim, que o próprio autor afirma, em seguida: “*eis o que nos dirá o correr desta singela e despretensiosa narrativa*”.

Portanto, inúteis e indevidas tais indagação e interpolação, que, além disso, representam intromissão do autor na estória (mais uma das diversas ocorrentes), o que, logicamente, não se deve fazer.

Outra mostra da fragilidade da técnica ficcional de Taunay nesse romance consiste na incapacidade ou, pelo menos, comodismo, em não transpor o diálogo mantido por duas personagens no decorrer da dança da quadrilha tal qual ele se dá, ou seja, com as interrupções decorrentes da imposição de separação do par (cap. XVI, da 1ª parte). Ao invés disso, afirma apenas: “*tudo isto era dito no meio da quadrilha e naturalmente cortado pela necessidade que as regras da dança impunham ao cavalheiro de se separar de sua dama*”. Além de significar participação do autor no enredo, essa explicação ainda

demonstra nova falta, pois, o que exige explicação está incompleto, defeituoso ou confuso.

Ademais, abundantes são as apriorísticas descrições físicas e morais das personagens, quando, em boa técnica ficcional, a personagem deve-se revelar paulatinamente, ou mesmo abruptamente, mas, sempre, por seus atos, pensamentos e palavras, enfim, mediante atuação e intervenção na trama.

Outras falhas do romance consistem no esquematismo e maniqueísmo decorrentes da visão idealista da vida e da sociedade humana, própria e comum aos românticos. Daí normalmente dividirem-se suas personagens em boas e más. Geralmente, em muito boas e abominavelmente más. É o caso, em que a bondade e inteireza de caráter de Álvaro são absolutas e total a maldade do sócio do pai de Laura, a heroína. Na realidade, sabe-se que as coisas não são e nem se passam dessa maneira.

Joaquim Manuel de Macedo, em *As Mulheres de Mantilha*, também não foge à regra. Mas, nele, a figura do vice-rei não é tão esquemática e, conquanto estereotipada, como normalmente são as personagens românticas, já é mais complexa, comportando contrastes e contradições peculiares ao ser humano.

Além do mais, Taunay, à semelhança de Macedo, opina sobre os atos das personagens, verberando-os ou elogiando-os, como se também fosse personagem. Intromissão, além de dispensável – e, até por isso – indevida e prejudicial.

Por sua vez, o planejado e simulado assalto que não se realiza contra Laura (cap. XIX, da 2ª parte), é ideia tirada

diretamente de episódio idêntico de *As Mulheres de Mantilha*, com a única diferença de que, neste, foi executado. Tudo, nesses incidentes, se paraleliza. Inclusive, e principalmente, o fato gerador e o objetivo. Num e noutro romance, os protagonistas simulam assalto à mulher amada, no meio do qual surgem e as salvam, para, assim, passarem-se por heróis.

Em suma, *Ouro Sobre Azul*, cujo título por si só já trai seu conteúdo e a orientação que preside sua realização, carece de maior importância, não só em relação à ficção brasileira, mas, inclusive, no contexto da própria obra de Taunay, em comparação com seus melhores livros, *Inocência* e *A Retirada da Laguna*, realmente significativos.

(do livro físico *Romances Brasileiros*
– *Uma Leitura Direcionada*, 1998)

Cinema

QUERMESSE HEROICA

A Natureza Humana

Um dos raros filmes convencionais da década de 1930 que se salvam do rolo compressor do som que inicialmente assolou a produção cinematográfica é *Quermesse Heroica* (La Kermesse Héroïque, França, 1935), de Jacques Feyder (1887-1948).

Tudo nele indicaria o mesmo destino da vala comum do comercialismo que dominou, mais do que



JACQUES FEYDER

nunca antes, o cinema, tanto o europeu quanto o estadunidense.

Narra estória de começo, meio e fim na exata ordem cronológica dos acontecimentos, preenchendo-a (ou enchendo-a) de inúmeros detalhes e circunstâncias, jocosas umas, típicas outras, de modo que a ação nunca esmaieça e nem deixe de prender a atenção do espectador.

O próprio acontecimento central, que constitui o entrecho ficcional, é composto e desenvolvido com igual intuito.

À primeira vista, pois, perfeito receituário do espetáculo. Perfeitos, efetivamente, são os elementos convocados à sua realização, desde os *décors* de interiores ao vestuário, à ambiência, aos usos e costumes, à direção e interpretação dos atores e, principalmente, às locações exteriores centradas num cenário urbano impregnado da arquitetura medieval. Ainda se está no início do século XVII, somente cem anos depois do fim convencionado desse período.

Tudo, portanto, de conformidade com o figurino dominante da realização destinada a agradar, objetivo também atingido.

A ação flui célere e desconcertante face ao inusitado dos acontecimentos e, principalmente, à maneira da população local enfrentá-los.

Essas e outras características, conquanto patentes e fortemente presentes, não deslustram, não atenuam nem comprometem o brilhantismo de sua concepção nem o vigor e a pertinência com que se impõem e armam a exposição da natureza humana e o conteúdo que encerra.

Toda a trama converge para a construção de painel da sociedade burguesa de então em que cada mosaico que o compõe traz ao conjunto daí formado sua contribuição à exibição analítica do comportamento dos indivíduos frente à situação adversa.

Não de quaisquer pessoas, porém, daquelas detentoras da propriedade, da burguesia urbana típica. Nada mais deprimente do que o desfile da covardia do interesse material e da decorrente pequenez humana que provoca.



Por trás, pois, da aparência, a corrosiva crítica comportamental, tão mais ácida quanto mais caricaturais as personagens e sua conduta vexaminosa. Nada sobra do exame impiedoso de conduta humana envilecida, a não ser o travo amargo da constatação da pusilanimidade da espécie. Não só face ao perigo, mas, também nos refolhos do lar e da convivência conjugal, em que se espelha a geral frustração das esposas com seus casamentos e respectivos consortes.

Enfim, uma sociedade de fachada que se sustenta apenas pela elementar necessidade de sobrevivência e não por seu sentido e significado.

Nesse contexto deprimente apenas salva-se o artista, jovem pintor a quem os ocupantes militares da cidade não metem medo e que frente à sociedade e a eles mantém-se independente.

Feyder, além de tudo, ainda introduz, no que poderia ser o resgate dessa humanidade – o amor do jovem casal – o gérmen da possível futura desilusão amorosa, visto que, com uma ou outra exceção, os fracassados casais do filme começaram (e foram inicialmente) como eles.

Quermesse Heroica pertence, quanto à sua substância, à mesma linhagem de *A Regra do Jogo* (*La Règle du Jeu*, França, 1939), de Jean Renoir, não obstante não se lhe comparar em sutileza criadora, requinte analítico e acabamento estético.

Interessante também, sob outro aspecto, o confronto de seus tema e esquema com os de *Matar ou Morrer* (*High Noon*, EE.UU., 1953), de Fred Zinnemann, ambos detendo-se na amostragem da covardia humana.

Em suma, no interior mesmo da aparente alegria e jocosidade do filme de Feyder jaz exposto o verme insidioso dos interesses criados e do aviltamento do caráter humano.

Nada mais triste, portanto. Nem tão verdadeiro.

(do livro físico *O Filme Dramático Europeu*, 2010, e do livro eletrônico *Filmes Europeus Ótimos*, abril 2021)

Cinema

MATAR OU MORRER

A Verdade Humana



FRED ZINNEMANN

Matar ou Morrer (High Noon, 1952), de Fred Zinnemann (1907-1997), é filme transparente. Tanto a trama como sua condução cinematográfica abstêm-se de aprofundar a análise da conduta humana. Porém, a expõem. Face à determinada situação, exhibe amplo leque de reações, cujo somatório individual deságua no contexto coletivo. A simbiose entre estória e amostragem

comportamental é absoluta, condicionando-se mutuamente. O enredo transcorre em previsíveis e lógicos desdobramentos no contexto das alternativas possíveis. A sintaxe cinematográfica, por sua vez, não contém inovações e, muito menos, experimentações.

Entretanto, toda essa obviedade articula-se com perfeição, resultando num dos melhores *westerns* já realizados. Se o fio

central do enredo (a chegada dos facínoras) é prenunciado, não acontece o mesmo com a posição dos habitantes da cidade. Se a trama desde o início pressupõe seu desfecho (encontro dos contendores), diversamente ocorre com as pessoas, que poderão, por sua atitude, manter tal epílogo, alterá-lo, direcioná-lo ou até impedi-lo. Enquanto expectativa, essa atuação constitui elemento de surpresa. No transcurso de um e de outro dos trechos ficcionais (espera pela chegada do líder do bando e definição da postura dos habitantes), a intranquilidade e o suspense se instauram e seguem crescendo. As cenas mais comuns do *western* apresentam-se carregadas de significado em decorrência de vigorosa, precisa e desglamourizada utilização dos recursos e fatores cinematográficos promovida conjuntamente com percepção objetiva, comedida e crítica do ser humano. O rigor e o despojamento somente cedem o espaço indispensável à enfática marcação ou pontuação musical nos momentos mais tensos, num filme que já é de tensão contínua.

Raros são os *westerns*, um deles, o clássico *No Tempo das Diligências* (Stagecoach, 1939), de John Ford, que desenvolvem, como nesse filme, ambiente de tão concentrada e total inquietação. A começar pelo fato, conquanto secundário e dispensável, da sincronização do tempo ficcional com o tempo real. Tudo decorre da chegada de três facínoras na cidade, desencadeando-se, a partir daí, situação antagônica tão aguda, que frente a ela e ao que prenuncia, a reação da cidade vai-se definindo e é metódica e implacavelmente mostrada.

A circunstância paroxística, porém, não define a ação humana. Apenas a evidencia. Esta já vem condicionada preponderantemente pela posição social. A luta pela sobrevivência e a colocação do indivíduo na sociedade comumente determinam-lhe ou, quando menos, acentuam-lhe o procedimento, que na fluência normal da existência permanece, em sua característica básica e essencial, encoberto como brasa sob cinzas. Basta, contudo, que vento mais forte agite ou afaste essa fina película para que a verdade humana se revele: grandeza às vezes, porém, tibieza e oportunismo quase sempre.



Esse componente perturbador da rotina estabelecida é que constitui o filme, detonando turbilhonamento tão conflitivo, que descasca a tênue capa protetora do comportamento, revelando multiplicadas e plurais indignidades, dubiedades, vacilações, receios, covardias e contrapontística singular dignidade.

*

À observação de que a nucleação da trama recai exclusivamente sobre a ação individual, opõe-se a explicação de seu roteirista, Carl Foreman, de que o filme parodia a conjuntura política dos Estados Unidos do início dos anos cinquenta, quando ferve o macarthismo, a partir de sua condição particular ao ter que enfrentar crise semelhante à do xerife e, sem apoio, é obrigado a mudar-se do país, que é normalmente considerado, esperta ou ingenuamente, como democracia modelar, o que não é, conquanto seja das mais avançadas.

(do livro físico *O Filme de Faroeste*, 2001,
e do livro eletrônico *O Cinema dos EE.UU.: Obras-Primas*, agosto 2020)

Música

CANÇÕES E INTÉRPRETES NOTÁVEIS

Todas encontráveis no Youtube



DE LISLE



MIREILLE



SALAVERRI

No caso de canções e seus intérpretes não basta um ser muito bom se o outro não o for. Indispensável, para se atingir o máximo das possibilidades da interpretação musical, que canção e voz se coadunem em perfeita simbiose, como são os exemplos que se seguem, nos quais se têm as melhores músicas nas melhores vozes, adequando-se harmoniosamente umas e outras.

A MARSELHESA (1792)

(título original: *Canto de Guerra Para o Exército do Reno*, composição e letra do oficial Claude Joseph Rouget de Lisle, posteriormente escolhido como Hino Nacional da França.

Em 1881, o anticlerical Leo Taxil, utilizando a melodia original,
aduziu-lhe letra em defesa da laicidade e da democracia liberal,
conhecida como *A Marselhesa Anticlerical*

Intérprete: Mireille Mathieu



HANS LEIP



N. SCHULTZE



LALE ANDERSEN

LA PALOMA (1863)

(composta pelo espanhol Sebastian Iradier Salaverri)

Intérprete: Mireille Mathieu

LILI MARLENE (1915)

(letra do escritor alemão Hans Leip, quando soldado na 1ª

Guerra – música de Norbert Schultze de 1938)

Intérpretes: Lale Andersen – Marlene Dietrich



M. DIETRICH



LACALLE



A. LARA



CONNIE



L. GUGLIELMI



PIAF

AMAPOLA (1920)

(composta por José María Lacalle García, espanhol)

Intérpretes: Helen O' Connell – Bob Eberly

SOLAMENTE UNA VEZ (1941)

(composição do mexicano Agustin Lara)

Intérprete: Connie Francis

LA VIE EN ROSE (1946)

(composição de Louis Guglielmi e letra de Edith Piaf)

Intérpretes: Edith Piaf – Mireille Mathieu



R. RASCEL



DORIS DAY



MANOS HADJIDAKIS

ARRIVEDERCI ROMA (1955)

(composição de Renato Rascel e letra de Pietro Garinei
e Sandro Giovannini)

Intérprete: Connie Francis

O QUE SERÁ, SERÁ (1956)

(composição de Jay Livingston e letra de Ray Evans)

Intérpretes: Doris Day – Connie Francis



JEANNINE DECKERS



N. SALERNO



GIGLIOLA CINQUETTI

NUNCA AOS DOMINGOS (1960)

(composição de Manos Hadjidakis)

Intérpretes (apenas instrumental): Di Paulo e Paulino

DOMINIQUE (1963)

(composição e letra da freira belga Jeannine Deckers)

Intérpretes: Debbie Reynolds/Mary Ford - Angélica María

NON HO L'ETA/ NÃO TENHO IDADE (1964)

(composição de Nicola Salerno e letra de Mario Panzeri)

Intérprete: Gigliola Cinquetti

(Inédito)



A INVESTIGAÇÃO

O detetive estacionou o carro perto da esquina da praça Rui Barbosa com a rua Artur Machado. Àquela hora, o movimento de veículos e pessoas na rua era intenso. Ninguém reparou em sua figura discreta e atenta. Na ocasião, essa postura tinha especial razão de ser. Um crime havia sido cometido em edifício próximo. Dadas as pessoas envolvidas e as circunstâncias do assassinato, a repercussão era enorme, atraindo verdadeira multidão ao local, atijando comentários os mais variados (e desencontrados) na cidade e verdadeiros tiroteios verbais nos meios de comunicação, ecoando as perplexidades, dúvidas e interrogações suscitadas pelo acontecimento.

O detetive não estava alheio a essas conjeturas. Pelo contrário, além de procurar inteirar-se dos fatos tão completamente quanto possível, dava particular atenção a tudo que a ele se relacionava, o que incluía repercussão, comentários e, principalmente, interpretação do ocorrido. Ou melhor, do que poderia ter ocorrido.

Ninguém sabia dizer (quanto mais avaliar) o que realmente acontecera. Nada era certo, menos ainda conclusivo. Sobravam, então, suspeitas e indagações, que precisavam, de uma maneira ou de outra, serem dissipadas e respondidas. Tanto por exigência

legal – nenhum crime deve ficar impune – quanto da opinião pública, excitada e perplexa.

Mas, teria havido mesmo um crime? Era a primeira (e mais importante) das questões. Ninguém (polícia, meios de comunicação, público) duvidava disso. Para eles essa questão não se punha. Queriam, todos, apenas identificar o assassino e conhecer seus motivos.

Nesse sentido encaminhavam-se as investigações e compraziam-se público e comunicadores (jornalistas, radialistas, tele-repórteres). Não, o detetive. Algo dizia-lhe que as coisas não eram tão simples. Para ele, do ponto de vista profissional, crime era fato singelo, bastando descobrir e prender o assassino e inteirar-se de suas razões. O resto era com a Justiça (como é denominado o órgão judiciário).

Não aquele caso. Nele nada era simples. Considerava tudo óbvio demais. Justamente isso é que o levava a duvidar. Não da morte, já que havida. Mas, de suas causas, particularidades, justificativas e, não menos importante, consequências.

Estava ali, pois, para averiguar, tentando descobrir a verdade. Sua vida e profissão sempre pautaram-se e direcionaram-se a esse objetivo: procurar, encontrar e pôr ou repor a verdade.

Nada, para ele, era mais importante (e gratificante) que esclarecer ocorrências semelhantes, determinando-lhes precedentes, características e derivações. Nenhum desses requisitos isoladamente era suficiente para detectar e revelar a realidade das coisas, conquanto os primeiros e os últimos,

mesmo isoladamente, abrissem vertentes que poderiam conduzir ao núcleo dos fatos.

Contudo, tais fatores é que eram os de mais difícil consecução.

Desprezava, pois, o exame e o conhecimento do evento em si e seu, às vezes, exaustivo detalhamento, como faz a polícia, mesmo não ignorando sua necessidade para provar a autoria. Para a denominada Justiça não bastam causas e efeitos, já que sua missão, definida a responsabilidade, é julgar e, se for o caso (nem sempre é), penalizar.

Mas, para a função investigativa, que era a sua, o interesse residia na descoberta do criminoso, se é que, na hipótese, havia crime e criminoso. Aí, pois, a dificuldade. Primeiro, era indispensável verificar se teria havido assassinato ou apenas (o que já era muito e grave) morte.

No entanto, se não houve crime, ainda restava saber o motivo do óbito. Nesse ponto, encontravam-se as linhas divergentes da opinião e da investigação. Existindo ou não crime, descobrir-se a causa da morte (esta era indiscutível) significava a solução do impasse, dando razão, finalmente, a uma ou outra teoria.

Na continuidade de seu trabalho esbarrou, a certo momento, com outra suspeição, até então improvável: teria mesmo ocorrido uma morte? Não que a morte não acontecera. Isso, como constatado, era indiscutível. Porém, morte de quem? Será que o morto era quem se dizia ser?



Um aparente simples pormenor jogou o detetive nessa nova desconfiança, que, ao invés de esclarecer ou redirecionar as averiguações, mais ainda as confundiam, adicionando-lhes outros elementos.

Se o corpo não era de quem se lhe atribuía, de quem era? Por que estava morto? Sua morte era natural, acidental ou proposital? Por que se falsificar os fatos? Onde estaria o pretendido morto?

Forte complicador, pois, viera acrescentar-se às já extenuantes apurações. Paradoxalmente, contudo, ao invés de embaralhar os fatos, poderia esclarecê-los.

Mas, isso era conveniente? Essa, realmente, a questão. Era conveniente?

(do livro eletrônico *Acontecimentos*, julho 2020)

Poesia

boi

olhos carga de
pedras e safiras

espáduas e per
nas compasso

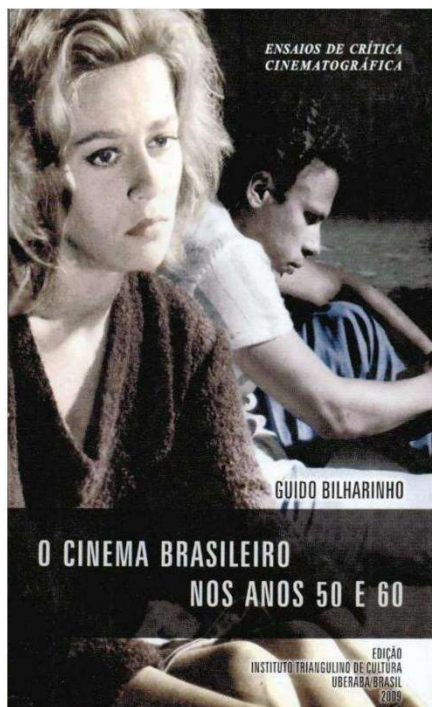
alvo de cortes
pasto de feras

(do livro físico *Espécies*, 2005)

Indicações

ENSAIOS DE CRÍTICA CINEMATOGRAFICA

A ÚNICA COLEÇÃO EDITORIAL BRASILEIRA NO GÊNERO

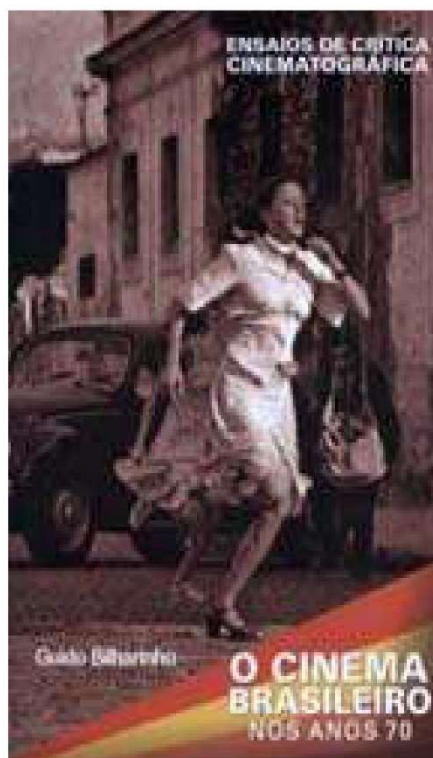


O CINEMA BRASILEIRO NOS ANOS 50 E 60

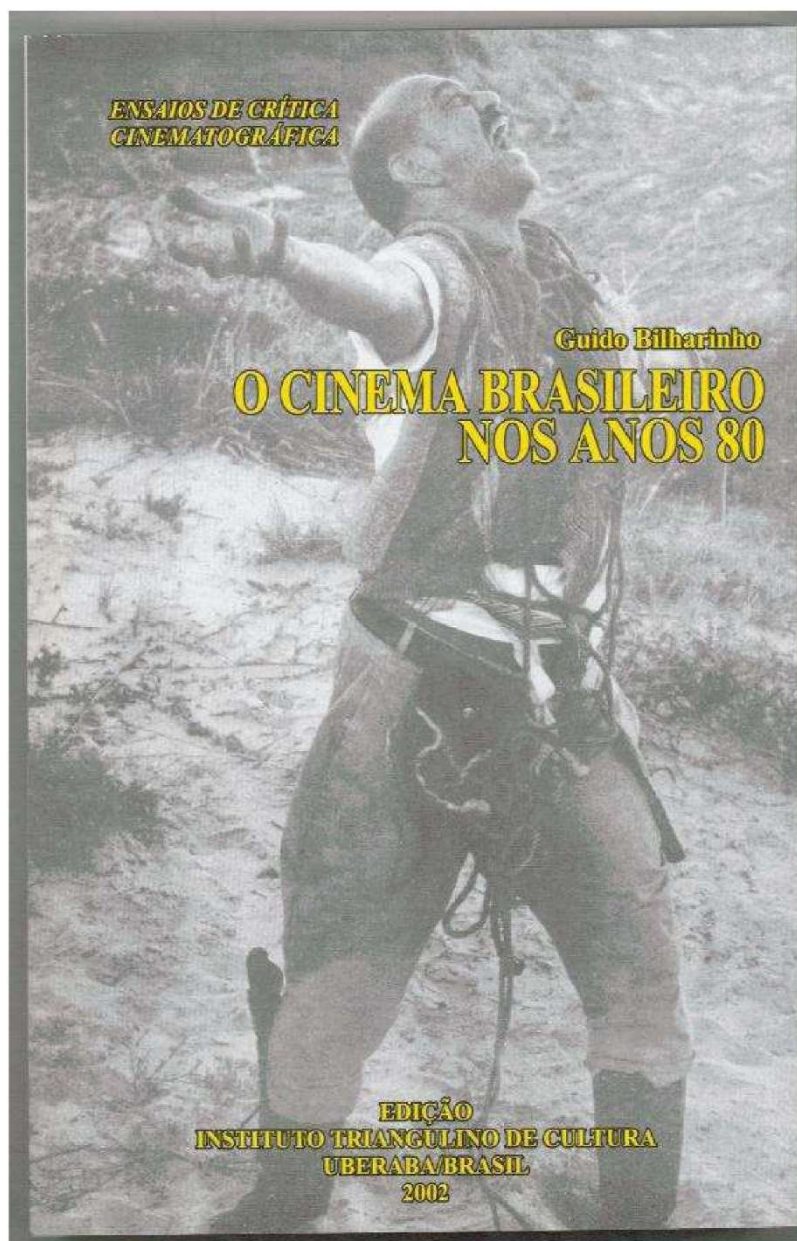
(LIVRO FÍSICO, 2009)

O CINEMA BRASILEIRO NOS ANOS 70

(LIVRO FÍSICO, 2007)



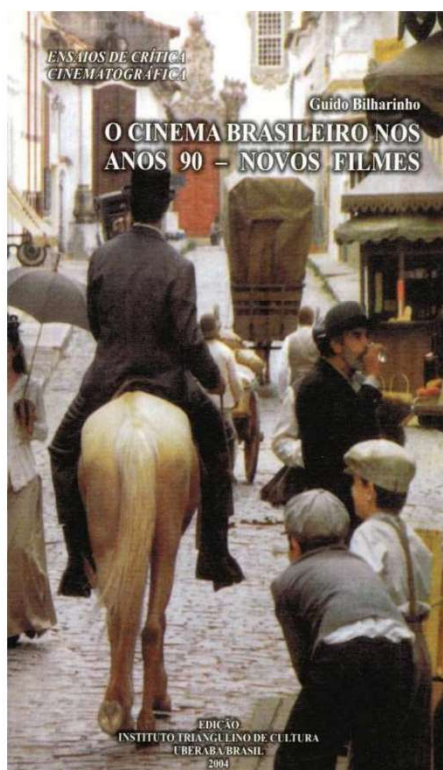
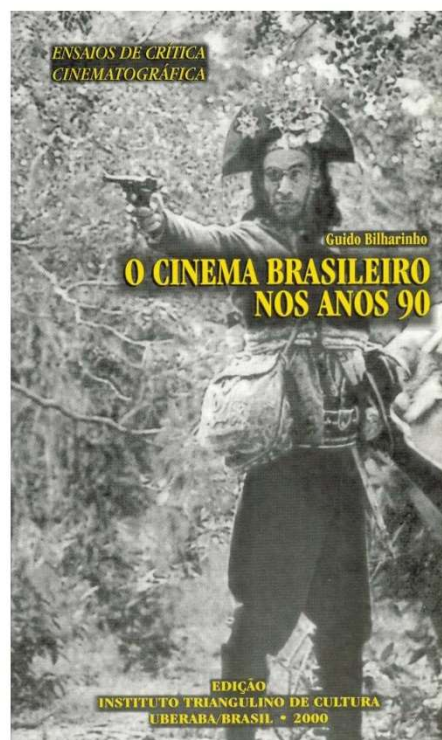
O CINEMA BRASILEIRO NOS ANOS 80



(LIVRO FÍSICO, 2002)

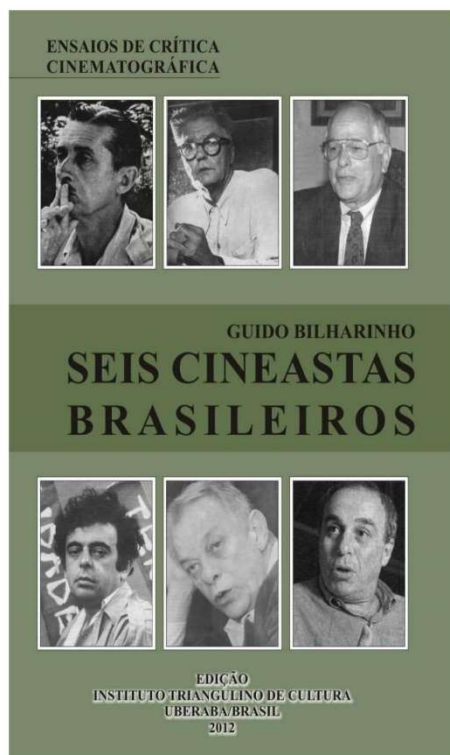
O CINEMA BRASILEIRO NOS ANOS 90

(LIVRO FÍSICO, 2000)



O CINEMA BRASILEIRO NOS ANOS 90 – NOVOS FILMES

(LIVRO FÍSICO, 2004)



SEIS CINEASTAS BRASILEIROS

(LIVRO FÍSICO, 2012)

FILMES BRASILEIROS DOS ANOS 2000

(LIVRO ELETRÔNICO, 2020)

guidobilharinho.blogspot.com



FILMES EUROPEUS ÓTIMOS

ENSAIOS DE CRÍTICA
CINEMATOGRAFICA

GUIDO BILHARINHO

FILMES EUROPEUS ÓTIMOS



EDIÇÃO
REVISTA DIMENSÃO EDIÇÕES
UBERABA/BRASIL - ABRIL 2021

NO BLOG:

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

BLOGS CULTURAIS

BLOG EDITORIAL GUIDO BILHARINHO

UM LIVRO POR MÊS (DESDE SETEMBRO/2017)

49 VOLUMES EDITADOS

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

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

REVISTA DE POESIA DIMENSÃO

(1980 a 2000)

Blog Próprio e Exclusivo

Já Acessado em mais de 20 Países

Coleção Completa - Índices Onomásticos de Autores Publicados (635 de 31 países) –

Repercussão da Revista Entre Escritores Brasileiros e Estrangeiros

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

BIBLIOGRAFIA SOBRE UBERABA

31 Volumes Editados

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

**FUNDAÇÃO - EVOLUÇÃO ECONÔMICA - PIONEIRISMO - HISTÓRIA -
ATIVIDADES CULTURAIS - LEGISLAÇÃO MUNICIPAL - MEIO AMBIENTE
- SISTEMA FLUVIAL - TEATRO - BIBLIOGRAFIA**

AUTORES UBERABENSES

3 Livros Publicados

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

POESIA – BIOGRAFIA - ARTIGOS

REVISTA PRIMAX

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