



FOTOGRAMA COMENTADO

Escrita e leitura do movimento no cinema de Aloysio Raulino

GLAURA CARDOSO VALE

Doutora em Estudos Literários pela FALE/UFMG, colaboradora do *forumdoc.bh*
Integra o Grupo de pesquisa “Poéticas da experiência” do PPGCOM/UFMG, como bolsista de PNPd da Capes

*Declinaba el verano, y comprendí que el libro era monstruoso.
De nada me sirvió considerar que no menos monstruoso era yo,
que lo percibía con ojos y lo palpaba con diez dedos con uñas.
Sentí que era un objeto de pesadilla, una cosa obscena que
infamaba y corrompía la realidad.*

Jorge Luis Borges

No cinema de Aloysio Raulino, a escrita e a leitura aparecem ora marcadamente encenadas (a máquina de escrever, os livros em punho), ora na voz (quando narra trechos de autores que lhe são caros ou um episódio da esfera do vivido/imaginado), ora nas cartelas (sejam informativas ou de livre citação), ora no próprio gesto de escrever com a câmera, movimento indissociável do seu ato de ler o mundo. O mundo em miniatura (dos pequenos acontecimentos no cotidiano com os quais se depara) em contraste e resistência ao mundo amplificado, das esferas de poder (da repressão, das mortes, da miséria humana, das guerras). Por vezes, o encontro com rostos anônimos, a maioria marginalizados, permite ver o abismo entre mundos, e Raulino expõe as fendas e rachaduras por onde a vida na cidade emerge. Já as crianças são o mundo como possibilidade, correndo livres, brincando, sorrindo, a ternura como chave para um futuro, mesmo que ainda distante.

1. Ou conforme Andréa Daraca diz: “Um cinema que experimenta, tateia, observa, baila. Um cinema instintivo, atento, feito no exato momento do encontro entre cineasta e corpo, cineasta e face. Sua câmera não é nem mais nem menos que seu pulmão, seu coração, seu fígado e, assim, ao empunhá-la como órgão vital, completa sua engrenagem, apazigua sua inquietude. E neste encaixe perfeito conversa com o mundo a sua maneira: em detalhes e poesias talhadas em prata, em pixel, em movimento e espessura fílmica” (2013: 131).

Como se em duelo, o corpo/câmera¹ mergulha na vida urbana e encontra seus personagens, logo destacados da massa anônima e singularizados por aquele que os acolhe e embala, como a nós espectadores, geralmente com uma canção, não necessariamente de ninar: “Já raiou a liberdade/ No horizonte do Brasil”. Hino de uma independência que o canto marginal reivindica, “me tire essas argolas do meu braço, pois sou um homem livre como aquele pássaro”: como o homem de boina, óculos escuros e seu violão entoa em *Inventário da Rapina* (1986). Interessante perceber a função de ritornelo desse hino ora instrumental, ao longo desse *Inventário*, ora entoado por uma voz que proclama, verso a verso, uma liberdade que sabemos ser inexistente, como em *O tigre e a gazela* (1976):

*Brava gente brasileira!
Longe vá... temor servil:
Ou ficar a pátria livre
Ou morrer pelo Brasil.*

Essa dissonância (as incongruências dos cantos patrióticos com a realidade que a câmera encontra) irá pontuar sua obra e contrastará com as imagens, reivindicando um olhar ético para essas pessoas do Brasil. Nesse sentido, o espectador irá encontrar, desde um dos seus primeiros exercícios fílmicos, *Lacrimosa* (1970),² uma escrita e leitura do movimento. Escrita porque a câmera, ligada ao corpo, transita com liberdade nos espaços, como esferográfica sobre a página branca, seja dentro de um carro,³ registrando a avenida recentemente aberta em São Paulo (a Marginal Tietê), ou fora dele, na comunidade que encontra às margens, nas bordas da cidade, trazida agora para o centro do quadro, realidade que “nos obriga a ver a cidade por dentro”.⁴ Leitura porque se propõe compreender, pelas imagens, no instante em que são filmadas, que avenida é essa de fábricas e despojos de lixo, que nos leva a um povo até então desconhecido, ignorado; e que povo é esse que confronta a câmera? – olhares que não são indiferentes à presença de um corpo que filma, olhares que evidenciam ainda mais o processo de exclusão, pois são em sua maioria crianças que sorriem e brincam como crianças em meio ao lixo da cidade. Se o cinema ainda não é capaz de imprimir o odor, Raulino inclui a cartela “o cheiro insuportável”, somado à encenação que captura do jovem que retorna, agora com uma máscara de gás. Sobre *Lacrimosa*, em “A discreta revolução de Aloysio Raulino”, Jean-Claude Bernardet afirma: “Tanto a demorada presença da câmera diante da pessoa filmada quanto o demorado olhar da pessoa filmada em direção à câmera esgotam a circunstância para deixar aflorar uma subjetividade que não se revela mas manifesta sua presença e sua opacidade” (2013: 130). E conforme nos lembra João Dumans:

A originalidade de Raulino enquanto cineasta (e de certo modo, enquanto fotógrafo, se levarmos em conta os filmes dos quais participou) consiste em não desprezar nenhuma dessas contribuições, produzindo uma conjunção inesperada entre dois gestos a princípio contraditórios: um elogio poético à cidade e às suas figuras, tributário, de certo modo, das vanguardas dos anos 1920; e outro, absolutamente político, de diagnóstico da falência do projeto econômico dessa mesma modernidade, sobretudo em sua vertente capitalista e imperialista. Se é verdade que na forma seus filmes nos remetem ao espírito de livre invenção da primeira metade do século, seu conteúdo político pertence a um momento muito específico dos anos 1960 e 1970, aquele das guerras

2. Filme que Jean-Claude Bernardet chama a atenção para a duração que, até Raulino, “era decorrente da informação contida no plano. A partir dele, o tempo passa a ser uma forma de relacionamento com a realidade filmada. A realidade precisa de tempo” (2013: 130).

3. Em *Lacrimosa*, “espécie de sinfonia do século XX ao avesso”, o carro “corta a autoestrada como o arco de instrumento”, numa belíssima comparação de João Dumans (2013: 184).

4. *Lacrimosa*, segundo Fonseca: “a tristeza pela miséria e pelo momento opressivo da ditadura se acentua com o cinza da fotografia, pela paisagem desolada, num tempo chuvoso, que justifica o título do filme, tirado do trecho homônimo do Réquiem, de Mozart, parte da trilha musical” (2013: 137).

anticoloniais na África, das ditaduras latino-americanas, dos combates localizados contra o avanço do capitalismo no terceiro mundo, das lutas contra as segregações econômicas, raciais, sociais e geográficas. (2013: 180)

5. Parte dela, bem como depoimentos e entrevistas com o autor, encontra-se no catálogo do *forumdoc. bh.2013*, que realizou uma mostra retrospectiva dedicada a sua obra na 17ª edição.

Esse engajamento de Raulino com o cinema, que se confunde com seu engajamento político, é lembrado por mais de um crítico, embora a literatura disponível em torno de sua obra ainda seja restrita.⁵

O fotograma escolhido para este comentário, retirado de *O inventário da Rapina*, 16 anos após *Lacrimosa*, é um momento do filme em que Raulino está implicado na cena, de frente para o espectador, apenas ele e a câmera fixa, no interior de um cômodo. Agora é ele, o cineasta, a confrontá-la, confinado, como se num confessionário. A estabilidade do quadro/a instabilidade da história narrada: o encontro com a cidade e seus personagens está apenas aparentemente suspenso, pois ambos são trazidos pela fala.

6. Segundo Fonseca: “Isso, que poderia parecer uma platitude e um clichê relativos ao cinema em geral, é mesmo uma das marcas de sua fotografia de poesia, caracterizada pelo gosto do retrato – humano, principalmente. Nesses filmes, os retratados encaram o olhar de Raulino, ou seja, o olhar da câmera e o nosso olhar, num desafio não só às famosas convenções do cinema clássico, mesmo do documentário, mas ao próprio filme que se faz ali e captura olhares captores, os quais insistem, resistem, olham de volta, como se rimassem na luz” (2013: 133).

O olho que filma e o olho que nos olha. “Cineasta do olhar – do seu e do olhar do outro”, diria Jair Fonseca.⁶ Adentrando nas imagens de Aloysio Raulino, essa passagem sempre me impressionou. Não apenas pelo próprio autor em cena, rosto conhecido e querido, mas pelo que representa esse confronto direto com a câmera e o espectador. Personagem de si, espírito inquieto. Mas o olho do cineasta se esquiva, tímido, e fala como se fosse para alguém atrás da câmera, talvez porque agora, ao olhá-lo, a câmera o deseja, como transparece nele um desejo de possuí-la, ao menos, possuir a imagem que narra. A voz é oscilante, numa quase gagueira, que acentua e dá ritmo ao transe da fala. O episódio descrito é uma imagem ausente que se faz presente nessa voz, no corpo, no olhar. Ao revivê-lo, funde passado e presente no ato da rememoração, sendo uma das possibilidades, fora a fusão, do cinema condensar no mesmo quadro dois tempos distintos: a cena que recorda e a cena de onde recorda – procedimento recorrente na literatura.⁷ De modo que tal fotograma parece ser a chave para um enigma. Aos 12’47” Aloysio Raulino nos olha para nos contar um acontecimento que

7. Um exemplo clássico é quando Proust recorda um momento da infância quando sente na boca o gosto do reбуçado, nesse momento o presente da enunciação se funde com o passado.

lhe causara espanto. Pausadamente narra a sua busca por um livro que queria dar à esposa. Nos diz que ouviu um som, que não sabia se era humano, um gruído, como se do fundo de uma caverna, de um poço, um som que se repetia como uma melopeia, trecho que reproduzo na íntegra:

Então, eu ia encontrar com ela, minha mulher, quis dar um livro pra ela... de presente. Então, achei uma livraria. Aberta. Era de noite. Entrei. Comecei a procurar o livro. Não achava o livro que eu queria dar pra ela. Procurei mais, procurei mais. Tava de costas pra rua. Começou a vir um ruído, um som. Parecia um som de uma voz humana, mas eu não sabia se era uma voz humana mesmo... era, era como se fosse um gruído, uma coisa quase inumana, e desse gruído eu sentia, parecia que vinha do fundo de uma caverna, de um poço sem fundo. Era um gruído que se repetia, um som que se repetia. Eu custei a olhar pra fora, tava procurando o livro que eu queria dar pra ela. De repente eu me virei e vi o seguinte. Uma figura humana. Um negro, como se tivesse chegado do inferno, alto muito magro, muito faminto, muito esquelético, com os olhos muito grandes, esbugalhados. Quase na rua, quer dizer... quase na calçada ali... na faixa da loja dos livros, da livraria. Tinha uma banca, uma banca onde tinham vários livros expostos assim, quase na horizontal. Esse homem estava com um terno, um terno com enchimento assim, um terno todo estripado, como aqueles mendigos da televisão, é, é... que a gente via antigamente. Esse homem então, folheava um a um os livros e repetia o seguinte som: “já entendi, não entendi, já entendi, não entendi”. Isso vinha como uma melopeia, um som como se fosse um som tribal, um canto tribal. Eu achei o livro que eu queria, comprei o livro e saí correndo quase dali pra encontrar com ela.

Imagem não filmada, mas pela decupagem da cena e seus detalhes, desde os espaços, os sons e as vestes do homem, também pela força centrípeta da ação narrada, ela compõe, junto às demais, a tessitura fílmica, demonstrando agora o poder da imagem na oralidade. A implicação do autor na cena reforça ainda mais a ideia do “ao vivo”, assim todos juntos, em volta de uma fogueira, partilhando uma história, como os antigos faziam; assim quando estamos no cinema. A chama dessa fogueira (ou o feixe de luz a iluminar o fotograma) está em seus olhos. Se antes falamos de uma proximidade em relação à condensação de tempos distintos na narrativa, essa

talvez seja uma diferença significativa em relação à literatura, já que a implicação do autor no livro será sempre a imagem de um autor textual. No cinema, o autor pode virar a câmera para si mesmo e se fazer presente na imagem.

8. Como aquela passagem em que personagens da indústria cultural (papai Noel, Emília), misturados aos da cultura popular (cangaceiro, nega maluca, personagens circenses), estão tocando e dançando no centro de uma roda; as cenas em que aparecem crianças, de uma menina que corre livremente até as que dançam com olhos vendados ao som de uma música mecânica. Sem as vendas, já no final do filme, olhando e sorrindo para a câmera, essas crianças nos remetem às de *Lacrimosa*, porém agora a margem está no centro da cidade.

Nesse monólogo interior de Raulino, primeiro o ruído, o estranhamento, depois a aparição de um homem e a identificação de uma espécie de canto tribal que a voz vinda da “caverna” evoca; passagem que se localiza no centro do filme, como se o meio de um livro, que irá se desdobrar em outros retratos tantos quantos forem possíveis inventariar.⁸ As passagens que antecedem o fotograma são do interior da casa, e de um momento muito íntimo em que filma o próprio filho tateando a máquina de escrever, balançando na rede, e, num gesto inocente de criança que não nega a presença da câmera, reage pondo a língua para fora, reforçando ainda mais esse espaço da intimidade, o cotidiano filmado. Aqui há o indicativo de um filme que se escreve ou que está para ser escrito. O que vem a ser confirmado na sequência posterior a do fotograma em análise, quando sua esposa, de frente para a câmera, diz: “o livro que ele queria me dar era este” e ergue *O livro de areia* de Jorge Luis Borges. O enigma que se mantém na história que Raulino narra está implicado no livro que procura, que agora sabemos ser *O livro de areia*. Apenas aqui o espectador pode tomar consciência de que Raulino quis nos introduzir no universo borgiano, igualmente fantástico e incongruente, como o seu *Inventário*. Para a compreensão dessa complexidade, recupero um trecho de Borges em *O livro de areia*, que narra a chegada de um homem maltrapilho à sua porta – entenda-se, do autor-textual – portando nas mãos uma maleta e logo se saberá que se trata de um vendedor de Bíblias:

A linha consta de um número infinito de pontos, o plano, de um número infinito de linhas; o volume, de um número infinito de planos, o hipervolume, de um número infinito de volumes... Não, decididamente não é este, *more geométrico*, o melhor modo de iniciar meu relato.

Afirmar que é verídico é, agora, uma convenção de todo relato fantástico; o meu, no entanto, é verídico.

Vivo só, num quarto andar da rua Belgrano. Faz alguns meses, ao entardecer ouvi uma batida na porta. Abri e entrou um desconhecido. Era um homem alto, de traços mal conformados. Talvez minha miopia os visse assim. Todo seu aspecto era de uma pobreza decente. Estava de cinza e trazia

uma valise cinza na mão. Logo senti que era estrangeiro. A princípio achei-o velho; logo percebi que seu escasso cabelo ruivo, quase branco, à maneira escandinava, me havia enganado. No decorrer de nossa conversa, que não duraria uma hora, soube que procedia das Orcadas.

Apontei-lhe uma cadeira. O homem demorou um pouco a falar. Exalava melancolia, como eu agora. (BORGES, 1978: 115)

Logo, esse homem lhe oferecerá um livro extraordinário já indicado no parágrafo de abertura do conto. Obviamente, o que está em jogo não é a “verdade” do acontecimento, mas a verdade de uma experiência para aquele que narra: o encontro com um livro surpreendente, cujo número de páginas é infinito, sem definição qual seja a primeira ou última, admitindo, a página, qualquer número. Um livro que o narrador primeiramente esconderia de todos, mas que depois tentaria se livrar em uma estante úmida de uma biblioteca. Não está em jogo também buscar marcas do autor empírico no autor textual, como no filme isso se dá de forma ainda mais complexa. Mas, sim, permitir que o ato de narrar possibilite o encontro com esses personagens estranhos e anônimos que batem à porta, numa atmosfera similar ao fantástico: adentrando nos cômodos mais sombrios da mente, se instalando nos porões da memória, se apropriando dos vazios e dos lapsos temporais. Eis que os personagens retornam e encontram o seu lugar no mundo. Seja um anônimo vendedor de bíblias portador do livro dos livros; seja um homem que categoriza os livros à sua frente por uma operação que nos parece simples: “entender, não entender”. O gesto da escrita, como o de quem filma, passa por esse desejo de partilhar com o leitor/espectador a experiência. Nesse caso, a invenção e o mistério como saída para a narrativa. Raulino parece também se apropriar do “fantástico”, sobretudo nesse filme-ensaio, cujas leituras e imagens de personagens que coleta, através do seu mergulho na cidade, coabitam um mundo particular tornado público. Isso porque a cena do homem que Raulino narra, bem como a narrada por Borges, é uma cena que se dissolve na palavra, cujo rastro permanece como sombra, sensação de um vulto.

Pode-se dizer, frente à multiplicidade dos possíveis, e de personagens que são infinitos e movediços como areia, seres que se metamorfoseiam: quem sabe o vendedor de livros, que pareceu assombrar Borges, não tenha adentrado nas bordas

de o *Inventário da rapina* e se presentificado na voz de Aloysio Raulino com feições distintas? Quem sabe não seja o próprio Borges metamorfoseado, em busca do livro que abandonou e, ao tocar todos os demais expostos, aproximando-os de seu olhar perquiridor, diz: “já entendi, não entendi, já entendi, não entendi...”. Autor de uma memória extraordinária e um leitor ávido: “o verão declinava e compreendi que o livro era monstruoso. De nada me serviu considerar que não menos monstruoso era eu, que o percebia com olhos e o apalpava com dez dedos com unhas” (BORGES, 1978: 119) – como diz a epígrafe deste fotograma comentado, retirada de *O livro de areia*. Se a imagem provocada pelas palavras (escritas ou orais) será sempre uma aparição fantasmagórica, imagem sem corpo, esse homem descrito por Raulino permanece para nós como figura literária. Não nos esquecendo de que se trata de um inventário de uma ave que rapta, ave carnívora, de bico curvo e afiado, de visão e audição altamente aguçadas. Nesse inventário, sujeitos filmados coexistem com personagens narrados.

9. Segundo Dumans, nesse filme, “a opção pelo ‘ensaio’ aparece de maneira muito mais radical do que em qualquer outro trabalho que realizou” (2013: 183).

10. Extraído de Claudio Willer, pelos 40 anos da morte de García Lorca (1936/1976).

A questão da escrita e da leitura que perpassa especialmente *O inventário da Rapina* é ao mesmo tempo uma experiência radical⁹ de inscrição desse gesto, tendo em vista o conjunto de seu trabalho, pensando sobretudo na citação em vermelho (como a tinta que sangra o título, a mesma que penetra o aquário) na vidraça da janela quando a voz de Raulino, sobreposta ao escrito, diz o que já está grafado na superfície do vidro: “alguns mortos incomodam demais e ninguém quer saber/ninguém quer ver/ninguém quer saber o que tem a ver”.¹⁰ A câmera se aproxima ainda mais da inscrição, reenquadrando o dizer, apontando certa inconsistência do ato de dizer, no sentido da impossibilidade de se alcançar uma totalidade. Assim, palavras vão desaparecendo da tela. Na certeza de que se tratam de recortes, colagens, fragmentos, resíduos de ideias, emoções, denúncias ou mesmo de palavras que se dissolvem no contato com a água, como quando as escreve na areia com um graveto, “Viva o meu Brasil”, e a imagem dura o tempo necessário para que a espuma do mar as leve embora. Ao aproximar a imagem, a frase desaparece aos poucos com os prédios atrás da vidraça, até restar uma palavra, “quer”, e o céu. A janela como moldura também desaparece. Assim, a palavra flutua no azul. Aloysio Raulino faz da tela sua tábula rasa que, por vezes, preenche de encarnado.

REFERÊNCIAS

- BERNARDET, Jean-Claude. A discreta revolução de Aloysio Raulino. In: *Catálogo do forumdoc.bh.2013*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2013. p. 130.
- BORGES, Jorge Luis. *O livro de areia*. Trad. Lígia Morrone Averbuck. Porto Alegre: Editora Globo, 1978.
- DARACA, Andréa. Eu fiz parte deste território filmado. In: *Catálogo do forumdoc.bh.2013*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2013. p. 131-132.
- DUMANS, João. A sinfonia dos pobres (ou a modernidade de Aloysio Raulino). In: *Catálogo do forumdoc.bh.2013*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2013. p. 179-187.
- FONSECA, Jair. Cinepoesia: a dança da música da luz. In: *Catálogo do forumdoc.bh.2013*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2013.