

Duas paixões simultâneas

INÁCIO ARAÚJO

Noites Paraguaiais - Direção e Produção: Aloysio Raulino. Roteiro e Fotografia: Aloysio Raulino e Hermano Penna. Montagem: José Motta. Elenco: Rafael Ponzi, José Dumont, Aurora Duarte, Emanuel Cavalcanti, Ana Maria Ferreira. 1982.

Existem, em *Noites Paraguaiais*, duas paixões simultâneas: a do documentarista — que Aloysio Raulino sempre foi — e a do narrador — que começa a ser. Não é de surpreender, portanto, que seu filme oscile entre momentos em que o documental se acrescenta ao narrativo, e momentos em que estes dois registros de certo modo se repelem.

No primeiro caso, o resultado é algumas das belas seqüências iniciais; no segundo, certos momentos da peregrinação do jovem paraguaio por São Paulo. Fiquemos, por algum tempo, com a seqüência inicial, uma das mais belas feitas no cinema brasileiro nos últimos tempos: momentos poéticos em que, pelo simples encadeamento de imagens, o espectador se dá conta de uma situação (a morte do pai). Momento que serve para avaliar um cineasta, isto é: alguém que deve falar por imagens (coisa tão evidente, mas que parece vem sendo desgraçadamente esquecida por nossos cineastas). Momento em que Raulino, sem se deixar seduzir pelas idéias de “gênio”, chega a evocar um *Vestida para Matar* de Brian de Palma e mostrar-se efetivamente original. Ali, as cenas que pontuam os últimos momentos do velho pai são cortadas por imagens extáticas, simples expressões faciais captadas em contato com o campo (isto é, o cenário das vidas dos personagens): ao contrário do que se poderia esperar, o documental agrega-se à narrativa até desembocar na seqüência do enterro, bela por sua atmosfera de poesia simples e eficaz que consegue extrair desse ritual ao mesmo tempo único (só se morre uma vez) e vulgar (todos passamos por ele); pela virtude de uma música que, cumprindo seu papel, transmite as idéias de um transtorno irreversível.

O que vem a seguir é menos feliz: o jovem paraguaio abandona sua noiva rumando para Assunção e daí para São Paulo. Itinerário de uma errância: alguém solto no mundo, sem outra pátria exceto a música, a sua música. No momento em que chega a São Paulo, mais especificamente no momento em que Raulino insere uma seqüência com um garçom perseguido pelo demônio, o filme se deixa dispersar. Ao contrário do brilhante início, o documental e o narrativo já não aderem um ao outro, mas se repelem. O que era errância de um personagem, torna-se errância do próprio filme. Pode existir aí, não sei, uma proposta estética de identificar o referencial ao filme, o objeto ao sujeito do discurso — mas é inegável que um tal desenvolvimento traz à memória do espectador filmes como *Homem Sem Rumor* de King Vidor, em que a errância do personagem era absorvida pela solidez da narrativa.

Aqui, ao inverso, a errância se traduz por dispersão da *mise en scène*, os enquadramentos se tornam vagos, imprecisos, no que acompanham a imprecisão dos próprios personagens. Raulino, documentarista, acumula seu filme de situações acidentais que se justapõem sem dar conta da Babel paulistana. O registro cinematográfico, aqui, incorre no que tem sido o defeito mais freqüente do cinema brasileiro nos últimos tempos — sua incapacidade de ultrapassar a si mesmo, de criar, a partir das imagens mostradas, uma segunda existência capaz de engajar efetivamente o espectador. O realismo documental como que alija da tela seu próprio objeto: uma série de personagens, situações e cenários que se adicionam, não compõem um conjunto vivo. É como se oferecessem ao espectador uma impotência a um só tempo tautológica (um filme é um filme) e autoritária (vejam!).

Estas observações levam de maneira quase obrigatória a uma pequena digressão sobre o atual estágio do cinema brasileiro. Moderno no período do Cinema Novo, a partir de 68 teve de encarar ainda incipiente o desafio do pós-modernismo, isto é, a crença generalizada no fim da arte. O problema nunca foi — que eu saiba — objeto de um trabalho teórico mais detido. O fato é que, de alguns anos para cá, pode-se observar uma ausência de rumo quase generalizada, proporcional a de um pensamento capaz de abarcar, num só movimento, os problemas de uma arte e uma sociedade em permanente convulsão. Observamos a incerteza de um Nelson Pereira a partir de *Azyllou Muito Louco* ou o naufrágio de um Joaquim Pedro (autor de um belo *O Padre e a Moça*) com a mesma indiferença que vemos Raulino, em sua estréia, deixar escapar de suas mãos personagens extremamente ricos em troca de um vangardismo a todo preço, tanto mais artificial quanto premeditado.

Felizmente no entanto, é possível dizer que em *Noites Paraguaiais* o diretor deixa antever o cineasta que é e será, na medida em que abandone certos precon-

ceitos culturalistas para dedicar-se à tarefa (tão mais difícil do que simples) de investir em suas paixões. "Só existe uma maneira de filmar alguém entrando num escritório, é mostrá-lo entrando num escritório", dizia Raoul Walsh. A citação não é literal, mas o sentido sim.

Num cinema como o nosso, passando por uma crise que não se pode mais ignorar, temos cem, duzentas maneiras de filmar uma pessoa entrando num escritório. Poucas delas, no entanto, se dão conta da pessoa ou mesmo do escritório, fascinadas pela pura escritura, pela câmera que têm na mão. À custa de evitarmos qualquer paixão pelo objeto, terminamos por obliterar a paixão do cinema, indispensável a quem quer que filme.

Aqui, eu gostaria de voltar a *Noites Paraguaías* e ao trabalho de Aloysio Raulino. Mesmo nos momentos em que seu filme parece mais fraco, é possível discernir um encanto pela música paraguaia capaz de resgatá-lo e deixar o espectador, ao final, com uma impressão de conjunto favorável. Reprimida por vezes, mas sempre presente, existe a unificar e dar vida a este filme uma indisfarçável paixão por esta música. Música melancólica que remete seu ouvinte a sensações de morte e de perda: morte do pai (no filme) ou morte de um país após a guerra; perda de sua saída para o mar. A harpa é, assim, o mar paraguaio: instrumento de uma música que se propaga em ondas e que, evitando os altos e baixos, sugere uma idéia de horizontalidade. Pela harpa o paraguaio encontra o mar (e por conseqüência o seio materno, se aceitarmos a hipótese de Ferenczi em *Thalassa*) e sua saída para o mundo. O Paraguai pode prescindir da sua língua (o fato do filme ser falado quase todo em guarani é uma feliz demonstração desta angustiante verdade pelo vazio que instaura), mas não da harpa e de sua música. O Paraguai é, nesse sentido, único, e o filme seria mais realizado se concentrado nesta idéia em lugar de permitir que se perdesse em outras, não só secundárias, como desenvolvidas de forma inconsciente. Quando a harpa se põe a troca, no entanto, é como se Raulino assumisse a única atitude necessária a um diretor de cinema: abrir-se de lado a lado, mostrando-se inteiro para mostrar alguma coisa do mundo.

Filme equilibrado entre a sinceridade comovente e simples e as facilidades de artifícios vanguardistas (quantos cineastas não recorrem a eles para garantir o valor "cultural" de seu trabalho?), *Noites Paraguaías* tem o mérito de revelar um cineasta. Isto é, alguém capaz de amar seu objeto e seu instrumento. Condições indispensáveis para, no correr de outros filmes, encontrar sua expressão mais madura. Não é de muitas estórias que se pode dizer isso.

INÁCIO ARAÚJO é crítico de cinema e TV da Folha de São Paulo

Documento de uma ausência

CLAUDIO WILLER

Mato Eles? - Direção: Sérgio Bianchi. Roteiro e Produção: Sérgio Bianchi e Jacó Piccoli. Fotografia: Pedro Farkas. Som: Marian Van de Ven. Distribuição: CDI-Cinema Distribuição Independente. Duração: 34 minutos. 1983. 16mm

Uma serraria no Oeste do Paraná. Submetidos a um estranho regime de trabalho, índios Caicangue trabalham no corte da madeira. Índios em extinção, trabalhando sob protesto, sabendo-se espoliados. Uma forçada cumplicidade de devastações: remanescentes de uma tribo derrubando uma floresta, sabendo que ambos, índios e floresta, desaparecerão juntos.

A cena do último Xetá: o diretor se intromete e aparece, loiro e com seus quase dois metros gesticulando agitado ao lado do Xetá baixinho, escuro e imóvel. Um modo de sublinhar o contraste, a diferença e a irredutibilidade de dois mundos. Nós aqui e eles lá, abismo intransponível, confronto da catastrófica plenitude da nossa civilização com a silenciosa extinção dos Xetá. Toca a abertura de *O Guarani*, letreiro, *O Último Xetá*, aparece o último Xetá, ponto final. O filme-instântâneo. O Xetá nada diz, qualquer fala seria mera retórica da gravidade da sua desapareição. *Mato Eles?* não se quer a crônica do desaparecimento dos índios, registro impossível de uma história irrecuperável, oculta, escamoteada. É, muito mais, o documento de uma ausência, de um vazio. O cineasta chega onde os índios praticamente já não mais estão.

Abertura de *O Guarani*, novamente. Letreiro, *Os Guarani*. A câmera filma a tenda de pobres bibelôs à beira da estrada, os dois casebres, os Guarani. Também há cenas nas quais os índios depõem, falam, mas, mesmo assim, parecem fugidios, fantasmagóricos, irrealis.

O contraste com a música, que remete à imagem idealizada do índio no século XIX, acentua isso. Nada mais fantasmagórico que um índio de verdade, impassível na