

O SOM E A FÚRIA

Lacrimosa, O tigre e a gazela e Porto de Santos

Em diversas ocasiões, Aloysio Raulino definiu a câmera como uma extensão de seu próprio corpo. Três curtas-metragens dirigidos e fotografados por Raulino nos anos 1970 e restaurados em 2009 pela Cinemateca Brasileira – *Lacrimosa*, *O tigre e a gazela* e *Porto de Santos* – confirmam essa íntima relação do cineasta com a fotografia: são ensaios audiovisuais que arrebatam o espectador pela força das imagens. Mas o intuito aqui não é falar desses três curtas a partir da fotografia, e sim de um outro elemento com o qual Raulino também soube lidar de forma admirável: o som e seus múltiplos significados políticos.

Lacrimosa (correalizado com Luna Alkalay, 1970) é certamente aquele que traduz com maior dramaticidade o clima de asfixia imposto pela ditadura. Compõe-se de um longo *travelling* de carro pela Marginal Tietê, então recém-aberta, e de vários planos tomados em uma favela, na periferia de São Paulo. O clima chuvoso torna a paisagem ainda mais desoladora. Na favela, crianças circulam pelo lixo; um morador canta algo para a câmera, em *close*. Mas não ouvimos a sua voz. Assim como não ouvimos nenhum som proveniente da favela ou da rodovia. A pista sonora é uma longa faixa de silêncio, quebrada aqui e ali por excertos musicais – entre eles, uma canção latina e o *Réquiem* de Mozart, especialmente o trecho “*Lacrimosa*”, usado em dois breves momentos que não ocupam mais do que 30 segundos. O silêncio é soberano – mas desafiado ao final pela canção chilena *Paloma pueblo*, de Ángel Parra: “Han muerto tantas palomas/de mil formas y colores/pero a la paloma pueblo/no hay muerte que la aprisione.”

Já nesse filme, portanto, insinua-se a importância da canção popular – embora cantada em outra língua – como forma de resistir e desobedecer. Seis anos depois, em *O tigre e a gazela* (1976), essa estratégia será aprofundada. Na faixa sonora, ainda persistem os momentos de longo



Aloysio Raulino



Lacrimosa

silêncio. Mas eles disputam lugar com ritmos percussivos, batucadas, fragmentos de música erudita e textos de Frantz Fanon narrados por um locutor *off*. Aqui, a música popular brasileira ganha maior relevância, quase sempre ressignificando as imagens. Por exemplo, quando a bela *Salve linda canção sem esperança*, de Luiz Melodia, dialoga com planos documentais de operários e populares em situações de ócio. Ou ainda quando a latina *Pablo n.º 2 (Festa)*, de Milton Nascimento, é surpreendentemente combinada à coreografia dos passistas de uma escola de samba. Não só a trilha sonora se diversifica como provém de várias origens: fonogramas, locução gravada em estúdio para o filme e – o que é mais significativo – a voz na rua em som direto. Em dois momentos, uma mulher negra, talvez moradora de rua, rosto inchado pelo álcool, aparece cantando aos berros. No primeiro, ela canta o samba *Salve a Princesa Isabel*: “Todo negro pode ser doutor/Deputado, senador/Não há mais preconceito de cor”. No segundo momento, ela grita o Hino da Independência. Para além do sentido irônico que o filme empresta a essas músicas, importa o gesto libertador de cantar, aqui reforçado pelo uso do som direto em sincronismo – presente apenas nessas duas passagens.

Em *Porto de Santos* (1978), o som diegético parece ainda mais pronunciado. Mas se trata de uma ilusão: os sons que ouvimos destacam-se com frequência da imagem referencial. A trilha sonora compõe-se de trechos de

música instrumental (*Entre das águas*, com Paco de Lucía), muitos ruídos (embarcações, docas, ambiente praiano, gaivotas, ondas de rádio, boates na noite santista) e vozes gravadas em som direto. Além disso, a locução *off* também cumpre uma função irônica: uma voz feminina, didática e impessoal, fornece breves dados históricos sobre a cidade de Santos. O espaço para o silêncio agora é mínimo, quase se reduz aos *fades* sonoros. O ruído, a voz e a música parecem ter enfim conquistado o direito à expressão – jamais como ilustração das imagens, e sim contraponto, elementos de criação poética. Daí o total assincronismo (falas desconectadas das imagens) ou a sincronização apenas aparente. Daí também um novo sentido dado à música popular. Na cena mais marcante de *Porto de Santos*, a que mostra um operário ou caíçara dançando de sunga a canção *Amante latino* (cantada por Sidney Magal), temos a síntese dessa nova postura defendida por Raulino: a música (posta sobre a imagem) não apenas como instrumento de denúncia, mas também como espaço do prazer e da sensualidade.

Do silêncio cinzento à alegria do canto e da dança, um novo entendimento da palavra “política”. Ou, como diz Fanon em um dos letrados de *O tigre e a gazela*: “Apesar de toda a sua técnica e de sua potência de fogo, o inimigo dá a impressão de chafurdar e desaparecer pouco a pouco na lama. Nós cantamos, cantamos.” ■



Porto de Santos



O tigre e a gazela