

Alteridade, memória e identidade nacional em “O Tigre e a Gazela” (1967), de Aloysio Raulino¹

Rafael DE CAMPOS²

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

RESUMO

Nesse trabalho, propomos uma análise do filme *O Tigre e a Gazela* (1976), de Aloysio Raulino, a partir do conceito de filme-ensaio. Explicitaremos três tópicos que são levantados pelo filme por meio de seus elementos ensaísticos: alteridade, identidade nacional e memória. Lukács (1974) e Adorno (2003) nos ajudarão a conceituar o ensaio, enquanto Corrigan (2014) e Rascaroli (2017), o filme-ensaio. A alteridade será analisada desde o conceito de Levinas (1980), e relacionada à discussão sobre a relação do cineasta com o povo, como proposto por Bernardet (2003) e Guimarães (2019). A seguir, veremos como o filme questiona a ideia de uma identidade nacional fixa, aproximando-se da noção de Hall (2005) de identidades fluidas. Por fim, levantamos a possibilidade dos filme-ensaios como modos alternativos de produção de memória audiovisual, em diálogo com Huyssen (2000).

PALAVRAS-CHAVE: Aloysio Raulino; alteridade; filme-ensaio; identidade nacional; memória.

INTRODUÇÃO

A obra do cineasta Aloysio Raulino (1947-2013) parece estar sendo redescoberta. Graças a um programa de restauro da Cinemateca Brasileira, iniciado em 2009, todos os filmes de Raulino foram restaurados e disponibilizados em um canal do *YouTube*³, possibilitando o acesso gratuito a sua obra. Antes, era difícil encontrar seus filmes, e têm-se a sensação de que sua obra como diretor e roteirista tenha sido um tanto quanto eclipsada pela sua destacada atuação como diretor de fotografia. Informações acerca dos filmes sob sua direção são escassas, e em uma das raras entrevistas disponíveis na internet, a maior parte das perguntas feitas é sobre a trajetória de Raulino como fotógrafo

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema XXIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando do PPG em Comunicação da FABICO-UFRGS, e-mail: rafacampos223@gmail.com

³ O canal pode ser acessado em: <https://www.youtube.com/@aloyisioraulinooficial819> – acessado em 15 de agosto de 2023.

cinematográfico⁴. Isso é até compreensível, considerando a ilustre trajetória de Raulino nesta função, na qual colaborou em filmes importantes⁵ do cinema brasileiro. O fato de que seus filmes são em grande maioria curta-metragens, formato em geral relegado a um segundo plano na história do cinema, é outro fator que pode ter contribuído para o parco conhecimento a respeito de sua obra.

No entanto, é justamente o seu trabalho como autor de curta-metragens que nos interessa aqui, particularmente seu filme de 1976, *O Tigre e a Gazela*. Nosso interesse surge por considerá-lo como representativo da problemática da representação do “outro” no cinema. Entendemos que este filme explora esta problemática utilizando-se de elementos ensaísticos, e, portanto, nos interessa uma investigação acerca dos modos pelos quais este filme utiliza tais elementos a fim de produzir pensamento.

Naturalmente, alguns autores já identificaram essa temática nos filmes Raulino. A tese de Victor Guimarães (2019) analisa os modos de figuração do povo efetuados nos filmes de Raulino. Sobre *O Tigre e a Gazela*, Guimarães (2019) o considera “um ensaio reflexivo em torno das relações entre o artista e o povo” (p. 333). Mas ainda que mencione o termo “ensaio” para se referir ao filme por diversas vezes, Guimarães não chega a analisá-lo como um filme-ensaio ou especificar o ensaístico no filme, mantendo esta característica em suspenso.

Já Bernardet (2003) não trata especificamente de *O Tigre e a Gazela* em seu livro, mas dedica o capítulo sobre “a voz do outro” para analisar dois filmes de Raulino⁶. Bernardet analisa curta-metragens documentais das décadas de 1960 e 1970, atento à tendência de documentaristas que se dedicam a explorar suas relações com o povo e busca “entender quem é o dono do discurso” (p. 13) nestes filmes, que recorrentemente possuíam a ambição de dar voz ao povo. No capítulo em questão, ele analisa *Tarumã* (1971) e *Jardim Nova Bahia* (1975), e destaca o esforço de Raulino na tentativa de evitar a sobreposição de sua voz à voz do “outro”. Se em *Tarumã* - filme composto do monólogo de uma mulher que fala sobre as más condições de vida dos camponeses da região - Bernardet identifica o movimento de colocar o filme à disposição da mulher

⁴ Esta entrevista pode ser encontrada em: <https://youtu.be/ncHSJMISb0Q> - acessado em 15 de agosto de 2023.

⁵ Entre os filmes fotografados por Raulino, destacamos "*O Prisioneiro da Grade de Ferro*" de Paulo Sacramento, e "*Serras da Desordem*" de Andrea Tonacci.

⁶ No mesmo livro mas em capítulo diferente, Bernardet também analisa *O Porto de Santos*, filme dirigido por Raulino em 1978, mas sob uma ótica um pouco diferente.

documentada, dando preferência ao depoimento ao invés da entrevista⁷, em *Jardim Nova Bahia* - filme em que Raulino concede sua a câmera a um migrante baiano em São Paulo - o autor aponta “o ponto de tensão máximo a que chega a problemática relação cineasta/outro” (p. 128), referindo-se ao ato de Raulino em conceder sua câmera. É verdade que Bernardet mantém-se cético em relação ao projeto rauliniano, e chama atenção para o fato de que não só os filmes de Raulino, mas todo o *corpus* que analisa, não expressam a voz do povo, mas sim a visão dos seus próprios autores. “As imagens cinematográficas do povo não podem ser consideradas sua expressão, e sim a manifestação da relação que se estabelece nos filmes entre cineastas e o povo.” (Ibidem, p. 9). De fato, esses dois filmes de Raulino parecem fazer parte de uma série de experimentações empreendidas pelo diretor a fim de encontrar um modo de lidar com o tema. Assim, *O Tigre e a Gazela* surge como um ponto de inflexão em que o autor se conscientiza da impossibilidade de renunciar a seu discurso, assumindo a tensão dessa relação cineasta-povo. Entendemos que esse movimento de autoconsciência formal é um elemento essencialmente ensaístico, e buscamos analisar o filme a partir de três aspectos: alteridade, (des)construção da identidade nacional e produção de memórias alternativas.

FILME-ENSAIO E A PROBLEMÁTICA DA VOZ DO POVO

Ensaio é um termo derivado da literatura. Logo, as noções de filme-ensaio partem de reflexões a respeito do ensaio literário. A prática ensaística remonta ao século XVI, com a obra de Michel de Montaigne, e desde então tem sido recorrente o seu uso em diversas áreas do conhecimento. Mas parece ser no século XX que surge um significativo esforço de teorização deste conceito. O filósofo húngaro György Lukács (1974) é um destes teóricos, e destaca duas principais características: primeiro, a noção de que o ensaio atuaria na fronteira entre arte e ciência, mantendo-se num estado de suspensão entre estes dois campos. É por isso que Lukács cunhou o termo “poemas intelectuais” para referir-se aos ensaios, que teriam a capacidade de transitar entre estes dois campos. Lukács também observa que os ensaios revelam o processo de argumentação em sua forma, algo que evidencia a natureza subjetiva da obra. Ou seja, para Lukács, em um ensaio importa

⁷ Para Bernardet (2003), a diferença é que no depoimento deixa-se a pessoa falar mas livremente, enquanto que na entrevista tenta-se direcionar a fala do entrevistado/depoente.

menos a exposição de um veredito do que a exposição do caminho intelectual percorrido em determinada investigação.

O texto de Lukács influenciou uma série de pensadores, incluindo Theodor Adorno (2003). O alemão parte de um contexto acadêmico europeu que mantinha certa aversão pela forma ensaística, desprezada em boa parte das universidades. A tendência a uma falta de objetividade, a recusa às regras formais e uma indomável liberdade de enunciação eram as principais críticas ao ensaio. Mas para Adorno, estas eram justamente as características mais estimáveis do ensaio, pois constituíam uma maneira alternativa de relação com o conhecimento, possibilitando uma libertação das amarras daquilo que considerava como um modo dogmático de pensamento científico. Adorno (2003) falará que “o ensaio é radical em seu não-radicalismo, ao abster-se de qualquer redução a um princípio e ao acentuar, em seu caráter fragmentário, o parcial diante do total” (p. 25). Os elementos mais fundamentalmente importantes do ensaio consistiriam em examinar minuciosamente os assuntos, porém sem a intenção de alcançar uma verdade totalizante, e na rejeição de se limitar a regras formais.

Mas não basta apenas transferirmos estes conceitos para o cinema na intenção de definirmos os filme-ensaios, devido às particularidades cinematográficas. O artista alemão Hans Richter (2017) publicou originalmente em 1940 aquele que é provavelmente o primeiro texto a citar a ideia de filme-ensaio. Partindo de uma reflexão acerca do cinema documental de sua época, especula sobre a capacidade do cinema de dar forma a uma “substância intelectual”:

O filme-ensaio, em sua tentativa de tornar visível o mundo invisível da imaginação, pensamentos e ideias, pode recorrer a um reservatório incomparavelmente maior de meios expressivos do que o filme documental puro. Uma vez que no filme-ensaio o cineasta não está limitado pela representação de fenômenos externos e pelas restrições de sequências cronológicas, mas, ao contrário, tem que recrutar material de todos os lugares, o cineasta pode saltar livremente no espaço e no tempo. (Richter, 2017, p. 91)

Essa liberdade em relação à cronologia e à forma parecem ecoar aquilo que Lukács e Adorno falavam do ensaio literário. Ademais, essa preocupação com a expressão de pensamentos e ideias por meio do cinema é um marco da primeira fase de teóricos do filme-ensaio, que se dedicavam mais a reflexões sobre as possíveis vocações ensaísticas do cinema do que em conceituá-lo de fato. Gabriela Almeida (2018) faz uma observação sobre essa perspectiva: enquanto os primeiros teóricos demonstravam preocupação em identificar um novo propósito para o cinema, em explorar o potencial cinematográfico de

apresentar pensamentos e formulações intelectuais, os teóricos contemporâneos partem do pressuposto de que essa vocação ensaística do cinema já existe e se manifesta de maneiras diversas. Um exemplo dentre estes teóricos contemporâneos é Timothy Corrigan (2015), que propõe cinco⁸ diferentes modos de manifestação do ensaístico em filmes. Além das características herdadas do ensaio literário, Corrigan aponta como elemento fundamental para o ensaio fílmico a exposição de uma tensão entre a experiência pública e a experiência privada do autor, ou seja, a absorção, tanto na forma quanto no tema do filme, dessa fricção entre a subjetividade do autor e seu contato com determinado fenômeno público-social.

Estas características de ensaio/filme-ensaio nos dão uma noção mais concreta a respeito desse conceito, mas parece importante relacioná-las mais claramente com a problemática da relação do cineasta com o povo. Vimos anteriormente que umas das principais críticas de Bernardet (2003) aos documentários por ele analisados concentravam-se na ambição dos cineastas em fazer de seus filmes a “voz” do povo, como se fosse possível ocultar as suas próprias subjetividades em seus próprios filmes. A cineasta vietnamita Trinh T. Minh-ha possui uma compreensão similar: ao criticar a linguagem do documentário hegemônico, Minh-ha (1990) afirma que um documentário sempre constituirá uma relação de hierarquia entre cineasta e pessoa documentada. Para a vietnamita, o cineasta sempre terá poder sobre o discurso e sobre as decisões daquilo que será ou não mostrado no filme. Mas a crítica de Minh-ha não é sobre a mera existência dessa relação hierárquica, mas sim sobre os filmes que tentam ocultá-la, buscando um ideal no qual o filme seria uma representação totalmente fiel da realidade - ou, neste caso, da voz do povo. A crítica de Minh-ha é mais voltada para a linguagem dos documentários que pretendem se passar por uma realidade livre de subjetividade, mas parece se aplicar também ao caso dos filmes analisados por Bernardet, que buscam instituir-se como portavozes do povo. É interessante que Minh-ha também critica o documentário convencional em sua pretensão excessivamente objetiva e tendência ao fechamento do discurso. Na linguagem documental convencional, haveria uma preocupação em estabelecer afirmações, definir culturas, construindo uma espécie de veredito sobre o tema abordado. Para Minh-ha, esse aspecto se torna preocupante, pois tende a estabelecer uma conexão com o público que reforça uma autoridade discursiva, como se o documentário pudesse

⁸ Seriam elas: as entrevistas ou retratos ensaísticos, os ensaios de viagem, os diários ensaísticos, os ensaios editoriais ou políticos e os ensaios refrativos. (Corrigan, 2015)

ser autossuficiente, encerrar em si determinado assunto. Não pretendemos afirmar aqui que o filme-ensaio seja a solução desses problemas, mas sim evidenciar uma possível complementaridade teórico-prática entre esses autores.

O TIGRE, A GAZELA E O ENSAIO

O Tigre e a Gazela (1976) é um curta-metragem de não-ficção que aborda as relações entre o cineasta e o povo no contexto de um país colonizado e subdesenvolvido. Ao longo de seus quase 15 minutos, o filme de Aloysio Raulino articula imagens de pessoas que encontra pelas ruas da cidade de São Paulo com textos de Frantz Fanon e Aimé Césaire, além da música de Luiz Melodia, Milton Nascimento e Joseph Haydn. É importante mencionar também a obra de Lima Barreto, pois é um trecho de seu *Diário Íntimo* (1953) que inspira o nome do filme. O resultado disso é uma reflexão bastante particular a respeito dessa temática tão cara à obra de diversos cineastas brasileiros do período, e consideramos que é justamente o viés ensaístico de Raulino nesta obra que a diferencia das demais, tanto em questão formal quanto no modo de abordagem do assunto.

A imagem que abre o filme é enigmática: após uma cartela informando sobre a utilização de textos do filósofo e psiquiatra Frantz Fanon, vemos, em primeiro plano, sobre um fundo branco superexposto e ofuscante, um par de óculos que é repetidamente limpo com o auxílio de um pequeno lenço. O plano dura cerca de 40 segundos e, enquanto isso, ouvimos a narração em voice over de José Luiz França:

“Porque se dão conta de que estão na iminência de naufragar, de perder-se, portanto, para seu povo, esses homens obstinam-se, com o coração cheio de fúria e o cérebro ardente, em retomar contato com a seiva mais antiga, mais pré-colonial de seu povo. O cálculo, os silêncios insólitos, as segundas intenções, o espírito subterrâneo, o segredo, tudo isso o intelectual vai abandonando à medida que imerge no povo. Aceita desnudar-se para melhor exhibir a história de seu corpo”. (Raulino, 1976, 00:00:41--00:01:15)

De acordo com a análise de Guimarães (2019, pp. 203-294), Raulino emprega uma técnica de colagem neste segmento. Ele seleciona fragmentos de diferentes partes do livro *Os Condenados da Morte* (1968), de Frantz Fanon, mas não de maneira tradicional, como é comum em textos acadêmicos, onde certas frases ou parágrafos são omitidos para criar uma única linha de pensamento na citação. Em vez disso, Raulino recorta trechos curtos de partes do livro que estão consideravelmente distantes uma das outras e que tratam de assuntos distintos, demonstrando interesse não apenas no conteúdo

das frases, mas principalmente na estrutura poética do trecho. A seguir, temos a epígrafe com a citação de Lima Barreto, e então os créditos iniciais.

Finalmente, temos as primeiras imagens de pessoas no filme: um homem por volta dos 30 anos segurando uma criança com cerca de 5 anos em seu colo. A criança está apoiada no ombro do homem e de costas para a câmera. Embora o homem pareça encarar diretamente a câmera, a sombra do chapéu cobre a parte superior do seu nariz. A sequência segue com mais dois planos dessas mesmas pessoas, capturadas de ângulos diferentes, revelando finalmente seus rostos enquanto olham diretamente para a câmera. No último plano, que inicialmente é um close up do homem, há um movimento de câmera que guia nosso olhar até uma das mãos do homem, que segura as costas da criança. Durante essas planos, ouvimos uma narração em voice over com trechos de uma peça de Aimé Césaire chamada "E os cães deixaram de ladrar" (1975). A seguir, temos uma cartela que apresenta outro texto de Fanon (1968), dessa vez focando no colonialismo e seus efeitos nos povos oprimidos, especialmente destacando o poder de desfiguração e deformação cultural desse fenômeno.

Estes primeiros minutos dão a tônica do restante do curta-metragem, em que veremos mais planos de trocas de olhares entre pessoas não-identificadas pelas ruas de São Paulo e a câmera de Raulino, articulados junto a textos de Frantz Fanon ou peças musicais. Há apenas dois momentos em que esta dinâmica é alterada: entre a minutagem 00:02:45 até 00:04:11 e, depois, entre 00:09:36 até 00:10:43. Tratam-se de dois planos-sequência nos quais uma mulher negra, de aprox. 60 anos, o semblante e os movimentos lânguidos denotando possíveis sinais de embriaguez, canta e dança em uma rua de São Paulo, enquanto é observada pelos olhares atônitos de diversas crianças de outros pedestres. No primeiro plano, a mulher canta o samba "Salve a Princesa Isabel". De acordo com a Biblioteca Luso-Brasileira, esta música foi lançada em 1947, pelo Trio de Ouro, composto pelos músicos Paquito, Luis Soberano e Abel Ferreira. A mulher canta o seguinte trecho: "Quando a Princesa Isabel / Deu liberdade à cor / Todo negro pode ser sinhô / Deputado, senador / Não há mais preconceito de cor" (Raulino, 1976, 00:02:45–00:04:11). No segundo plano, a mulher canta um trecho do Hino da Independência, criado em 1822, inspirado em poema de Evaristo da Veiga: "Já raiou a liberdade / No horizonte do Brasil / Brava gente brasileira! / Longe vá temor servil/ Ou ficar a Pátria livre / Ou morrer pelo Brasil." (Raulino, 1976, 00:09:36–00:10:43)

ENCONTRO, ALTERIDADE E ENSAIO

A partir dessas características iniciais, fica mais fácil compreender os elementos ensaísticos de *O Tigre e a Gazela*. Primeiramente, destacamos a questão da articulação entre a experiência pública e privada do autor, tal como apontado por Corrigan (2015) como elemento fundamental do ensaísmo fílmico. O filme articula, de maneira explícita em sua forma, essa tensão: de um lado, temos a experiência pública constituída pelo próprio encontro entre Raulino e o povo, no corpo-a-corpo que o diretor propõe com os transeuntes, e, de outro, a experiência privada, constituída pela intelectualidade de Raulino como leitor e coletor/montador de textos de Fanon, Barreto e Césaire. É importante ressaltar que, além de direção e roteiro, Raulino também assina a fotografia e a montagem do curta. Isso é importante pois evidencia o fato de que o encontro em questão se dá pela própria pessoa de Raulino, e que a articulação entre os elementos públicos - o encontro - e subjetivos/privados - a colagem e seleção de textos e músicas - são efetuados pelo próprio autor.

Retomando Lukács (1974), é possível perceber também um movimento em função da revelação do processo de pensamento e a recusa a um veredito final. O jogo dialético entre as referências textuais e sonoras e as imagens do povo estabelecem uma relação bastante clara, quase didática da argumentação do autor a respeito da relação intelectual-povo, ainda mais para quem conhece suas obras anteriores. O fato de que Raulino recusa a tentativa de exposição de um veredito final é óbvia, tendo em vista que não se estabelece nenhum tipo de conclusão ao final do filme. Há conclusões e afirmações por parte de Raulino na forma das citações que seleciona para o filme, mas estas representam mais indicações da construção de seu processo de pensamento em torno do assunto do que conclusões a respeito do tema. Já em relação à Adorno (2003), pode-se apontar a liberdade de enunciação presente em *O Tigre e a Gazela*, sua recusa a encaixar-se em quaisquer das regras formais do cinema em uma tentativa de ir em direção às novas formas de representação. A própria recusa não só em estabelecer uma conclusão, mas mesmo de definir as pessoas documentadas, surge como um movimento essencialmente ensaístico.

Se compararmos *O Tigre e a Gazela* com os dois filmes anteriores de Raulino, *Tarumã* e *Jardim Nova Bahia*, é possível perceber preocupações temáticas em comum, mas que são abordadas de maneiras diferentes. Em *Tarumã*, Raulino efetua a tentativa de disponibilizar o discurso do filme ao povo, enquanto em *Jardim Nova Bahia*, o cineasta

disponibiliza o próprio aparato cinematográfico. Como observa Bernardet (2003), essas ações, ainda que bem-intencionadas, continham em si uma pretensão impossível de atingir, a de ser renunciar a seu próprio discurso e expressar apenas a voz do povo. Nesses dois filmes, haveria um pouco daquilo que Minh-ha (1990) observa a respeito dos documentários, ao falar que, ainda que seja possível ocultar, não há como evitar a relação de hierarquia discursiva no cinema. E eis que chegamos a *O Tigre e a Gazela*, momento em que Raulino parece mudar seu modo de abordagem. Independente de Raulino ter reconhecido a impossibilidade de dar cabo às pretensões dos projetos anteriores ou se o filme surge como um puro ato de experimentação, o fato é que Raulino deixa de tentar falar pelo povo ou dar voz a ele, passando a trabalhar justamente nessa fronteira, a abordar justamente essa tensão entre sua intelectualidade e o encontro com o povo.

Esta atitude de Raulino parece se aproximar daquilo que o filósofo franco-lituano Emmanuel Levinas define como alteridade. Levinas (1980), entende que ética e alteridade estão ligadas intrinsecamente, e propõe uma ética da alteridade, que estaria relacionada à experiência do "outro" como um ser distinto e separado do "mesmo" (nesse caso, o eu), possuidor de sua própria subjetividade e singularidade. Isso pode parecer óbvio a uma primeira impressão, mas Levinas, além de enfatizar esta noção como o ponto de partida do pensamento filosófico - distanciando-se do pensamento heideggeriano, que propunha a ontologia como filosofia primeira - argumenta que a alteridade é justamente o fator que impede uma redução ao idêntico, ao mesmo, como um princípio de diferença. O contrário disto seria como uma negação do outro. Assim, a sensibilidade em relação à existência do outro surge como o princípio da ética de Levinas.

Primeiramente, temos como possível relação entre a ética da alteridade de Levinas e o ensaísmo de Raulino esse reconhecimento do outro como um ser complexo em si e a impossibilidade de reduzir a existência alheia à mera codificação. Um segundo ponto de relação pode ser a questão da assimetria: para Levinas (1980), toda a relação com o outro se dá no encontro, e este é sempre assimétrico. Não há a possibilidade de igualdade absoluta entre o "mesmo" e o "outro", e, portanto, cabe a ambos reconhecer tal diferença. Este ponto nos lembra o movimento de Raulino ao passar de uma tentativa de simetria - em *Tarumã* e *Jardim Nova Bahia* - para o reconhecimento da assimetria - em *O Tigre e a Gazela*. O terceiro ponto refere-se à representação: Levinas (2010) dirá que o outro não pode ser visto como um dado quantificável, um rastro objetivo esperando por uma tipificação totalizante. Levinas estabelece uma interessante noção de "posse", que é

configurada justamente quando se tenta instrumentalizar a existência do outro. Para contrapor-se à posse, Levinas propõe a noção de encontro, o momento da alteridade:

“A posse é o modo pelo qual um ente, embora existindo, é parcialmente negado. Não se trata apenas do fato de o ente ser instrumento e utensílio - quer dizer, meio; ele é também fim - consumível, é alimento e, no gozo, se oferece, se dá, depende de mim. (...) O encontro com outrem consiste no fato de que, apesar da extensão da minha dominação sobre ele e de sua submissão, não o possui. (Levinas, 2010, p. 22)

O próprio título do filme também pode ser pensado nesse sentido. Guimarães (2019) propõe uma analogia entre a imagem criada pelo título, inspirada no trecho do *Diário Íntimo*⁹ de Lima Barreto, e o próprio ato de Raulino em sair às ruas para filmar:

A animalidade dupla do olhar do amante, que conjuga o espírito do caçador e o da caça, a expectativa do ataque e a espera da fuga, poderia ser invocada para pensar cada plano de *O Tigre e a Gazela*. Na rua, a câmera de Raulino é ágil e matreira, sempre no aguardo do bote certo, ao mesmo tempo em que se deixa levar, lânguida, atraída pelos olhares envolventes dos sujeitos que atravessam o campo. (Guimarães, 2019, p. 305).

Entendida assim, a opção por este título dá mais um indício da autoconsciência de Raulino em sua ação. Como uma autocrítica irônica do autor ao imaginar-se na pele de um felino - o cineasta - à espreita de suas presas - o povo. É interessante notar também como isso surge na forma do filme, exemplificando outro fator ensaístico. A montagem do filme de Raulino é absolutamente disjuntiva, tanto se considerarmos as imagens em relação umas às outras, quanto em relação ao som. Além disso, o único momento do filme em que temos uso de som direto é nos dois planos da mulher que canta; nos outros, ou perdura o silêncio, ou temos a inserção de alguma música que não faz referência a nada explícito nas imagens. Laura Rascaroli, estudiosa do ensaísmo audiovisual, considera a prática disjuntiva da montagem como um elemento crucial para compreendermos o modo como os filme-ensaios produzem pensamento. Para Rascaroli (2017), é por meio da criação de espaços intermediários entre os elementos articulados pelo filme que surge o pensamento. A autora baseia-se no conceito deleuziano de “interstício” (Deleuze, 1989) a fim de elucidar sua concepção de espaços intermediários. A ideia de interstício desempenha um papel essencial na teoria deleuziana de 'imagem-tempo', pois introduz uma ruptura em relação à forma convencional de conectar imagens por meio da

⁹ Trecho do *Diário Íntimo* de Barreto, no qual é encontrada a menção que dá nome ao filme: “Nessa tarde, eu, com vinte e seis anos, e ela, com vinte e quatro, ainda muito lembrada da vida antiga, conversamos, das seis e meia às dez horas, inocentemente, e creio que saí com os pés unguados de nardo, mal enxugados pelos seus lindos cabelos. Eu a olhava com o meu olhar pardo, em que há o tigre e a gazela, de quando em quando, e ela, sempre, constantemente, me envolvia com o seu olhar azul, macio e sereno, que lhe iluminava o sorriso de afeto, eterno e constante, espécie de riso da natureza fecunda e amorável por uma manhã límpida e suave de maio, quando as flores desabrocham para frutos futuros”. (Barreto, pp. 127-128, 1953)

montagem. Em vez da noção de uma simples associação linear de imagens, na qual o sentido é construído sequencialmente com base em relações de causa e efeito entre os elementos, passamos a lidar com a concepção de uma desconexão entre as imagens, e também com os sons. Dessa forma, surgem abordagens não-lineares e associações livres que enriquecem e complexificam as relações entre as imagens, e é assim que se dá a montagem em *O Tigre e a Gazela*. Os diversos “retratos” de transeuntes produzidos por Raulino intercalam-se na tela uns com os outros e com os textos, sem a existência de uma relação narrativa específica entre eles, e é justamente nessa descontinuidade que o filme desenvolve seu discurso.

QUESTÕES CONTEXTUAIS: IDENTIDADE NACIONAL E MEMÓRIA

A década de 1970, na qual Raulino produziu os filmes mencionados, está inserida no período da ditadura militar brasileira, que perdurou de 1964 a 1988. De acordo com Ridenti (2007), ao longo desses anos, além das diversas outras consequências, a área cultural sofreu muitas intervenções no sentido de construir uma noção identidade nacional brasileira fixa. Tais intervenções se deram com a criação de diversos órgãos voltados para o setor cultural, além de forte investimento em publicidade, propaganda, controle das notícias e uma forte censura, enquanto investimentos na promoção de patrimônio históricos, das tradições e da fé cristã surgiam como alguns dos alicerces desse ideal de identidade. É verdade que a busca por identidade nacional não foi algo restrito à ditadura militar, mas, como bem observa Barbalho (2000), foi justamente nos períodos ditatoriais brasileiros que se tentou monopolizar as narrativas e os imaginários em torno da construção de uma identidade nacional, em um movimento que acreditava agir “unificando as diferenças e eliminando as contradições” (Barbalho, 2000, p.72).

Em *O Tigre e a Gazela*, por vários momentos e de diferentes maneiras, se toca em alguma questão relativa à nacionalidade brasileira. Talvez a mais explícita delas seja nos dois planos de maior duração do filme, os já mencionados planos da cantora, em 00:02:45–00:04:11 e 00:09:36–00:10:43. Ambas as canções cantadas pela mulher ressoam importantes símbolos nacionais: no primeiro plano, a questão da abolição da escravidão, e no segundo, a independência do Brasil. O plano inicial sucede uma cartela com um trecho de Frantz Fanon que fala sobre as consequências do colonialismo em uma sociedade subdesenvolvida: “Ao colonialismo não basta encerrar o povo em suas malhas, esvaziar o cérebro colonizado de toda forma e todo conteúdo. Por uma espécie de

perversão da lógica, ele se orienta para o passado do povo oprimido, deforma-o, desfigura-o, aniquila-o.” (Fanon, apud. Raulino, 1976, 00:02:27–00:02:46)

O segundo plano da mulher cantando também é sucedido por uma cartela com texto de Fanon. Dessa vez, o texto possui um tom diferente, versando a respeito da derrocada do inimigo colonizador e do êxito da luta anticolonial:

O inimigo imagina perseguir-nos mas nós encontramos sempre um meio de nos colocarmos em sua retaguarda, golpeando-o, no momento mesmo em que ele crê que estamos liquidados. A partir de então, nós é que o perseguimos. 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. Nos cantamos, cantamos. (Fanon, apud. Raulino, 1976, 1976, 00:09:13–00:09:35)

Para Guimarães (2019), tal procedimento caracteriza a meditação ensaística de Raulino ao dar destaque a um dos encontros provavelmente que mais o impressionaram. A figura extraordinária da mulher, com seus gestos, o olhar penetrante e a voz sólida, ganha destaque e estabelece uma espécie de jogo dialético com as citações de Fanon. É perceptível que ambas as canções constituem importantes símbolos culturais consonantes ao projeto de construção de uma identidade nacional brasileira no período militar. O samba “*Salve a Princesa Isabel*” pode ser compreendido como indício de uma tentativa de conciliação histórica preconizada pelo estado militar, em uma busca por união nacional através de uma política de relativização tanto do passado escravista quanto do racismo estrutural presente na sociedade. Já o *Hino da Independência*, além da óbvia referência à emancipação nacional, também parece remontar, principalmente em seu refrão (Ou ficar a Pátria livre / Ou morrer pelo Brasil) os valores de luta pela pátria, fortemente presentes no nacionalismo militar. É como se a cantora efetuasse uma apropriação ressignificante desses símbolos por meio de sua voz, mas também por meio de sua gestualidade, assim como pelo espaço, registrado e construído pela câmera de Raulino, que operam uma espécie de desconstrução destes símbolos. A crueza do som direto que, surpreendentemente, parece não captar nenhum som além da voz da mulher, mesmo cantando no meio da rua, acentua seu impacto.

Mas esse questionamento também se dá no jogo dialético com as cartelas fanonianas, tal como percebido por Guimarães (2019). No primeiro momento, o texto revelador das crueldades colonialistas parece acentuar a figura da mulher negra cantando uma música que afirma o fim do “preconceito de cor”. A ausência de informações sobre a mulher torna difícil qualquer afirmação em relação a suas intenções ao cantar o samba

- pois o próprio ato de cantá-la pode de certa forma surgir como um ato de questionamento irônico das afirmações da música. De toda forma, a sensação que se tem ao analisar o jogo entre a imagem e o texto tende a nos levar para a impressão de crítica não só ao colonialismo, mas também da cristalização de uma mentalidade colonialista em meio a população. No segundo momento, o texto com caráter mais esperançoso faz um curioso jogo com o *Hino da Independência*, pois a própria relação entre um elemento símbolo do nacionalismo militar e outro do anticolonialismo gera um forte contraste, mas que soam até mesmo orgânicos aqui. Como se *O Tigre e a Gazela* sugerisse que a independência real e uma pátria unida de fato só seriam possíveis mediante uma conscientização da necessidade de expurgar a mentalidade colonizada.

Por fim, nos parece pertinente observar o filme em relação à produção de memória audiovisual, atentando-se às possibilidades do cinema de servir como um arquivo digital. Andreas Huyssen (2000) nos mostra como, na segunda metade do século XX, passam a surgir movimentos questionadores do modo convencional de se pensar a História e de nossa relação com a memória. O ponto de vista dos povos colonizados, dos países subdesenvolvidos e fora dos centros hegemônicos de poder passa a ser cada vez mais inserido e reconhecido no mundo acadêmico desses mesmos centros. No entanto, entre o fim do século XX e início do XXI, há uma espécie de “boom da memória”, que assume papel central em praticamente todas as regiões do planeta, muito em função de eventos traumáticos do século XX. Isso, em conjunto com o desenvolvimento das mídias digitais, contribui para uma produção massiva de obras de arte, entretenimento e instituições voltadas à memória, muitas vezes padronizadas e com intuito puramente comercial. Para Huyssen, isso estabelece uma espécie de paradoxo, pois tal proliferação de produção de memórias padronizadas pode gerar uma saturação que, conseqüentemente, nos leva ao esquecimento ou à banalização dos eventos traumáticos.

É a partir desse insight de Huyssen que nos parece pertinente levantar a questão do ensaísmo. O "radical não-radicalismo" (Adorno, 2003, p. 25) do ensaio pode surgir como uma interessante possibilidade de produção memória histórica alternativa, pois contrapõe-se tanto a um modo padronizado de narrativa quanto a uma experimentação pura. No caso de *O Tigre e a Gazela*, temos um exemplo de filme que articula experimentação e reflexão crítica, resultando em um tipo bastante particular de memória. A questão aqui não é clamar pelo ensaio como a única forma de produção de memórias - pois isto seria, como vimos, essencialmente anti-ensaístico -, mas sim de afirmá-lo como

uma alternativa capaz de auxiliar na compreensão dos problemas da banalização e padronização de memórias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *O Tigre e a Gazela*, Raulino busca uma nova relação com a representação do povo, conscientizando-se a respeito de suas diferenças intransponíveis, mas não deixando de refletir e elaborar a respeito do tema. Chegamos a essa compreensão após conferir ao filme um olhar baseado nas noções de ensaio e filme-ensaio, que nos ajudaram a perceber como o filme constrói seu pensamento. Foi possível perceber afinidades entre os conceitos de ensaio/filme-ensaio e as colocações de Bernardet e Minh-ha: enquanto os teóricos do ensaísmo apontam para a liberdade de enunciação, a recusa a objetividade dogmática, a exposição do processo de construção dos argumentos e a evidenciação da subjetividade do autor, tanto Bernardet quanto Minh-ha apontam o fechamento do discurso, a busca por vereditos totalizantes, a ocultação da relação de hierarquia entre cineasta e sujeito documentado e a pretensão de atuar como porta-vozes do povo como os principais pontos a serem criticados, seja no documentário convencional, por Minh-ha, seja nos curta-metragens documentais, por Bernardet.

Assim, em *O Tigre e a Gazela*, Raulino parece tentar colocar em prática algo próximo a essas noções, trabalhando com uma perspectiva diferente sobre seu projeto de “dar voz” ao povo. O conceito de alteridade de Levinas nos ajudou a compreender essa atitude de Raulino também como uma atitude constituinte de alteridade em relação às pessoas filmadas. A própria desconstrução de símbolos nacionais impostos de maneira arbitrária surge como um ato de alteridade, ao presumir o reconhecimento da existência de modos diferenciados de identidade presentes na cultura brasileira. Da mesma forma, a questão da produção de memórias alternativas também parece fortemente ligada à noção de alteridade, tendo em vista que mantém acesa as possibilidades de narrativas e modos de relação contra-hegêmonicos com o conhecimento, combatendo assim a padronização e banalização das memórias. Acreditamos que estudos futuros podem dar maior profundidade a essas relações da obra de Raulino – ou de outras obras ensaísticas - em relação à produção de memórias no contexto digital, em que nos relacionamos cada vez mais com produtos audiovisuais e em que algoritmos e inteligências artificiais cada vez mais tendem a ditar nossos comportamentos e consumos nos ambientes técnicos.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. **O Ensaio Como Forma**. In: Notas de Literatura I. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- ALMEIDA, G. **Ensaio fílmico, eterno devir**: projeto de filme inacabado e de um cinema futuro. Em: DOC online - Revista Digital de Cinema Documentário, n. 24, 2018. pp 91-111. DOI: 10.20287/doc.d24.dt06.
- BARBALHO, A. **Estado autoritário brasileiro e cultura nacional**: entre a tradição e a modernidade, Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre, n. 19, p.71-82, out-2000.
- BERNARDET, J. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- DELEUZE, G. **Cinema 2: The Time - Image**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- GUIMARÃES, V. **Inventários da Margem, Figuras do Povo**: Aloysio Raulino e o Cinema Latino-Americano. Tese (doutorado), orientador: GUIMARÃES, C. Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de filosofia e ciências humanas, 2019.
- HALL, S. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HUYSSSEN, A. Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- LEVINAS, E. Entre Nós: ensaios sobre a alteridade. Petrópolis: Vozes, 2010.
- _____ Totalidade e Infinito. Lisboa: Edições 70, 1980.
- LUKÁCS, G. **On the nature and form of the essay**. In: Soul and Form. Cambridge: MIT Press, 1974.
- MINH-HA, T. **Documentary Is/Not a Name**. In: October, Vol. 52, pp. 76-98. Cambridge: The MIT Press, 1990.
- RASCAROLI, L. **How the essay film thinks**. Oxford University Press, 2017.
- RICHTER, H. **The Film Essay: A New Type of Documentary Film**. in: ALTER, N., CORRIGAN, T. (edts). Essays on the essay Film. Nova Iorque: Columbia University Press, 2017.
- RIDENTI, M. **Cultura e política**: os anos 1960-70 e sua herança. Em: FERREIRA, J.; DELGADO, L. (orgs). O tempo da Ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- Filmografia:
- Jardim Nova Bahia (1971), de Aloysio Raulino.
- O Tigre e a Gazela (1976), de Aloysio Raulino.
- Tarumã (1975), de Aloysio Raulino.