

E n t r e

v i s t a



Devir-Tonacci

POR ANDRÉ BRASIL, CÉSAR GUIMARÃES E CLÁUDIA MESQUITA

Desde o ano passado ensaiávamos um encontro. Desejávamos que o dossiê dedicado a Andrea Tonacci pela *Devires* abrigasse uma longa entrevista, uma conversa em que se desfiassem memórias múltiplas a partir dos guardados de Tonacci: recortes, registros, diários, vestígios, imagens que restaram dos muitos processos vividos com o cinema. Uma pequena “escavação memorialista da vida”, como ele sintetizou, respondendo por *email* à nossa provocação. De princípio, Tonacci se disse surpreso pelo nosso interesse, mas manteve-se aberto, curioso: “Interesso-me também por este desconhecido, o devir de uma auto-imagem do ponto de vista de outro, porque é um pouco o que busco nas imagens nunca revistas do acervo, que são muitas horas, de diversos momentos, muitos formatos, muitos anos...” (*email* de 29/02/2012).

Finalmente marcamos a data, e fomos para São Paulo sem saber ao certo como o papo se daria. De certa, a combinação de um sábado inteiro na casa de Tonacci, na Barra Funda (“o tempo é o vosso tempo”), os guardados à mão para serem mexidos, indagados (“ao sabor do vosso vento”), com pausa para almoço e vinho (“Entre nós haverá cozinheiros... (...) Fome não passarão”) (*email* de 09/08/2013). A experiência se adensou logo na chegada, surpreendidos pela casa, que testemunha e abriga, em seus espaços, mais de 45 anos de trabalho com o cinema – Tonacci estreou com um curta-metragem em 1966. A fachada sóbria do sobrado tipicamente paulistano não deixa ver a extensão do terreno, que se abre nos fundos para um raro quintal, com árvores, mesa comprida em área coberta, muro esverdeado de hera. No limite do terreno, vê-se estacionado o Santana Quantum 1988 de Tonacci, “caravela” de muitas viagens, como ele nos disse mais tarde – inclusive aquela que conduz Carapiru, em *Serras da desordem*, do sertão da Bahia até Brasília. No andar de cima, um terraço com surpreendente horizonte, e os espaços de trabalho de Andrea e Cristina Amaral: escritório, ilha de edição, acervo de fitas, películas, material sensível.

No decorrer do dia, contudo, descobriríamos que o cinema está espalhado por toda parte: latas com filmes sensibilizados e avinagrados em um canto coberto do quintal; coleção de filmes em VHS na sala; fotografias organizadas em caixas dispostas na copa, no quarto; e o diálogo com a pintura, em quadros criados, ao longo do tempo, pelo próprio Tonacci. Além da imensa quantidade de guardados, que reivindicam espaço em cada cômodo da casa, impressionou-nos sua organização primorosa, gesto de quem parece

colocar-se por inteiro em cada episódio do trabalho e da vida. A impressão que se tem é de um permanente e cuidadoso tecer entre as imagens e a vida, que vai do momento em que elas são produzidas ao momento em que são árdua e ardorosamente guardadas.

Esta “casa-cinema” abrigou nossa jornada com Tonacci. A conversa foi animada, em primeiro lugar, pelos filmes. Tivemos três sessões, na TV da sala, começando por *Olho por olho* e *Bla bla bla*, os primeiros curtas; em seguida, *Interprete mais, pague mais*, documentário sobre a turnê de uma montagem teatral, de acesso difícil (realizado em 1974, o filme foi montado definitivamente em 1995, e permaneceu mais de dez anos interdito pela produtora Ruth Escobar); e, finalmente, a oportunidade de assistir, saído do forno, ao belo e surpreendente *Já visto jamais visto*, primeiro fruto da “busca” de Tonacci por imagens em seu próprio acervo, iniciado um processo de recuperação que ainda deve se desdobrar em algumas etapas. Se os filmes são, como disse Tonacci certa vez, “o que sobra, a borra” do que se viveu e do que se buscou, “a partitura visual da composição emocionada” (email de 28/10/2009), as imagens guardadas no acervo do cineasta, muitas delas nunca montadas em uma narrativa fílmica, ampliam muito o seu vasto depósito de “restos trespassados por vida”, “como um petróleo de imaginário” (idem).

Nossa conversa, por etapas, seguiu-se ao impacto de assistir aos filmes com Tonacci, buscando tatear e expor algo de nossas impressões e sentimentos. Se a conversa avança nalgumas direções, devemos o feito à abertura, paciência e escuta de Tonacci, disposto à memória, à reflexão, às conexões... Esta abertura e a experiência de ver/rever os filmes acabou por fazer derivar nossos pressupostos acadêmicos e qualquer roteiro que porventura tivéssemos trazido. Aos poucos, as perguntas preparadas previamente foram sendo alteradas, desviadas, desfeitas, refeitas pela conversa solta ao longo das horas. Tivemos então o gostinho, ainda que em um único dia, do método de trabalho deste cineasta singular: sem perder o rigor e a atenção no fazer ao qual se dedica – antes, aguçando esta atenção, de forma extremamente concentrada –, distender o tempo; abrir as expectativas ao processo; deter-se com mais tempo do que o esperado neste ou naquele detalhe; deixar pontos em aberto nas coisas ditas, ou esquivar-se de uma pergunta, para respondê-la inesperadamente mais à frente; ou seja, dar densidade àquilo que costumamos chamar, às vezes de modo apressado, de *encontro*.

Parte 1

Começamos a conversa, depois de assistirmos *Olho por olho* e *Bla bla bla*

César Guimarães: Em *Olho por olho* há uma grande liberdade no modo de filmar, de compor os planos e ligá-los ao ambiente da cidade...

Tonacci: Eu estava muito na rua naquela época, em casa não dava para ficar. Ou você estava na casa dos pais, ou numa pensão... Então a rua era lugar de encontro. Por exemplo, bares. Hoje, se eu vou, é para sair daqui, sair do sufoco, sentar um instante, tomar uma boa cachacinha, ouvir música... Na época, era para conspirar. *Olho por olho* é um pouco isso... Na verdade, era pra ser vários filmes. Seriam seis, sete, cada dia da semana aquele pessoalzinho aprontava uma: um dia arrombavam uma casa; outro dia davam uma porrada num burguesão; outro dia aprontavam uma com o banco... A dimensão mais ideológica não estava por trás em *Olho por olho*. Era mais a descoberta mesmo. Sinto o filme do Rogério [Sganzerla], *Documentário*, como se fosse um pedaço desse filme, ou esse é um pedaço daquele, eles estão juntos. Em um filme, a gente vê uma história acontecer dentro do carro, no outro, está na rua, mas as vozes são as mesmas, quem dubla, quem fala. Na verdade é o mesmo olhar. Seja o olhar da câmera, a maneira de filmar, seja o olhar da montagem, porque eu filmo os dois e ele monta os dois. Aquele momento com o Rogério era algo muito próximo, de amigo mesmo, eu devo muito a esse momento. Porque o Rogério era muito mais articulado, muito mais conhecedor da linguagem do cinema. Para mim, era como uma descoberta. Eu me lembro de assistir filmes na Cinemateca, ali na Rua Sete de Abril, nos Diários Associados: ia Paulo Emílio [Salles Gomes] apresentar os filmes, Almeida Salles, e vinha a gente... é um lugar onde eu assisti o cinema japonês, o cinema polonês, o cinema russo, e o Rogério já escrevia no *Estado*, ele tinha todo um esquema. Eu tenho a impressão de que nesse período é que eu aprendo, faço o salto, a dimensão do que é o cinema. Que salto é esse? O salto da mente, de você perceber o potencial que é observar imagens e trabalhar com elas como construção de mundo, e não simplesmente fazer um filme, construir algo para um filme. *Bla bla bla* vem em seguida, quando eu já me envolvo mais com a coisa política, naquele período de 1967, 68. Agora

o olhar, a liberdade do olhar.. Ainda bem, porque eu não fiz escola de cinema. Ninguém condicionou o meu olhar. Se o olhar se condiciona a alguma coisa a não ser o cotidiano, ele é muito ligado, digamos, a uma necessidade ideológica, você observa para onde você anda, onde é que você pisa. Então ele tem uma orientação que é um pouco mais ligada ao corpo. Mas quando a gente saía para filmar, era como se daí você deixasse de existir: acaba o “eu” e passa a existir um “ver”, um “assistir”, um “estar”... **César:** Há uma beleza nessas conexões livres entre os olhares dos personagens no carro e os ritmos e fluxos do exterior. Na soltura com que você compõe e monta os planos há algo atravessado pela vida da cidade.



Tonacci: Tá vendo aquela moviolinha ali? Pronto... Onde foram montados *Olho por olho* e *Bla bla bla...* não, *Bla bla bla* foi montado numa daquelas moviolas verticais que comiam filme... com bloco, com lupa. A mamãe tinha uma salinha de costura na casinha dela, o único lugar escuro na casa, porque não tinha janela, era uma janela interna, mas que dava para a cozinha, para a área interna, de lavar roupa. Então era só fechar a cortina e estava escuro... Era a nossa sala de montagem.

Cláudia: Costura e montagem...

César: ...ao gosto dos surrealistas.

André: A montagem é presente, mas ela preserva essa liberdade da filmagem...

Tonacci: Ela embarca, ela viaja, não é?, incorpora o comportamento dos planos filmados como um momento da montagem, como uma dinâmica da montagem... Faz os cortes nessa dinâmica, não é só a narrativa sequencial, com o objetivo de dar um sentido.

César: Uma montagem rítmica... E tem esses planos muito bonitos que você faz das nuças dos personagens, que te levam a desenquadrar.

Tonacci: O estar dentro do carro... Não tem que ter nada equilibrado ali, o projeto inteiro é “ninguém fica parado”, a câmera não permite. Quando está muito parado, inclusive, no mesmo ângulo, daí você vê a moça um pouquinho aqui, um pouquinho ali... São tempos que, você sabe, depois vão ser reduzidos... Mas tem toda uma dinâmica narrativa, na verdade, você deixa acontecer... para perceber até uma espontaneidade dentro da cena, porque às vezes as pessoas, depois que representaram... digamos, aquilo que você pediu eventualmente, “abre um jornal, lê um trecho, pode ser um horóscopo”. Se você deixa rodando e fica quieto, a coisa continua e a pessoa está mais próxima do personagem do que da interpretação do personagem solicitada. Isso funciona demais nessas horas, quando é gente conhecida, quando é amigo, que não é ator. Ator já vem com bronca, querendo saber, entender o personagem... já com um amigo, você o conhece, sabe exatamente a reação dele, ele não vai parar.



César: Você falou dessa grande diferença política com relação ao *Bla bla bla...* mas em *Olho por olho* já tem essas falas...

Tonacci: Tem a revolta...

César: Uma afirmação da revolta...

Tonacci: Mas eu acho que sem isso não existe olhar, não existe nada, se você não tem por dentro algo que é um motivador. No caso, há uma insatisfação, uma angústia, um desejo de justiça, sei lá... se você quiser usar palavras mais políticas, ou de busca de entendimento do que está fazendo, do porquê, para quê, para quem... “para quem” é consequência, não vem desse tipo de preocupação anterior, absolutamente. Pelo menos eu não tenho trabalhado assim. Só faço esse tipo de raciocínio quando é um trabalho de encomenda, institucional. Então você considera um pouco qual é a mídia. Senão eu sou o espectador da história que está acontecendo, o espectador emocional, o espectador mais comum do cinema. Na hora que você está filmando e na hora que você está assistindo, é como se fosse o mesmo momento para o olhar.

Cláudia: Tem um fragmento sonoro de *Olho por olho* que poderia estar em *Bla bla bla*, não é? Um fragmento de discurso da Revolução Constitucionalista de 1932....

Tonacci: “Deus pela liberdade”... Aquilo é real, não é inventado não, é do rádio mesmo.

André: Há um material bem heterogêneo em *Bla bla bla*. Algo que permanece depois em alguns de seus filmes... heterogêneo no sentido de proveniente de fontes diferentes.

Tonacci: Sim. Os materiais são diferentes. Eu até uso alguma coisa nesse filme novo [*Já visto jamais visto*], um trequinho das imagens de arquivo que estão em *Bla bla bla...*

André: Em *Bla bla bla*, o que motiva esse uso de fontes diversas de materiais?

Tonacci: É uma coisa que é interna ao próprio filme, digamos assim. Tem uma cena que não foi realizada, e que seria a cena final desse filme: aquele estúdio onde Paulo Gracindo está falando, as portas sendo arrombadas, entrando uma massa de gente. Eu não tinha como fazer isso naquela época. Simplesmente, a alternativa foi “pshuuuu”, tirar do ar. A história toda, em princípio, se passa dentro de um estúdio de televisão, onde tem alguém que comanda os botões com as imagens que entram. O princípio é esse: a ideia da televisão como confluência

de todas as imagens do mundo. Eu não sei se, escrevendo o discurso, eu já tinha em mente as imagens de acervo, ou se comecei eventualmente buscando imagens...



César: Na nossa história política recente os regimes autoritários conviveram com a expansão dos meios de comunicação de massas. Isso me faz lembrar, por um lado, da figura do ditador que discursa para a nação pelo rádio (em *Bla bla bla*); e, por outro, em *Olho por olho*, os jovens que escutam as canções no rádio (há o rock, mas também Chico Buarque), elas expressam uma insatisfação com o mundo burguês. Mas em *Bla bla bla*, diferente disso, aparece uma descrença ou suspeita diante de todos os discursos políticos...

Tonacci: O revoltado continua, persiste, e talvez volte até mais forte, porque você tem uma clareza de como tudo aquilo é uma grande farsa, uma grande montagem, uma grande jogada de interesses...

César: O que aconteceu com a aspiração libertária daqueles jovens conspiradores, anarquistas? Você vê isso como uma farsa, como se essa aspiração não encontrasse um meio de expressão?

Tonacci: Não, a farsa é o discurso que tenta ser político, ideológico, democrático, isso sim, eu estou chamando de farsa. O anarquismo, pelo menos o raciocínio anárquico que eu tentei manter, ele simplesmente tira da frente essas coisas todas e continua. Eu não sei se isso é uma sensação de aperto

no tempo ou pertence a uma fase, um tipo de consciência de jovem, mas esta insatisfação não me é indiferente hoje, em momentos em que eu sinto surgir, digamos, certa raiva, certa impotência, uma coisa assim... Mas agora eu sei que eu tenho que ser capaz de olhar esse sentimento dentro de um tempo, para entender o que ele representa. Agora, se for para salvar a minha vida, eu acho que está certo, mas se for para fazer uma cagada, um gesto errado, eu prefiro refletir um pouco e buscar um caminho onde eu não me machuque, vamos dizer assim. Na época, eu acho que eu não tinha o menor pensamento em relação a isso. Ao tipo de energia que você precisa para encarar uma situação. Hoje eu vivo calculando um pouco a minha energia física. Naquela época eu não tinha a menor consciência, esse fogo interior, ele vinha e queimava. Agora eu apago um pouco o incêndio interior, antes que ele me queime. Eu já me queimei uma vez, no Maranhão, foi real, físico! Não sei, sua pergunta começou com o anarquismo... Exatamente por ser anarquismo, não dá para tentar metodizá-lo, tentar um sistema, ou qualquer coisa assim. Ao contrário, toda vez que surge uma tentativa de dizer como são as coisas, pronto!... Até logo... É um raciocínio do inimigo, não é o meu.

Cláudia: Mas o filme não me parece “favorável” aos personagens, ele é bastante ambíguo. Aquele passeio urbano desmotivado, aquelas voltas todas, aquilo cai num vazio, não é? As falas também não se conectam num discurso coerente, numa proposta de atuação, enfim.

Tonacci: É porque são só expressões de momento, são frases soltas querendo talvez (vendo hoje) revelar um pouco da vida dos personagens: quem são, se têm parentes, estão falando o quê, o que fizeram ontem, se estão dormindo demais... Talvez algo mais nesse sentido do que um discurso sobre as coisas. Não há o que falar sobre as coisas, eles não têm o que dizer.

César: De vez em quando eles expressam uma insatisfação, mas parece algo sem direção.

Tonacci: É um estado de impotência e ignorância num momento da juventude que é foda. Então, diante dessa percepção de uma impotência, eles reagem e vão para algum tipo de ação. E, vamos dizer assim, seguindo a lógica de certa sequência, eventualmente a ação os levaria a um tipo de consciência. Mas *a priori* ali não tem muita consciência não, é a tentativa de entender o que está

acontecendo. E não nego que isso tenha sido o meu estado, a maneira como eu mesmo me sentia. Eu saí cedo da casa dos meus pais também, então a rua era um lugar onde eu podia encontrar pessoas com a mesma angústia.



César: Gosto de pensar a maneira com o filme dá a ver algo da experiência histórica, por exemplo, nos gestos, na maneira de agir dos personagens, nas atitudes do corpo. O filme compartilha com *Documentário* [Rogerio Sganzerla] essa presença dos corpos dos jovens, essa encenação que traz não apenas o espaço das ruas, mas um jeito de estar nas ruas também.

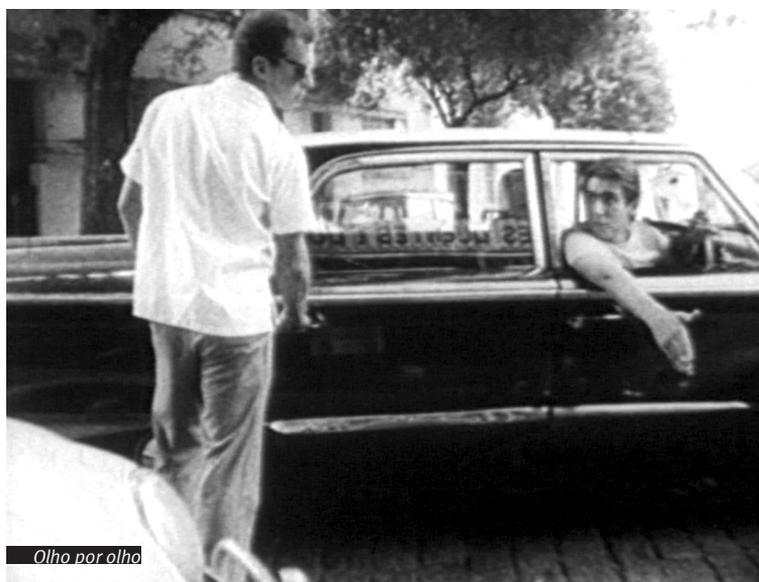
Tonacci: Tem uma atenção ao corpo sim. Uma apreciação, vamos dizer assim, ao físico...

César: Há duas belas sequências: a da moça andando pelas ruas e outra dela no carro, quando se vira duas vezes e olha para a câmera.

Cláudia: Essa proposta de filmar no carro: vocês tinham um barato com relação ao automóvel?

Tonacci: Isso é mais Andrea, sou mais eu, o Rogério [Sganzerla] não. Eu gostava muito de carro, tinha um fusca na época, aquele era o carro do cara que estava dirigindo. E para te dizer um pouquinho o que o carro (junto com o estar na rua) representava, essa era a época em que terminaram de fazer aquelas marginais

do Rio Pinheiros. As estradas eram vazias; eu ia e passava horas de um lado para o outro de carro... o prazer da estrada. Eu tenho isso até hoje; esse carro velho aqui é uma maravilha, é uma caravela velha, ele só anda no compasso da caravela [*Tonacci se refere ao Santana Quantum estacionado ao lado*]. Mas se você pensar bem, eu já fui com ele para o Maranhão. E o prazer de viajar, de pegar estrada... É uma coisa interna. Às vezes, eu trabalho muito viajando. Levo um caderninho e vou anotando, gravo coisinhas, entendeu? – quando não tem gente que conversa muito –, viajando sozinho ou fazendo viagens que você leva horas e horas e horas. E o carro é um personagem nos filmes também. No *Serras da desordem* ele está lá. O Carapiru faz uma viagem dentro do carro. É ali que ele estranha o mundo... Porque tem a velocidade, tem o desconhecimento, tem o ter saído de um lugar e não saber para onde se está indo. É uma situação no ar, na verdade, no chão... [risos]. E o carro tem um pouco essa dimensão de estar nesse lugar que não é exatamente um lugar, ele é fixo porque você está dentro, mas na realidade tudo está se mexendo, tudo está “vuuhhh”, passando. Acho que isso vale também para a cabeça, mas a cabeça é em qualquer lugar: eu posso estar sentado aqui, sentado dentro do carro, essa está sempre viajando [risos]. Essa não tem porto fixo, não tem referência fixa não, de jeito nenhum!



César: Como foi a circulação de *Olho por olho*? Onde ele foi exibido? Você mencionou que o grupo planejava fazer vários filmes. Eles foram feitos?

Tonacci: Não aconteceu. O filme foi exibido num festival chamado JB Mesbla, onde eu acredito que foi premiado. Na verdade, eu ganhei um prêmio de fotografia pelos três filmes. Mas foi um ano muito interessante: tinha Bressane, tinha Neville, tinha outro menino de Minas, tinha o filme do Rogério, tinha o meu. Então foi ali, naquela mostra, que eu conheci pessoas de cinema, até lá eu não conhecia ninguém, eu era um universitário fazendo filmes com amigos da escola. Mas ali era um público de cinema, no Rio, gente do Cinema Novo. Então, teve um momento de confraternização, de encontro pelo cinema, não pelas ideias ou pelo que for, mas com aquela coisa incrível que estava acontecendo, com os filmes. Para mim, era uma surpresa. Foi a partir daí que eu comecei a frequentar aquele barzinho que era da Líder, onde estava o pessoal do Cinema Novo. Conheci laboratório por dentro, conheci a Cinemateca do MAM. Aí surgiu um projeto que se chamava *Os últimos heróis*, era um conjunto de três filmes. Eu filmei algumas cenas, filmei porque quis filmar, mas não chegou a ser realizado. Depois é que surge o *Bla bla bla*, nessa mudança para o Rio, mas teve um momento intermediário. Acho que o período de maior convivência com outras pessoas foi exatamente com a “República Mineira” no Rio de Janeiro. Acho que a minha ligação com Minas começa aí, pelas pessoas, pela afinidade de caráter, de maneira de ser, de pensamento, não sei. Morando lá no Leblon com a garotada, com o pessoal de Minas, tava o [Geraldo] Veloso, aparece Sylvio Lanna, a gente filma o *Roteiro do gravador* [1967], eu faço fotografia e câmera para ele. Novamente há uma tentativa de fazer um conjunto, se funda uma empresa chamada Total Filmes, com a ideia de se fazer filmes de diferentes diretores ao mesmo tempo. Na realidade, na sequência do *Bang bang*, vem *Sagrada Família* [1970]. Ele começa a filmar primeiro, e empaca a filmagem. Aí eu falo: “Bom, me deixa filmar o meu antes que você termine, então”. Aí eu faço *Bang bang* e ele termina *Sagrada Família*. Foi um pouco assim, os dois ao mesmo tempo, a mesma câmera... então essas tentativas de trabalhar em conjunto eram uma realidade, como grupo de cooperação, de trabalho, como pode ter sido a

Belair, do Júlio e do Rogério. São várias tentativas. A Casa de Imagens, por exemplo, foi mais uma tentativa dessas, de cinco pessoas: Carlão, Inácio, eu, Calaço, André Luiz de Oliveira. A Casa de Imagens foi desmontada pela entrada do Collor, pelo fim da grana, mas também havia uma divisão interna, já tinha quem era mais cinema e quem era mais empreendimento de produção, uma visão mais comercial, então isso rachou um pouco lá dentro. Mas todos os meus filmes são trabalhos dessa forma: cooperativos, envolvendo mais gente. Acho que eu tive o privilégio e a felicidade de trabalhar sempre com pessoas que conseguiram olhar para o projeto com o mesmo foco que eu tinha. Talvez o primeiro trabalho onde eu esbarrei com uma rigidez profissional tenha sido em *Serras da desordem*, quando numa primeira fase houve uma coisa assim de executar funções técnicas. Tanto que o filme parou por motivos variados, mas um deles teria sido exatamente este: um bater cabeça com a forma como uma equipe encara, digamos, um projeto. Tanto que no novo trabalho [*Já visto jamais visto*], eu recuperei no meio dos meus materiais em vídeo uma página e meia que eu leio do Moravia, na qual ele fala exatamente como é o sentimento de trabalhar um roteiro com mais pessoas e depois transformar o que, daquilo, daria um bom filme. Nem sempre dá um bom filme, depende das relações de afetividade, de amizade. Por isso, sempre fiquei um pouco à parte, mas não sentindo falta, pelo contrário, me sentindo muito bem mais isolado, mais por minha conta, menos envolvido com toda a questão cinematográfico-política. Lá atrás cheguei a apresentar um projeto para a Embrafilme, me interessei. Mas aquilo virou um cabidão para conseguir realizar os próprios projetos. Então também não é por aí. Não é esse jogo de alianças, de “é minha vez, sua vez, eu faço tal comissão, vai um representante”. *Serras* foi a primeira oportunidade de fazer um trabalho com um pouco mais de dinheiro, com o chamado baixo orçamento. Hoje, se alguém quiser me produzir, que me produza, tudo bem. Maravilha. Veremos o que um projeto exige. Mas mesmo assim eu sei que meus projetos serão baratinhos. Esse último [*Já visto jamais visto*], tudo bem que já estava tudo filmado, mas vocês vão ver que dentro disso dá pra fazer os meus projetos, cinematograficamente falando, sem precisar desse esquema de produção inteiro. Não acho que eu esteja fazendo um filme

como um investimento que deva ser pago. Seria bom se o filme se pagasse, no mínimo, mas os custos desses projetos são mínimos, são zero. É o custo de lanche de produção dos filmes que estão sendo feitos agora. Sete, dez, quinze milhões? Documentários de quatro milhões? É para pastar. Vão botar dinheiro no bolso e parar de fingir que estão fazendo cinema, entendeu?



César: O cinema que você faz possui uma forte dimensão processual; ele tem uma forma aberta, porosa ao que ocorre em volta...

Tonacci: O filme nos obriga a chegar a uma forma porque você tem que fazê-lo. Mas para chegar nisso é o contrário de uma rigidez, de uma escolha *a priori* de como tem que ser. É, de fato, um momento de perda desse tipo de coisa. É mais um instante de “tchau-eu”. É simplesmente o momento em que aquilo é vivido. E isso é contínuo. Quem fala de processo é o Ismail [Xavier]. As pessoas analisam um pouco, trabalham um pouco assim. Processo é uma palavra que pode ser usada, que serve, mas eu sinto como uma coisa mais interna minha, uma forma como a cabeça funciona. A insatisfação implica uma satisfação, então não é bem essa a palavra, mas existe uma dinâmica de não aceitação das conclusões ou de cada ponto que tende a se fixar: “Ah, é isso?”, “Não, vá em frente, não é isso”. Então isso eu chamaria de processo. Você me fez pensar agora, por exemplo, numa cena de *Serras da desordem* (acho que eu já comentei isso umas duas ou três vezes em público): aquela cena em que os matadores saem da mata. Quer dizer, se não tivesse uma atenção que está mais

voltada para as imagens do pensamento do que para as imagens que realmente o olhar está vendo nesse momento (apesar de as duas estarem ali, uma permeando a outra), sem essa relação eu não teria como amarrar com aquela imagem de uma nascente, da água saindo, que me fez ver os caras brotando da mata. Quer dizer, isso se faz à minha revelia. Isso está na minha vida. Eu não tenho como metodizar. Então voltamos à anarquia lá de trás... Mas essa também é uma palavra que tenta definir alguma coisa, mais uma vez, como se fosse “Ah, então não tem regra, não tem nada”. Não, tem regras, sim. É uma ordem quase biológica...



André: A impressão que se tem é que os filmes são indissociáveis de uma experiência no mundo, de uma percepção de mundo. Mas ao mesmo tempo eles não sugerem nenhum traço autobiográfico enfático.

Tonacci: Se eu defino alguém que determina como tem que ser, a própria possibilidade de enxergar se desmonta. Mas não consigo ver o que vínhamos falando como não sendo algo que corresponda à pessoa. Então é auto, não biográfico, mas é auto... Qual seria a palavra para nos referirmos à constituição das coisas, do devir? Aliás, a revista de vocês sugere um bom nome...

César: Sim, um cinema em devir, atravessado pelos devires do mundo...

Tonacci: Inclusive da forma de produção.

César: Mas não apenas... É um projeto estético seu...

Tonacci: Mas, se de um lado trata-se de um momento de ausência, por outro, é uma total presença. Mais *eu* do que isso não há, se eu quiser prestar atenção em um momento. Então eu rebato um pouco aquilo que você disse.

César: Nas entrevistas sobre *Serras da desordem* você mencionou, mais de uma vez, que ter filmado com o Carapiru foi algo circunstancial; no entanto, seu engajamento com as questões indígenas vem desde os anos 1970...

Tonacci: Sim, e que outra circunstância possível eu poderia ter, não é? Mas, realmente, o fato de ser o Carapiru é porque a história que foi contada era a história dele, então no fim houve a definição de fazer o personagem com ele. Mas houve, inclusive, a tentativa de fazer uma história urbana a partir dessa mesma história. Seria um homem cuja família é massacrada na periferia; ele escapa e não sabe que o filho também sobreviveu... A história seria igual! Ele vira um barbudão fodido que fica pelas estradas, embaixo de viadutos, durante dez anos, até que reencontra o filho. Mas nesse caso seria algo tão conhecido, tão óbvio, tão próximo da gente, algo pelo que passamos todo dia e não damos a menor atenção, que eu achei que não ia trazer o sentimento de perda da família, o reencontro, a possibilidade de rever o filho... quer dizer, todos esses sentimentos que compunham a razão pela qual aquela história me mobilizou, coincidindo com um momento pessoal meu.

César: De *Olho por olho* até *Bang bang* há essa urgência de criação em torno do universo urbano e depois, nos anos setenta, começa o trabalho com os índios.

Tonacci: *Bang bang* é mais exasperado do que *Bla bla bla*, no sentido de que vai além... ali há um rompimento, uma espécie de exorcismo. Depois tudo volta mais objetivado, com mais consciência do que é fazer imagens, as consequências disso. É todo um processo de aprendizado com a exibição dos filmes. Com *Bang bang*, bem ou mal, eu tinha 25, 26 anos. O filme vai, por exemplo, para a Quinzena dos Realizadores. Numa dessas, você aparece como um par, não é um garoto. E não é tratado assim, porque ali se fala de cinema, se fala de filmes... Foda-se quem é o autor! O autor é a porra que a mídia precisa para fazer o oba-oba do festival... Mas é um encontro de intenções, de desejos, de realidades. Depois disso, é como se eu tivesse entendido: “A jogada é essa..., poxa!”. Então, passei a tentar fazer com que o filme pudesse contribuir para alguma coisa. Acho que a primeira vez que fui aos índios, é isso: a ideia de que eles nunca tinham visto uma câmera. Eu fui lá sem saber a língua, sem saber o que ia filmar, mas sabia qual era a situação e o que era desejado: uma demarcação de terra errada e a tentativa de comunicar isso ao governo federal [os Canela em *Conversas no Maranhão*]. Começa

então um novo processo de vivência com aquelas pessoas. Naquele filme, no primeiro mês, ninguém rodou, nem tiramos a câmera. Foi só encontro: quem é quem; quem é caçador; qual a família que te hospeda; o que se faz diariamente... Aos poucos, quando eles entenderam o que seria, que haveria imagens narrando a história, imagens que poderiam chegar a outro lugar, não só à comunidade... aí aparece a câmera! Aí o olhar se libera de novo; o olhar está solto outra vez; o olhar se permite mergulhar de novo naquela vivência. Depois disso, ficção praticamente só em *Serras da desordem*, só ali é que eu retomo o que se aproxima da ficção. No meio desse tempo, houve outras tentativas, mas nunca terminadas... há um filme que eu chamei de *Paixões*, no qual apareço, meu filho pequeno aparece. É a história de um filme sendo feito. Enfim, *Bang bang* traz sim, uma divisão, acontece uma mudança.



André: Do ponto de vista do cinema, do posicionamento da câmera, do posicionamento do diretor, o que muda nesse momento em que você vai para os índios, em que você sai da ficção e se aproxima do documentário?

Tonacci: Essa divisão é externa. Não vejo diferença: se eu estou com a câmera na mão, estou atento, olhando, independentemente de a câmera estar ligada. Mesmo que eu esteja com o olho aqui, esse olho está aberto, ele não está fechado. Estou consciente do espaço inteiro. Em *Olho por olho*, por exemplo, é o contrário: eu tenho uma descoberta desse

olhar e não uma identificação... Quando tem essa intensidade, o olhar se toca. Claro, ele não é confuso. Primeiro, acho que a tecnologia também exigia isso: o custo, a câmera... Você sabia que tinha tantos segundos para filmar... Não dava para deixar rodando (pode até tirar o olho da câmera, deixa rodando o que está acontecendo, e tanto faz). Até a entrada do vídeo, isso não existia. Mesmo quando eu começo a usar o vídeo, o comportamento do olhar é o mesmo. Me lembro da frase do Aguillar: “Há um momento em que a razão não tem mais lugar, o negócio é surfar”. Quando você diz “roda”, esse é o ponto em que você está pegando a onda. Mas você não diz “roda” antes da onda chegar. Então, às vezes, demora para você armar uma cena, para todo mundo estar na mesma... A equipe participa da criação da onda. Se a onda não levanta, você não surfa. Na verdade, isso é algo que não mudou. Eu não sinto diferença entre o que eu faço hoje e o que eu já fiz. É sempre a mesma coisa, sempre o “não ser” que está por trás...

Cláudia: *Bang bang* é um filme formalmente muito bem composto, muito rigoroso. Você reconhece isso no seu olhar, essa maneira de compor, de enquadrar, de movimentar a câmera?



Tonacci: Reconheço sim, mas isso pode ser uma consequência das condições de filmagem. Se, em *Bang bang*, eu tivesse grana, tempo e negativo, teria filmado “decupado”. Eu comecei

a filmar, trabalhamos dois, três dias... quando eu percebi que não ia dar, desmontei tudo, paramos. O Sylvio [Lanna] iniciou o filme dele [*Sagrada Família*]; eu armei outra equipe e recomecei a trabalhar o roteiro. É a partir daí que o filme começou a privilegiar o plano-sequência: porque eu juntava duas, três coisas numa sequência só. Era a forma de ganhar tempo e realizar tudo em um dia. A forma do *Bang bang* tem muito a ver com as condições de produção e com a capacidade dos atores entenderem isso. Claro que há momentos em que a forma é construída intencionalmente. Por exemplo, aquela grua foi pensada. Ali eu tenho que tomar essa distância. Começa uma ação, depois revela o lugar: isso foi pensado. Mas outras passagens foram, entre aspas, improvisadas após um mês de elaboração, de trabalho, afora o roteiro. Eu não sinto improviso no *Bang bang*. Se existe improviso ele está na capacidade que os atores têm de construir os personagens, de ir além dos personagens que eu conseguia lhes sugerir. Isso é *Bang bang*, outros filmes são totalmente diferentes. *Serras da desordem* é muito mais elaborado, mais pensado. Mas ao mesmo tempo, ele tem essa percepção de quando é o momento do personagem central, que não é um ator, é um índio. “Quando tem que rodar? Em que momento eu tenho que...” – isso é manipulação? Claro que é! O que é fazer um filme senão trabalhar com os elementos que você tem à mão? A cenografia, as pessoas, as roupas, o comportamento... tudo. Mas nessa hora, mesmo em se tratando de alguém que não é ator, eu e Carapiru estabelecemos uma relação de confiança: viajamos juntos, voltamos ao sertão da Bahia, depois voltamos para a aldeia, para Brasília... Acho que houve sim uma participação dele, uma relação tão intensa quanto a minha. Ele também quis conhecer o que eu estava fazendo e quem eu era. Qual é a razão de fazer o filme? Não posso acreditar que era só porque a aldeia recebeu pagamento, não é só isso. Carapiru me dizia que não gostava de contar a própria história, que não tinha nenhuma importância. Estava fazendo aquilo porque era importante para mim. Então, ele sabe o que está fazendo. Independente de saber o que a imagem filmada pode representar quando editada, como ele será visto enquanto personagem, isso ele não sabe.

César: No episódio não montado de *Os Arara* há aquela belíssima sequência do contato com os índios que saem aos poucos da mata: um deles chega pertíssimo da câmera; depois outro toca a barba de [Sydney] Possuelo, em busca de reconhecimento, de algo comum... Sabemos o desastre que se seguiu a esse contato. Quando você reencontra Carapiru, apesar de todas as diferenças entre as histórias das duas etnias, é como se ele voltasse desse encontro devastador...

Tonacci: Carapiru podia ser um deles. A história continua, por que não? Vamos esquecer que um é Arara e o outro Guajá. A história continua...

César: O contato é pleno de equívocos e de incompreensões (e não apenas por causa da questão linguística); sequer o corpo constitui uma medida comum para estabelecer a relação entre os índios e os brancos. Imagino se a ficção que você construiu não veio a acolher o Carapiru, depois dessa imensa fratura que dividiu a vida dele...

Tonacci: É bonito isso que você fala. E é muito surpreendente, porque se refere a uma afetividade minha em relação ao homem... Eu nunca dei essa volta para olhar desse jeito para um personagem...

César: Voltando a *Os Arara*, o filme é animado por uma procura do olhar, atento aos corpos e à duração dos eventos (mesmo mínimos) que envolvem o cotidiano dos índios no posto da Frente de Atração...

André: A fotografia é muito precisa.

Tonacci: Você diz como aspecto da imagem ou como olhar?

André: Como olhar. Penso em *Os Arara*, e mesmo em *Interprete mais, pague mais...* é um olhar que está *entre*, entre os personagens.

Cláudia: Mas que não apenas testemunha...

André: Sim, não é um olhar distante, que simplesmente testemunha... Ele é situado.

Tonacci: Entendo o que você está dizendo, de fato eu não estou em um lugar nem no outro... O Sydney [Possuelo] quer levar essas imagens para eles, para os Arara.

César: Como é a situação deles agora?

Tonacci: Como qualquer grupo indígena. Provavelmente crescendo numericamente, eu ouvi falar. Devem estar com todas as doenças, morando em um território que não é o deles...



César: E o Sydney Possuelo ainda tem alguma ligação com eles?
Tonacci: Não. Mas ele quer voltar lá, quer mostrar essas imagens aos índios. Está fazendo um livro. E tem um pessoal interessado em fazer um documentário com ele. Sydney gostaria de tentar resgatar a visão deles (porque agora falam português), contar a história do ponto de vista deles, vendo as imagens da época. Eu acho até delicado, porque eles vão ver todos que morreram, vão ver pessoas que... não sei se tem algum vivo que está ali nas imagens, vão se ver como eram antes... Isso não é uma coisa que se pode chegar e “bum”, botar na tela. Eu me lembro que a única vez em que eu reproduzi uma imagem para um Arara, que foi Piput, como não tinha monitor, era na câmera que se reproduzia, você punha o olho, ou então levantava a janelinha... e se via numa “tevezinha” assim. O acaso fez com que a fita que eu pus tivesse a imagem de um Arara que tinha morrido um mês antes. Ele colocou o olho e “Ahhhh”... Então não sei como é hoje lá. Pode ser mais uma porrada, se é que um deles não levanta um tacape e vem em cima... Claro, isso já aconteceu várias vezes, eu entendo que é interessante se você consegue um diálogo, consegue ter uma dimensão humana da tragédia do outro, já que nunca se dá voz a esse tipo de história. Mas uma coisa é essa visão nossa do registro, fazer para expurgar... Se não é culpa, é o quê? Tentando botar legenda na História... na história com “H”. Os chamados índios isolados, por exemplo, não querem o contato, e não porque ninguém chegou até lá... são eles que recusam o contato e vão ficando cada vez mais longe, isolados por isso, não aceitam. O

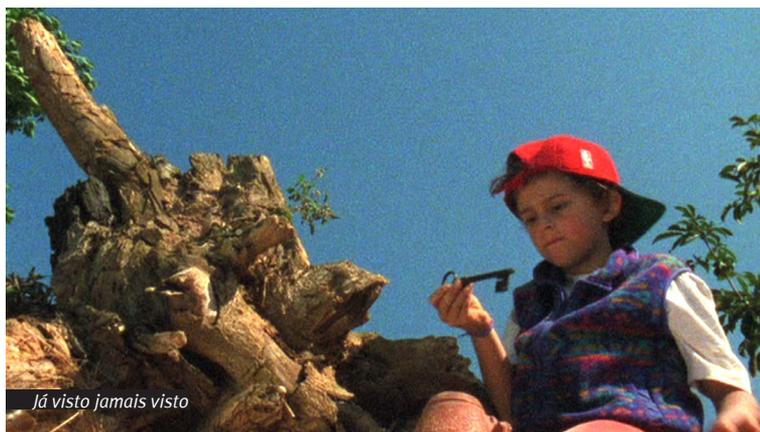
processo mental depois de feito o contato, não tem volta. É como qualquer um de nós, qualquer encontro que você tem na vida. Qualquer pessoa que você encontra, você vê uma primeira vez e... a partir daí, já viu.

Parte 2

Continuando a conversa, depois de assistirmos *Já visto jamais visto*

Cláudia: Sobre *Jamais visto*, como foi o processo de feitura do filme, a partir dessa enorme quantidade de material, inclusive fragmentos que você nem lembrava que tinha?

Tonacci: Muito desse material eu não revia há 30, 40 anos. Dois meses dediquei para ficar telecinando, catalogando, montando rolos, separando o material. Assisti devagarzinho às imagens, comecei por 8mm, depois super-8, depois 16mm, depois 35mm... tem esse filminho que se chamava *Paixões*, que é de 1994.



Cláudia: Para compor as associações do filme, você parte de *Paixões*?

Tonacci: Não, *Paixões* entra com o mesmo peso de outros materiais. Mas faz sentido, porque, de certa forma, ele amarra a história, oferece certa... não digo “unidade”, porque o filme é todo fragmentado. Ele é bem onírico nesse sentido. Principalmente, por conta da montagem. A tentativa é essa mesmo: permitir que as imagens, sem que elas tivessem tido essa intenção, passem esse estado onírico, da criação do mundo, da invenção da realidade de cada um. Na verdade, não existe uma pessoa. O personagem do filme tem um tempo vasto que vai do meu pai, passa por mim e

chega ao meu filho. O filme é um trânsito nesses três imaginários. É como a biografia de alguém, mas esse alguém não se reduz a uma pessoa. É mais um sentimento, o sentimento de um tempo. Um sentimento que é meu, mas que tem a pretensão de se expandir para o meu pai, para o meu filho, para os dois lados. O filme tenta abrir essa dimensão de tempo como narrativa de um sentimento. É como no sonho, realmente, quando você toma nota de um sonho. Há esses saltos, você abre o tempo nessa hora. Quando essas coisas se tocam, o tempo deixa de existir por um instante, como dimensão. Abre-se um espaço de plenitude maior. Mas não é um filme memorialístico.



André: Parece que *Já visto jamais visto*, pelos arquivos, reata com o começo do seu trabalho, com os primeiros curtas...

Tonacci: Tem esse bloco de cenas em que eu apareço, meu filho, tem *Paixões*, que é de 1994... O resto é tudo dos anos 1970, ou de antes. Aquelas imagens de 8mm que aparecem devem ser de 1958, 59, eu era muito menino ainda... com aquela camerinha 8mm que meu pai tinha. Mas tem ainda todo aquele material em vídeo, de rolo, de meia polegada... Só algumas cenas entraram nesta montagem. Eu ainda quero trabalhar esse material. Ali dentro tem pelo menos dois projetos grandes. Um que envolve toda a questão indígena. Filmei os Guarani naquela época... tem dona Aurora viva, tem imagens que, se eu salvar, quero dar pra eles, para o Ariel [Ortega]. Há material das viagens em reservas americanas, os índios, México, Peru, Brasil... Esse é um dos projetos. Tem outro que eu descobri revendo o material U-matic, que é Lucilla, minha primeira companheira, que eu não sabia que tinha filmado tanto. E ela, quando faleceu... primeiro, sofreu

muito naquela época, tinha um pai muito esquisito, tinha a ver com os militares... Não vou entrar em detalhes. Mas ela acabou sendo internada nessas clínicas, e aí ela filma coisas quando viaja. E é o olhar mais alucinado. Me espantou de ver o telecine, pensei: “Aqui tem um filme”. Começa com as minhas imagens lá atrás, afetivas, e vai para o olhar dela, com uma história subjetiva do olhar dela, que enlouquece até morrer. Esse seria outro filme. E tem outras coisas, outros títulos que eu sempre quis montar. Tem um que se chama *At any time...*, uma base contínua de coisas que eu vou filmando e guardando. De uns anos para cá, eu parei com isso, de ficar gravando o tempo inteiro. Gostaria muito de ter uma camerazinha deste tamanho, uma coisinha assim que pudesse usar na mão, que é mais próxima de um olhar do que uma câmera de cinema; gostaria de trabalhar um pouco nessa dimensão. E essas camerazinhas digitais de alta definição, não precisa mais do que isso, não precisa ficar com esses trambolhos. Tem esses caminhos... e uma impaciência insuportável com a tecnologia! Essa coisa do digital... eu percebo que a ansiedade é dada, inclusive, pela insegurança que os arquivos hoje em dia representam. Você não tem mais porra nenhuma guardada. Ou você bota isso em vídeo e aparece, ou não existe no sentido físico, como matéria. É uma porra numérica. A imagem vira uma projeção virtual da gente. Então, tem que botá-las de volta no mundo.

Cláudia: Você já comentou mais de uma vez das dificuldades que enfrentou para viabilizar o projeto de *Serras da desordem* e outros roteiros. E mesmo tendo um trabalho de reconhecida importância... Em que falham, a seu ver, os mecanismos de financiamento de cinema vigentes?

Tonacci: Em primeiro lugar, há uma ignorância sobre o que é fazer cinema. Ficam achando que é uma atividade industrial, como se fosse a construção de uma caixinha que você faz um desenhinho... O outro lado é a desconsideração do que essa nova tecnologia trouxe para o processo de realização. Existe um tempo que é o tempo da máquina – e vou te dizer que ele é maior do que o nosso tempo de trabalho. A exigência do trabalho da máquina digital, não é só pelas pausas, mas pela complexidade, pelas voltas, porque nada mais conversa com nada. Você precisa estar o tempo inteiro amarrado em algum sistema pra conseguir um *plug-in* disso, um *plug-in* daquilo... É um inferno digital. “Eu vou até lá no meu carro em quinze minutos porque são 50 km, eu

ando a 110 por hora...” Mentira! Você vai ficar quatro horas num congestionamento e você está com a maior tecnologia na mão, carro com potência, está gastando energia, está fazendo tudo que o sistema quer, só que você não sai do lugar... Eu me sinto desse jeito com essas maquininhas. E dentro desse tipo de estrutura de editais, a exigência burocrática, digamos, para controle, de que você tenha o mínimo de infraestrutura, gente competente de contabilidade... Isso lembra aquela frase do Glauber: “Não importa quanto intermediário vai levar desde que sobre o dinheiro para eu fazer o filme”. Então se o seu filme pode custar 500 mil, você tem que fazer um projeto de três milhões. Fora que as pessoas vivem desse dinheiro, não do retorno do cinema. Cinema virou um mero instrumento para isso, para acessar grana e valores de imagem. E o produtor assim, na minha escala, mais autor do que produtor, está fora do sistema. Imagina, tenho que aprovar meu roteiro na Ancine para poder fazer meu filme, para poder captar... Mas que controle é esse? Estou fora dessa história, eu quero fazer meus filmes, eu me sinto mais livre, entendeu?

César: No Festival de Inverno da UFMG deste ano retiramos uma carta do Encontro de Realizadores Indígenas na qual se reivindica a desburocratização dos procedimentos de apresentação de projetos feitos pelos índios e também da prestação de contas dos filmes realizados.

Tonacci: A chamada cultura criativa, ela sobrevive como sempre sobreviveu, e exatamente nas crises é que ela mostra o potencial e a criatividade que há no Brasil. Porque o esforço para derrubar e cortar, é foda! Dinheiro público para financiar espetáculo da Broadway aqui no Brasil, esse é o chamado “popular”... Ou então o popular é novela... Não existe uma postura em nível de governo... Se não tem isso no nível da educação, imagina se seria permitido no nível da reflexão do adulto? Nunca! Se a gente falava antes de uma permeabilidade do cinema ao mundo, na maneira de você ser criativo, hoje a composição toda não tem mais nada a ver com o que eu entendo como cinema: um processo de conhecimento do mundo e de si próprio, o mundo como si próprio, no fundo é um sistema de você estar atento ao seu imaginário... ao imaginário coletivo. Se você não se sente incomodado com nada, se você não tem essa moção interior, você não faz filme. Isso acaba sendo quase uma condição e é a forma de você apreender aquele mundo, dar-lhe forma... Mas dentro do sistema de produção que está aí? Nunca... Quando você começa uma produção, o filme

já está feito, está fixado, pré-estabelecido, tem *storyboard*, está fotografado, tudo prontinho, é uma coisa mecânica.

César: Essa situação difícilíssima te constrange e te impede de fazer novos filmes, sem dúvida, mas, por outro lado, você tem todas essas imagens de arquivos, filmes inacabados, projetos interrompidos... Nesse material seus atos de criação permanecem vivos, à nossa espera, à espera de filmes por vir..

Tonacci: Sim, trabalhar o material dessa forma, digamos assim, como um ensaio... O sentimento é de uma expansão do tempo presente. Quando você entra nessas imagens nas quais você tem uma vivência pessoal, é como se a amplitude do seu momento presente fosse distendida...

São Paulo, 10 de agosto de 2013

Transcrição: Glaura Cardoso Vale e Prussiana Fernandes

