

DE V I R ES

C I n e m a e H u m a n I d a d e s

**TONACCI**

V. 9 N. 2

JUL/DEZ 2012

ISSN 1679-8503

# De V I R es

C i n e m a e H u m a n i d a d e s

**ORGANIZAÇÃO DOSSIE ANDREA TONACCI**

André Brasil  
Cláudia Mesquita

**CAPA E PROJETO GRÁFICO**

Bruno Martins  
Carlos M. Camargos Mendonça

**CONSELHO EDITORIAL**

Ana Lufza Carvalho (UFRGS)  
Cristina Melo Teixeira (UFPE)  
Consuelo Lins (UFRJ)  
Cornélia Eckert (UFRGS)  
Denilson Lopes (UFRJ)  
Eduardo Vargas (UFMG)  
Ismail Xavier (USP)  
Jair Tadeu da Fonseca (UFSC)  
Jean-Louis Comolli (Paris VIII)  
João Luiz Vieira (UFF)  
José Benjamin Picado (UFBA)  
Leandro Saraiva (UFSCAR)  
Márcio Serelle (PUC/MG)  
Marcius Freire (Unicamp)  
Maurício Lissovsky (UFRJ)  
Maurício Vasconcelos (USP)  
Patrícia Franca (UFMG)  
Phillipe Dubois (Paris III)  
Phillipe Lourdou (Paris X)  
Réda Bensmaïa (Brown University)  
Regina Helena da Silva (UFMG)  
Renato Athias (UFPE)  
Ronaldo Noronha (UFMG)  
Sabrina Sedlmayer (UFMG)  
Silvina Rodrigues Lopes (Universidade Nova de Lisboa)  
Stella Senra  
Susana Dobal (UnB)  
Sylvia Novaes (USP)

**EDITORES**

Anna Karina Bartolomeu  
André Brasil  
Cláudia Mesquita  
César Guimarães  
Carlos M. Camargos Mendonça  
Mateus Araújo Silva  
Roberta Veiga  
Ruben Caixeta de Queiroz

**EDITORIAÇÃO ELETRÔNICA**

Thiago Rodrigues Lima

**COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO**

Thiago Rodrigues Lima  
Nilmar Barcelos

**REVISÃO DAS PROVAS**

André Brasil, César Guimarães, Cláudia Mesquita, Glaura Cardoso Vale, Nilmar Barcelos, Roberta Veiga

**TRADUÇÃO DOS RESUMOS**

Marco Aurélio Alves (inglês)  
Marco Antônio Alves (francês)

**IMAGENS****Acervo do cineasta**

Fotogramas de *Bla bla bla* (págs. 4, 5)  
*Interprete mais pague mais* (pág. 16)  
*Os Arara* (pág. 34)  
Fragmento não montado de *Os Arara* (pág. 50)  
*Serras da desordem* (págs. 70, 116)  
*Já visto jamais visto* (pág. 92)  
*Bang bang* (págs. 106, 144, 145)  
*Cartaz de Bang bang* (pág. 164)

**APOIO**

Grupo de Pesquisa *Poéticas da Experiência*  
FAFICH – UFMG

**IMPRESSÃO**

Única

**TIRAGEM**

500

Publicação da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH)

Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

Programa de Pós-Graduação em Comunicação

Programa de Pós-Graduação em Antropologia

Avenida Antônio Carlos, 6627 – Pampulha 31270-901 – Belo Horizonte – MG Fone: (31) 3409-5050

D 495 DEVIRES – cinema e humanidades / Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich) – v.9 n.2 (2012) –

Semestral  
ISSN: 1679-8503

1. Antropologia. 2. Cinema. 3. Comunicação. 4. Filosofia. 5. Fotografia. 6. História. 7. Letras. I. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

# Sumário

- 7 Apresentação  
*André Brasil e Cláudia Mesquita*
- Dossiê: Andrea Tonacci**
- 16 *O teatro do mundo*, de Calderón de la Barca, a *máquina-olho*, de Victor Garcia, e a *câmera lúcida*, de Andrea Tonacci  
*Ismail Xavier e Luciana Canton Bermudes*
- 34 *Os Arara: imagens do contato*  
*Clarisse Castro Alvarenga*
- 50 *Atração e espera: notas sobre os fragmentos não montados de Os Arara*  
*César Guimarães*
- 70 *A-filiação em Serras da desordem*  
*Ivone Margulies*
- 92 *Do arquivo ao filme: sobre Já visto jamais visto*  
*Patrícia Mourão*
- 106 **Fotogramas comentados**  
*Andrea Tonacci*
- Entrevista**
- 114 *Devir-Tonacci*  
*André Brasil, César Guimarães e Cláudia Mesquita*
- Testemunhos**
- 146 *O cinema, o afeto e a profissão da dúvida*  
*Cristina Amaral*
- 151 *O cinema de Andrea Tonacci - um depoimento ao rodar o projeto Paixões, incluído em Já visto jamais visto (2013)*  
*Joel Yamaji*
- 156 *Já visto jamais visto: o tempo como personagem às avessas*  
*Luiz Rosemberg Filho*
- 162 **Documentos**
- 196 **Filmografia**
- 200 **Normas de publicação**







## Apresentação

*A ironia de Tonacci é fazer a engrenagem girar em falso, especialmente a da comunicação, de modo a ressaltar que, acima de tudo, para os parceiros envolvidos no jogo, o fundamental é redefinir os termos da conversa, o estilo da caminhada, antes de correr com o olhar dogmático fixado na meta, no objetivo, no produto, possível miragem que escamoteia os dados mais efetivos do processo. Pois este é vida concreta.*

Ismail Xavier, “Os transgressores de todas as regras”

*A vocação profunda de Tonacci parece ser o mistério da realidade, mas ele circula à vontade entre diferentes pólos e estilos narrativos. É preciso sublinhar o talento todo especial com que filma automóveis, de dentro ou de fora, parados ou em movimento.*

Paulo Emílio Salles Gomes, “Os exibidores se esqueceram desse filme”

Em sequência emblemática de *Serras da desordem* (2006), Carapiru viaja no banco traseiro do carro, rumo à Brasília, onde terá um encontro dissonante com a arquitetura modernista e de onde será levado de volta a seu grupo de origem. Depois de dez anos de perambulação pelo sertão da Bahia, o destino agora parece preciso: contudo, perdido no extracampo, o olhar de Carapiru mira outra direção. Pela janela do carro, vemos cercas, propriedades, territórios em conflito, mas o olhar vai além, onde nem a vista alcança: ali, nesse espaço fora de campo, ele guarda o enigma, que se assenta parcialmente em sua liminaridade. A errância de Carapiru atravessa a de Tonacci; quando o personagem aparece nas telas dos cinemas, em 2006, ressurgiu com ele o diretor, um dos mais relevantes cineastas em



atividade no País. O superlativo é necessário para sublinhar o fato, no mínimo desconcertante, de que este diretor tenha tido, durante esses tantos anos, enormes dificuldades para realizar (e preservar!) seus filmes, recusando-se a adaptar-se às leis de incentivo, em última análise, às leis do mercado. Trata-se de um cinema que valoriza o processo em detrimento do resultado imediato, mas que, em contrapartida, exercita o rigor e a concentração em recusa ao voluntarismo; um trabalho vigoroso e exigente que se endereça ao espectador sem complacência.

Em seu primeiro filme, o curta *Olho por olho* (1965), o carro já aparece como espaço privilegiado de *mise-en-scène*: ali, os personagens participam de uma interação “esfiapada”, feita de frases soltas e gestos displicentes; transitam pelas ruas, em um *travelling* entrecortado por sucessivos *jumpcuts*. A ficção transcorre dentro, mas é constantemente atravessada pelo fora, por *flashes* da vida na cidade que se deixa entrever pela janela, entre um corte e outro, entre uma e outra superexposição. Os atores – amigos do diretor – inscrevem na película gestos e trejeitos de uma época. Ainda que este filme recorra enfaticamente a certa estilística cinematográfica, o zelo formal é indissociável de um maneirismo dos corpos vinculado ao *habitus*. Já nessa obra de juventude, o cinema de Andrea Tonacci sugere àqueles que se propõem a pensá-lo a tarefa de não separar os aspectos formais e expressivos de sua dimensão, digamos, pragmática ou histórica, ou seja, daqueles aspectos que, vindos do vivido, atravessam o filme deixando nele um gesto, um olhar, um ruído, uma sobra, uma “borra”.

Nesse cinema, cuja chave de leitura tem sido a do *processo*,<sup>1</sup> a experiência de produção do filme (que pode durar muitos anos), a experiência histórica (cifrada na cidade, nos corpos e atitudes dos personagens; nas imagens de arquivo) e a escritura fílmica (força do enquadramento que se preserva na montagem) estão de tal forma imbricadas que seria redutor separar uma da outra. Em sua clássica cena de abertura, *Bang bang* (1971) retoma o automóvel, à deriva, enquanto passageiro e taxista brigam. O *nonsense* torna-se ainda mais aflitivo pois entrecortado pelos constantes e ruidosos problemas no câmbio. A sequência se repete, levando o espectador à exaustão e a narrativa a uma circularidade pouco fluente. Ismail Xavier já notara a centralidade da sequência do táxi, chave para o andamento do filme, no qual “o percurso é ocasião para um

1. Sobre a noção de “processo”, cf. Ismail Xavier, em *Alegorias do subdesenvolvimento*, 1993 e 2012; além de texto do autor sobre *Serras da desordem*, *As artimanhas do fogo, para além do encanto e do mistério*. In: CAETANO, Daniel (Org.). *Serras da desordem*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008. Na esteira de Xavier, indicamos ainda a conferência de Cláudia Mesquita, *Obras em processo ou processo como obra?*, no ciclo “Cinema Brasileiro Anos 2000: 10 questões”, Centro Cultural Banco do Brasil, 5 de maio de 2011, Rio de Janeiro. Disponível em <[www.revistacinetica.com.br/anos2000/questao9.php](http://www.revistacinetica.com.br/anos2000/questao9.php)>. Acesso em: 30 out. 2013.

diálogo numa direção oblíqua que sequestra o interesse e a atenção, em detrimento de um suposto desenlace ou destino do passeio”.<sup>2</sup>

Como lembra o próprio Tonacci na entrevista que integra esta edição, *Bang bang* é um filme ainda mais exasperado que os anteriores, uma experiência de ruptura estético-política, espécie de “exorcismo” por meio do cinema. Se *Olho por olho* e *Bla bla bla* já apontam para certo esgotamento do discurso político, para sua dimensão farsesca, *Bang bang* parece tensionar a representação até seu esgarçamento ou seu estilhaçamento: para tanto o filme sequestra a teleologia e inclui a câmera na cena deste sequestro.

Até *Bang bang*, Tonacci endereça seus investimentos prioritariamente ao cinema, ainda que para estilhaçá-lo, para levar a representação (seja ela política ou estética) à extrema e anárquica desconstrução. A busca de uma resposta à “crise” – sempre a um só tempo cinematográfica e existencial – se realiza sob o modo de forte engajamento no real. Ela se nota em duas experiências, agora de acento documentário: *Interprete mais, pague mais* (1975) e *Conversas no Maranhão* (1977). Aqui, o cinema se concebe mais marcadamente como *práxis* (em direção à teatralidade, no primeiro caso, e em direção à etnografia, no segundo) e, valorizado o momento da tomada, Tonacci se revela um exímio fotógrafo, sem negligenciar o “efeito-câmera”, esta que não apenas registra, mas faz precipitar a cena.

Em *Interprete mais, pague mais*, ele filma “em direto” os ensaios – em vias de se colapsar – da montagem dos *Autos sacramentais*, de Calderón de la Barca, dirigida por Victor Garcia sob a produção de Ruth Escobar, em turnê do grupo teatral ao Irã e à Europa. Como bem observam Ismail Xavier e Luciana Canton, a câmera “não apenas dá testemunho da crise, mas tem um papel de catalisadora da performance em passagens decisivas”. Atentos às relações entre cinema e teatralidade, os autores acompanham o jogo de performances e poderes até o “extraordinário lance final”, quando o filme revela – em um cenário já esvaziado após o momento da crise – a presença do cinema como tensionador da cena teatral, a receber a piscadela do ator.

Ainda que se construa na *mise-en-abyme* do ensaio de uma encenação,<sup>3</sup> não é pouca coisa que o filme comece com o plano enigmático de uma mulher iraniana, acompanhada dos filhos, frente a uma construção de pedra. Em meio à quase total imobilidade do lugar, ela espanta uma mosca que a incomoda. “A

2. Cf. artigo de Ismail Xavier, “Os transgressores de todas as regras”, *Folha de São Paulo*, 17 de maio de 1986. Republicado na seção “Documentos” deste dossiê.

3. Promissor seria o cotejo entre *Interprete mais e Moscou* (2009), filme de Eduardo Coutinho com o grupo de teatro Galpão.

4. Cf. artigo de Ismail Xavier e Luciana Canton e “Fotogramas comentados”, por Andrea Tonacci, nesta edição.

5. Cf. comentário de Patrícia Mourão no artigo *Do arquivo ao filme: Já visto jamais visto*, neste dossiê.

mosca podia ser eu”, nos diz Tonacci.<sup>4</sup> Mas, pode ser também o real – seu grão oscilante – que, insistente, se inscreve no quadro cinematográfico.

O engajamento por meio do cinema levará Tonacci, em outra via, a filmar entre os índios, experiência que se inaugura com *Conversas no Maranhão* (1977). Realizado entre os Canela Apãniekrã, posicionando-se ao lado dos índios no conflito em torno da demarcação de suas terras, o filme abre-se à *auto-mise-en-scène* dos sujeitos, sendo, em certa medida, por eles dirigido. Se em *Interprete mais*, a câmera é “lúcida” diante da máquina teatral na iminência da pane, em *Conversas*, ela é tomada por uma espécie de vidência; não apenas acompanha os acontecimentos, mas, no cruzamento entre visão e escuta (aqui amplificada), quase se antecipa a eles, o que lhe confere impressionante precisão, em meio a um universo sobre o qual o conhecimento e o domínio são mínimos.<sup>5</sup>

Além de um rico acervo de imagens que urge recuperar, a experiência com os índios resulta também em *Os Arara* (1980-83), série de três episódios realizada para a TV Bandeirantes, cujo terceiro permaneceu inacabado, por conta de desavenças com a emissora. Nas duas primeiras partes da série, a atenção ao trabalho da Frente de Atração da Funai mantém os índios fora de campo, e na última parte – não montada – os Arara aparecem, atualizando diante da câmera a cena do primeiro contato. Se em outros registros cinematográficos de situações afins, a câmera avança, assumindo em certo sentido o “olhar” do colonizador, aqui, ela se aproxima com cuidado, hesita, enquadra obliquamente, tateia os corpos dos índios, é por eles tocada. Como bem mostra Clarisse Alvarenga neste dossiê, diante das limitações impostas ao “ver” por toda sorte de situações nas quais atua o invisível, a câmera precisa recorrer ao tato. Na série *Os Arara*, devemos, portanto, nos atentar não apenas ao *campo* e ao *extracampo*, mas ao *tocável* e ao *intocável*, em um regime que é não só o da visão, mas o da visão tornada tato. A autora chama a atenção à dimensão sensível própria do *equivoco* constituinte da cena do contato: algo que o olho do espírito não alcança e que o corpo deverá tatear, tanger, enlaçar.

Ainda sobre *Os Arara*, César Guimarães comenta a relação entre quem filma e quem é filmado, com atenção ao enquadramento dos corpos. De um lado, ao filmar, Tonacci não reitera os códigos de reconhecimento habituais em situação de primeiro contato, fazendo valer a mediação da câmera: “suas coordenadas espaciais

vacilam sem ruir”. É todo um regime do visível que se desnorteia com a presença dos Arara. Por outro lado, estes vão impondo uma espécie de reversibilidade, que se nota, agora sutilmente, pelos olhares dirigidos à câmera, “suavemente esquivos à frontalidade, endereçados a distintas direções (dentro e fora de campo)”. Por todas estas razões, ao retomar a cena originária do contato, a série inaugura “uma outra qualidade de presença no espaço, não mais da ordem culpada da ocupação, nem tampouco da ordem condenada do abandono”.<sup>6</sup>

A cena não montada – o primeiro contato com os Arara – prenuncia o desastre que se seguirá; desastre que será o de vários outros grupos indígenas e de que a errância de Carapiru em *Serras da desordem* fará uma espécie de alegoria. Para Ivone Margulies, o filme produz uma “des-originação estética”, marcando o que denomina de *a-filiação*: esta é conformada e mantida viva no filme, por meio da “nudez trajada por Carapiru” e de sua “presença despojada de essência”. Podemos retomar a sugestão de César Guimarães – a de que a ficção de *Serras da desordem* “acolhe” Carapiru depois da “imensa fratura” que cindiu sua vida.<sup>7</sup> Para tal, a ficção terá, ela própria, que se cindir, atravessada pela trajetória pessoal e histórica do personagem, que porta consigo, nas palavras de Margulies, “o trauma multissecular dos índios”.

Traço estilístico que vem se enfatizando na obra de Tonacci, é o modo como ele trama temporalidades distintas, criando, a cada filme, um enredamento singular. Ainda que este traço varie de trabalho para trabalho, permanece a atenção concentrada no presente da filmagem (que pode se estender por anos) e nos ecos e sinais que este presente guarda da experiência histórica (algo que se retoma, seja pelo uso peculiar da reencenação, seja pela convocação paratática, por contato, das imagens de arquivo). Tomada como processo e como arquivo, a imagem exige, por isso, um engajamento vital tanto em seu momento de produção quanto de sua organização e preservação em um acervo pessoal, somente em parte trabalhado na montagem. Tonacci é, nesse sentido, fotógrafo de olhar disjuntivo: um olho atento à situação filmada e o outro à história que a atravessa. Ele é, em complemento, um minucioso arquivista. Essa segunda faceta começa a vir mais fortemente à tona em um filme como *Já visto jamais visto* (2013), no qual recupera imagens realizadas no decorrer das últimas quatro décadas para compor uma espécie de sonho. “Esse sonho”, nos diz Patrícia Mourão, “é

6. Cf. texto de Stella Senra, “As duas viagens – a propósito de Os Arara”, publicado na revista *Arte em São Paulo*, jul./ago. 1983, e republicado na seção “Documentos” deste dossiê.

7. Cf. entrevista “Devir-Tonacci”, neste dossiê.

a própria vida tornada estranha e distante por força do tempo e do esquecimento”. Em seu novo filme, Tonacci volta às imagens da infância, às próprias e às do filho, personagem de uma ficção inacabada, chamada *Paixões*. Novamente, e com mais ênfase, cria um filme multitemporal, sem vínculos claros entre um e outro tempo, mas antes voltado a “identificar as sobrevivências e coincidências, os ecos e rimas de um tempo no outro”. *Jamais visto* sugere ainda a relação de Tonacci com o mundo, o modo como é mediada pelo filme. Trata-se sempre de um “eu” que se constrói na relação – ao mesmo tempo atenta e aberta – com o outro, cujo resultado é menos uma explicação do que uma aproximação, uma montagem.

Movido pela obra deste cineasta singular, o presente dossiê surge de um desejo amparado por uma intuição: o de fazer uma edição não apenas com textos “sobre” o cinema de Andrea Tonacci, mas “com” muitas imagens dos filmes e do contexto de sua produção e circulação. A intuição é a de que, sim, ele dispunha destas imagens e da disponibilidade em nos receber com tempo necessário para elas. Um dia na casa do diretor, dedicado à conversa publicada neste número, nos possibilitou rever alguns dos filmes, ver as fotos organizadas com esmero em seu arquivo pessoal, tomar ciência de suas pinturas – algumas retomadas em *Jamais visto* –, de seus diários e projetos. As imagens e a disponibilidade – tanto de Tonacci quanto de Cris Amaral, companheira e montadora de seus filmes recentes – continuaram em inúmeros emails subsequentes.

Os artigos selecionados para compor o dossiê abordam, em sua maior parte, trabalhos com fortuna crítica relativamente incipiente. No caso de *Serras da desordem*, filme que já acumulou leituras à altura, trata-se de uma análise sofisticada, que, sem perder de vista as opções fílmicas, leva adiante a articulação do cinema com a antropologia, que tanto nos interessa. Nas seções seguintes, o formato editorial da *Devires* se altera para assumir marcadamente um caráter documental e testemunhal, que se inicia com a presença do próprio Tonacci: em “Fotogramas Comentados”, ele aceitou o desafio de escrever sobre algumas imagens de seus filmes, demonstrando mais uma vez como as formas de expressão atravessam e são atravessadas pelas formas do vivido. Em “Testemunhos”, convidamos alguns parceiros de Tonacci, de cinema e de vida, a registrarem vivências, trocas, sentimentos e processos, em textos pessoais que escapam dos registros costumeiros (da

crítica ou da pesquisa acadêmica) para nos revelarem algo deste “desconhecido, o devir de uma autoimagem do ponto de vista de outro”, como nos disse Tonacci certa vez.

E por fim, na seção “Documentos”, recuperamos artigos publicados em revistas e jornais, quando do lançamento ou da revisão de alguns filmes – especificamente *Bang bang*, *Conversas no Maranhão* e *Os Arara* –, de modo a retomar o debate que se estabeleceu, no “calor da hora”, provocado pelas obras, ou que se acendeu com sua retomada, passados alguns anos do lançamento. Os textos – muitos deles com argumentos de fôlego – mantêm sua atualidade e pertinência. Privilegiamos abordagens de filmes que não foram contemplados pelos artigos reunidos no dossiê – em especial, *Bang bang*, notável longa de estreia cujo impacto e surpresa está registrado nos belos textos críticos selecionados aqui.

Já a entrevista foi realizada ao longo de um dia – entre o quintal, a sala de televisão e a sala de montagem; entre filmes, fotos e boa comida caseira. Como relatamos no texto de abertura, o roteiro prévio foi sendo transformado pela disponibilidade de Tonacci e pelas pequenas surpresas que ele ia nos oferecendo. No quintal, em torno de uma grande mesa, conduzíamos a conversa, literalmente, ao sabor do vento e dos filmes. Ao lado, como descobriríamos mais tarde, estava estacionado o Santana Quantum 1988, o mesmo carro que levou Tonacci em suas viagens pelo país, e que conduziu Carapiru, do sertão da Bahia a Brasília, da viagem errante às narrativas midiáticas e à “captura” pelas instituições nacionais, da solidão qualquer ao percurso emblemático. Esse é um estatuto que Tonacci não recusa, mas a que devolve opacidade, complexidade e mistério (“o mistério da realidade”, para lembrar Paulo Emílio).

*André Brasil e Cláudia Mesquita*

**A n d r e a**

**T o n a c c i**





# ***O teatro do mundo*, de Calderón de la Barca, a *máquina-olho*, de Victor Garcia, e a *câmera lúcida*, de Andrea Tonacci**

ISMAIL XAVIER

Professor do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP

LUCIANA CANTON BERMUDES

Cineasta, mestranda no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP

**Resumo:** O presente artigo visa analisar *Interprete mais, pague mais (Jouez encore, payez encore)*, de Andrea Tonacci, que trata da viagem de um grupo teatral ao Irã e à Europa para encenar os *Autos sacramentais* de Calderón de la Barca, dirigido por Victor Garcia. Discute as questões da teatralidade e da performance no documentário, e a configuração dramática que a montagem do filme elabora com base no registro das situações vividas pelo grupo a partir do momento em que o projeto original de encenação da peça ficou comprometido.

**Palavras-chave:** Cinema brasileiro contemporâneo. Documentário. Andrea Tonacci. Performatividade. Teatralidade. Victor Garcia. Ruth Escobar.

**Abstract:** This paper analyzes *Act now, pay now (Interprete mais, pague mais)*, by Andrea Tonacci. The film is about the trip of a theatrical group to Iran and Europe, where it will perform Calderón de la Barca's *Sacramental acts (Autos sacramentales)*, directed by Victor Garcia. The film addresses questions concerning theatricality and performance in documentary, as well as the dramatic configuration that the film's montage constructs based on records of situations experienced by the group since the original project of performing the play had been jeopardized.

**Keywords:** Contemporary Brazilian cinema. Documentary. Andrea Tonacci. Performance. Theatricality. Victor Garcia. Ruth Escobar.

**Résumé:** Cet article se propose d'analyser *Jouez encore, payez encore* d'Andrea Tonacci, qui porte sur le voyage d'un groupe de théâtre en Iran et en Europe pour jouer les *Autos sacramentales* de Calderón de la Barca, mise en scène par Victor Garcia. L'article aborde la question de la théâtralité et de la performance dans le documentaire, aussi bien que la configuration dramatique produite par le montage du film en s'appuyant sur l'enregistrement des situations vécues par le groupe à partir du moment où le projet original de mise en scène a été altéré.

**Mots-clés:** Cinéma brésilien contemporain. Documentaire. Andrea Tonacci. Performativité. Théâtralité. Victor Garcia. Ruth Escobar.

*Interprete mais, pague mais* se inicia com três planos enigmáticos no Irã: o primeiro traz a imagem do Portal de Todas as Nações, em Persépolis, com uma iconografia do poder do antigo imperador Xerxes, destacando a figura do homem-touro com asas, originalmente assíria, que é a do guardião. É uma referência telegráfica à sede do Festival de Artes do Irã. A montagem de poucos planos compõe um contraste entre a imobilidade do antigo monumento, com sinais de forte erosão pelo tempo, e a presença de uma mulher pobre com um bebê no colo e uma criança de pé a seu lado; o terceiro é o de um lagarto típico do deserto a criar o clima para a introdução do título que brilha na tela: *Jouez encore, payez encore*.

À sombra da ruína imponente, a mulher com o véu é a imagem viva e enigmática de uma tradição. Seu gesto – ela espanta moscas que a incomodam – enseja uma irônica referência ao trabalho do documentarista feita pelo próprio Tonacci (2013): “a mosca sou eu”.<sup>1</sup> É difícil não se lembrar da imagem da mosca na parede que, invisível, vale como metáfora para o ideal de objetividade que seria próprio ao olhar de um documentário do modo observacional, na tipologia de Bill Nichols (2005), em que, no limite, a ação deveria se passar sem que os filmados notassem a presença da câmera. E é também difícil não tomar a ironia de Tonacci como referência à sua atitude em seu próprio filme, no qual a câmera assume a posição de força catalisadora da ação. Ou ela é uma presença que incomoda, podendo ser expulsa da cena numa reação mais agressiva (como acontecerá mais tarde no filme), ou é uma presença que incentiva, podendo ser trazida à cena por alguém empenhado em registrar sua performance num embate, para valer, com o elenco da peça e seu diretor, no momento de crise de um projeto de espetáculo, como o fará Ruth Escobar, a produtora, na grande cena de *Jouez encore, payez encore*.

A viagem da trupe tinha como foco principal a encenação dos *Autos sacramentais*, de Calderón de La Barca, no Oitavo Festival de Artes do Irã. Ruth Escobar contratara Victor Garcia para dirigir o espetáculo, encenador de enorme prestígio internacional que trabalhava com ela pela terceira e última vez, dado que os conflitos que marcaram esta viagem ao Irã e à Europa resultaram na ruptura entre os dois.

No desfile dos créditos do filme, temos as imagens de um ensaio teatral conduzido por Victor Garcia nas ruínas do Palácio

1. Conversa informal de Luciana Canton com o cineasta, dia 28 de setembro de 2013.

das Cinquenta Colunas, em Persépolis, que trazem dinamismo ao espaço antes reduzido a uma pura memória do passado de glórias. São imagens contrastadas, luzes e sombras, do grupo de atores e atrizes brasileiros, a que se sobrepõe uma música dissonante, contemporânea. Esta cria um senso de crise, de movimento frenético, que se pode ler como alusão ao fracasso da jornada, coisa já bem sabida no momento em que Tonacci, que havia sido contratado para documentar a viagem, monta seu filme a partir do que registrou da experiência. O problema se criou pela impossibilidade de se usar, na encenação, a complexa máquina concebida por Victor Garcia para dar estrutura ao espaço cênico e modular a movimentação dos atores em viva interação com ela.

A *máquina-olho* chegou a ser testada no Brasil e funcionou, mas foi extraviada, chegando apenas cinco dias antes da apresentação em Persépolis, dia 21 de agosto de 1974. Os atores, entretanto, tinham medo de ficar a quinze metros de altura, e havia perigo de acidente quando as lâminas se movimentavam. Depois de várias tentativas mal sucedidas de consertar a engrenagem, restava a Garcia apostar na força da nudez dos atores. O corpo, elevado a primeiro plano, traria uma outra dimensão ao trabalho dos atores, para além do que, no espetáculo, estava mais diretamente ligado à enunciação do texto, garantindo um efeito maior de presença e de performance, no contexto mesmo da representação dos personagens e da palavra do dramaturgo. Tal proposta de nudez foi censurada pelas autoridades iranianas, que avisaram que, “com os personagens nus, não haveria espetáculo” (ESCOBAR *apud* RODRIGUES, 2010: 98).

Sem a máquina e sem as tensões geradas pelos corpos nus, a concepção cênica de Garcia se desarmou. Ele teve de estreiar com os atores de macacão. Foi muito mal recebido. A montagem nunca chegou a acontecer conforme prevista, nem no Irã, nem na Europa. Em Paris, onde se passa a maior parte do filme de Tonacci, o espetáculo nem aconteceu. Depois da crise documentada pelo filme, a trupe foi ainda a Veneza e a Portugal, onde conseguiu se apresentar com a nudez, mas sem a *máquina-olho*. Tonacci só acompanhou o grupo até a França, filmando o momento em que ensaios com o elenco procuram o reajuste do espetáculo às novas condições, enquanto Ruth negocia com produtores de teatro franceses para obter aporte financeiro e viabilizar o conserto da máquina.

Na primeira sequência do filme, as imagens dos ensaios ainda no Irã indicam um forte dinamismo, e o vigor da fala dos atores que, mais de uma vez, enunciam a frase de Calderón, “porque esta vida humana não é mais que uma encenação”. Ao longo do filme esta frase ecoa em nossa memória como um *leitmotiv* referido às vicissitudes de uma empreitada artística cujos bastidores compõem, na montagem do filme, um jogo de espelhos e de contrastes com as cenas de *Autos sacramentais*, tudo potencializado pela teatralidade instituída pelo efeito-câmera que cria um campo de forças e um recorte do olhar que incidem sobre a ação filmada e alteram o seu estatuto, quando não o seu desenvolvimento, tal como acontece na longa cena final em que foi atingido o ponto mais agudo da crise na relação entre Ruth Escobar, o elenco e Victor Garcia.<sup>2</sup> Tal cena, a mais importante do filme, funciona como um desfecho desafortunado para o drama vivido pelo grupo, e é o momento em que a interação de Tonacci com a cena alcança sua dimensão mais espetacular, fechando o percurso de inversão do papel do cineasta na viagem.<sup>3</sup>

Antes, ele cumprira a função de documentar os ensaios e outros lances da preparação do espetáculo quando havia busca e perspectiva de solução. Já em Paris, há uma crescente tensão, e o que Tonacci nos mostra são as estações de uma jornada pautada pela administração da crise de relações que amarga o cotidiano do grupo. Há a dimensão performativa de cada um em meio ao embate entre contratados e contratante, e há o olhar da câmera que compõe o retrato dramático daquele momento vital do teatro nos anos 1970, um testemunho contundente que Ruth Escobar, a produtora, não aprovou.<sup>4</sup> Com um mandato de prisão, quase conseguiu confiscar a única cópia do filme, salva por Paulo Emílio Salles Gomes, que deixou que confiscassem outro filme por engano, e guardou a sete chaves o original, só recebido por Tonacci depois de sua morte.<sup>5</sup>

### **1. O olhar de Deus, de Calderón de la Barca, a máquina-olho, de Victor Garcia**

Ruth Escobar e Victor Garcia vinham de duas parcerias históricas, que marcaram uma revolução no teatro brasileiro através da radicalidade de sua encenação, *Cemitério de automóveis* (1968) e *O balcão* (1969). Ambas as peças se caracterizavam pela

2. Usamos ao longo do texto a noção de teatralidade formulada por Josette Féral em seu livro *Théorie et pratique du théâtre: au-delà des limites*. Montpellier: L'Entretemps, 2011, pp. 79-138. Féral entende que a teatralidade não se confunde com o teatro em sentido próprio, pois este é apenas uma de suas manifestações. Para ela, a teatralidade também pode ser instituída por um olhar quando este recorta uma ação qualquer que observa, tornando-a uma cena com dinâmica própria (o efeito-câmera é uma instância radical de observação produtora de teatralidade). Ou ela ainda pode ser instituída por um *performer* cujo gesto se dá em espetáculo e se irradia por um espaço qualquer, alcançando uma plateia, seja em recinto fechado ou a céu aberto.

3. É importante lembrar que o documentário de Tonacci veio a ser um dos primeiros filmes captados em vídeo do cinema brasileiro. Tonacci usou a primeira câmera de vídeo da Sony, com fita de rolo de meia polegada, e transpôs o material para 16mm para ser montado em moviola.

4. O filme permaneceu por mais de dez anos interdito por Ruth Escobar, que fez Tonacci cortar meia hora de sua montagem. O documentário foi finalizado somente em 1995. In: RAMOS, F. e MIRANDA, L. (Orgs.). Enciclopédia do cinema brasileiro. São Paulo: SENAC, 2000.

5. “Me mudei de São Paulo para o Rio para fugir dela na montagem. Não queria a presença dela, não era sobre ela que eu estava fazendo o filme. Essa era a condição, não ser sobre ela. Documentei o grupo, as relações, não era sobre a peça com ela. E tive problemas. Quem salvou esse

filme foi o Paulo Emilio. Ele exibia filmes brasileiros nas aulas, um dia ele foi exibir o meu filme e a Ruth mandou a polícia, porque ela não queria a exibição. A sorte ou azar é que tinha uma cópia de um filme do André Luiz Oliveira, e levaram o filme dele em vez do meu. Paulo Emilio sumiu com a cópia, escondeu na casa dele e ficamos sem saber do paradeiro da cópia. Uma dia eu recebo um telefonema, era 1980 [sic] e pouco, e a Lygia Fagundes Telles me liga, dizendo que encontrou um pacote com um bilhete do Paulo Emilio para mim. O Paulo Emilio salvou o filme... existe a versão integral, que foi remontada. Tive de concordar com ela em tirar duas cenas para poder ter acesso ao negativo, que ela sequestrou. A fita de vídeo também desapareceu. Bem, eram cenas inconvenientes para ela e eu retirei, mas fiquei com os negativos, que não mando nem para a Cinemateca." (TONACCI In: CAETANO, 2005)

relação mais direta dos atores com o público e pelo rompimento radical do espaço cênico, seja o “palco italiano” ou o teatro de arena, com a construção de dispositivos específicos ou mesmo de toda uma nova arquitetura. A expectativa era repetir e ampliar o impacto dessas experiências de São Paulo, o que acabou não acontecendo, gerando ansiedade crescente após o espetáculo no Irã. No centro, o problema da máquina cuja solução se afigurou, já na Europa, improvável, de modo a lançar a sombra de um novo fiasco sobre o diretor e seu elenco. No compasso de espera, aumentou a convicção do grupo de que o risco do diretor na invenção de um dinamismo complexo, porém fundamental para a forma e o sentido do espetáculo, tinha seu lado de *hybris*, desmedida, que anunciava um mergulho no abismo.

O filme de Tonacci é a crônica desta catástrofe feita por um cineasta que tem de medir muito bem os seus passos a partir do momento em que o seu trabalho sob contrato da produtora não se afigura mais como registro, memória, celebração de um triunfo, mas como presença tensionada de uma câmera que não apenas dá testemunho da crise, mas tem um papel de catalisadora da atitude performativa em passagens decisivas. Digamos que este papel, embora não menos efetivo, tem uma feição mais discreta numa fase do filme em que se alternam as negociações de Ruth com os franceses e as intervenções de Victor Garcia, figura sempre mais serena diante da câmera, com uma fala que desperta interesse especial quando o motivo é a encenação e a sua insistência na função essencial da máquina, sua marca por excelência como criador, sem a qual toda a sua concepção do espetáculo e a sua visão de teatro estariam dissolvidas.

No texto de Calderón (1988: 24), estão descritos, como recursos cenográficos para uma encenação dos *Autos sacramentais*, dois globos que se abrem: “Num, haverá um trono de glória e, nele, o AUTOR sentado; no outro haverá duas portas: um berço pintado numa e, na outra, um ataúde.” No globo celeste fica Deus, o AUTOR da peça, que chama os atores para representar seus papéis através do diretor do espetáculo, o MUNDO que oferece as coordenadas em que cada personagem vai interpretar seu papel no teatro da vida. Terminado o seu percurso neste MUNDO, o globo terrestre se fecha, e os personagens comentam e lamentam sua posição transitória. Calderón (1988: 51) anota: “Fecha-se o globo da terra”, e em seguida: “O globo celeste se fecha com o AUTOR dentro”.

Victor Garcia, ao falar de sua concepção do espetáculo, numa das cenas capitais do filme, compara a sua *máquina-olho* à câmera de Tonacci, fazendo um gesto da íris ao redor de seu olho. Ele diz, em francês:

Eu tenho necessidade de um momento onde haja um estado de grandiosidade como mistério, e não quero ninguém em cima do disco, eles estão atrás. Mas o espectador é como a máquina daquele senhor (aponta para a câmera), onde nós olhamos os personagens lá dentro, é uma perspectiva. [...] No momento em que o disco se abre o máximo possível, [...] e se levanta, não há ninguém.<sup>6</sup>

6. Tradução: Luciana Canton.

A máquina é, portanto, o olho de Deus. No entanto, o princípio do espetáculo não é o de nos transmitir a sua visão, mas sim o movimento pelo qual tudo se projeta a partir daí para o mergulho dos personagens na vida mundana, neste espaço sublunar, e para o retorno, no final da vida, para o interior deste olho. A vida, no universo da peça, é “representação” no sentido barroco, para o qual o intramundano é sonho que se desvanece, teatro das ilusões transitórias, distante do teatro da verdade lá no alto, no domínio da esfera do AUTOR e de seu julgamento dos papéis que cada um conseguiu desempenhar no MUNDO, com suas vicissitudes, antes do retorno *postmortem* e inserção no registro da eternidade.

Com esta moldura barroca, não surpreende a referência de Victor Garcia ao diafragma e ao olhar da câmera de cinema, algo que se apoia na alegoria que preside a invenção da máquina-cenário como olho de Deus, figura da transcendência. A câmera de cinema, ao contrário, recolhe as ações e todo o movimento que se constitui diante dela como experiência vivida, e a transforma em cena enquadrada dentro de uma perspectiva que não é de pura geometria e transcendência, mas de uma presença em que ela está implicada no processo da interação social, a despeito de sua condição de aparato tecnológico. Aqui e agora, projeta sobre a experiência em foco uma dimensão de teatralidade instaurada exatamente por um olhar que, ao contrário do divino, é contingente, instável, concomitante à experiência com que se defronta e recolhe, não para alçá-la ao plano eterno da verdade, mas para inseri-la no arquivo incerto de uma memória inscrita no tempo e entrelaçada ao conflito dos homens.



Os ensaios para o espetáculo no Irã e os episódios da passagem do grupo por Paris que mobilizam Ruth Escobar, Víctor Garcia e o elenco dos *Autos sacramentais* se confrontam com este olhar que lhes é co-extensivo no espaço-tempo e interage com eles para produzir os nacos de vida que vão compor, pela montagem, a constelação de cenas que se articulam de forma descontínua, colocando em debate o trajeto do grupo entre Irã e Paris. Há o esforço de Ruth Escobar na tenaz procura por uma solução para o impasse, num périplo que acaba se configurando como uma comédia de erros que, a certo momento, ganha comentários irônicos do produtor francês diante de “quelle grande actrice”, quando ela sustenta a fragilidade dos seus argumentos com elegância e tenta negociar uma saída, recursos novos que viabilizem o conserto da máquina e a salvação do projeto. Mas o mote do francês é lapidar: “alors jouez encore”, algo como “então interprete mais”. Ideia que irá ecoar no confronto final de Ruth com os atores, quando ela critica as suas atuações, que vê como “um testemunho morto... eu ainda financio”. Enfim, o dinheiro segue a sua lei e escoo na proporção do trabalho, da atuação que satisfaz a quem o possui. Na visão do francês, nada de créditos antecipados, e ele faz ouvidos de mercador para os argumentos de Ruth ou do diretor Víctor Garcia, quando este intervém. Não haverá espetáculo em Paris; é o que se vislumbra nas cenas desconfortantes e melancólicas em que vemos o diretor e os atores ao lado de técnicos franceses que examinam a máquina, sem oferecer solução para o impasse que mina a unidade do grupo e dá ensejo ao ressentimento dirigido ao encenador que não faz concessões. Chega-se a temer que ele abandone a cena.

Esta é uma cisma que ganha expressão variada ao longo do filme, sendo um tópico mais explícito exatamente quando a cena envolve uma descontraída curtição, em contraste com a feição mais sombria de tudo o mais que envolve as tensões vividas. É difícil situar tal momento de curtição na ordem dos acontecimentos, no eixo do antes e depois, mas fica o impacto desta inserção peculiar de uma intimidade lúdica e irresponsável. Ruth Escobar, Maria Rita Costa e Seme Lufti estão supostamente no hotel a descansar; apertam-se na cama, jogam conversa fora, com humor e muito riso, embalados numa afetação, digamos adolescente, que não muda de tom nem no momento em que Ruth atende ao telefone e ouve, para sua surpresa, a notícia de que Víctor Garcia teria ido embora, motivo de uma reação de espanto que, desdobrada em sorriso e

comédia, contamina a todos, como se nada pudesse cortar o prazer do momento, ou como se a fala de Ruth fosse “pura invenção”, registro de um momento dionisíaco diante da câmera com outras determinantes. Momento de expiação do bode?

## **2. A câmera lúcida de Tonacci**

Recursos esgotados, prazos inviáveis... A crise gera a ciranda de atribuições de culpa: seria esta de Ruth Escobar que não saldou compromissos? Ou de Victor Garcia e sua desmedida? Há uma conjuntura de insatisfação que não elimina, no entanto, a disposição dos atores. Depois de dois meses de inação em Paris, um novo ensaio parece se encaminhar para mais uma rodada no empenho dos atores em dar tudo e trabalhar o texto, mas Ruth Escobar a certa altura intervém para um comentário contundente. De início, sua observação parece voltada para uma fala do texto, mas sua crítica é muito mais ampla, e a temperatura sobe impulsionada pela sua grande performance de produtora no centro do quadro disposta a encarnar a lei deste jogo e professar a sentença de condenação do espetáculo, conforme enuncia no ultimato, “Isso está uma merda”, para depois afirmar que não pode colocar tal trabalho “indigente” em cima da máquina.

A referência à máquina é ainda uma esperança efetiva ou pura retórica? Há oportunismo nesta culpabilização dos atores? De qualquer modo, pela sua postura, percebe-se que monta uma grande cena para o registro da câmera. Para tanto, mandou abrir a cortina, acender as luzes, como Carlos Augusto Strasser, quebrando a “quarta parede” desta encenação, denuncia:

Strasser — O André tá filmando, [...] você está fazendo um numerozinho.

Ruth — Eu não estou fazendo numerozinho nenhum.

Strasser — Você queria abrir a luz daqui para o André poder filmar.

Ruth — Eu abri a luz de cima.

Strasser — Então, você queria abrir a luz de cima para o André poder filmar.

Ruth — Até o tempo que for necessário.

Strasser — Então, você está dando um showzinho à parte pra testemunhar.

7. A frase “passar em cadeia” sugere que Ruth vê Tonacci como algo afinado ao repórter de televisão ou ao cinegrafista contratado para um documentário institucional, sem atentar para a figura de alteridade implicada no homem com a câmera.

Ruth — Exatamente, até para passar em cadeia.

Strasser — Exatamente, você vem com um padrão.

Ruth — Eu quero passar em cadeia. Isto é um testemunho vivo. O que aconteceu até agora foi um testemunho morto.<sup>7</sup>

Strasser — Você vai ganhar muito dinheiro com isso.

Ruth — Vamos tirar o dinheiro da jogada tá Carlos Augusto.

Esta intervenção de Strasser, que havia trabalhado com Ruth e com Victor em *O balcão* (1969) e ocupa agora a posição de assistente do diretor, revela as regras deste jogo de cena embalado pela fala intempestiva da produtora. Poderia se dizer que a irrupção de Ruth na cena tem a dimensão artaudiana de provocar, instaurar a “peste” e despertar uma reação viral do grupo, reclamando da falta de carne e de presença dos atores. Ao mesmo tempo, no entanto, o seu gesto de antes ordenar que as luzes fossem acesas e a cortina aberta para que a câmera pudesse filmar denota um movimento nada pulsional. É uma intervenção que cria a cena e, ao mesmo tempo, prevê o “lugar de onde será observada” (o *theatron*, no sentido grego do termo). Isto acontece toda vez que alguém interage de caso pensado com uma câmera cujo efeito, não por acaso, estamos aqui definindo como o de instilar a teatralidade na ação que se passa diante dela.

Strasser não apenas contesta os ataques de Ruth e faz a defesa do grupo; parte para o contra-ataque a esta *meneur du jeu* que se apoia na sua condição de produtora, embora ela insista em que fala em caráter pessoal. Ou seja, ele a acusa de usar o cineasta para fazer circular a sua performance, produzir a imagem desejada de sua intervenção, dar o testemunho vivo da crise e deste seu momento de protagonismo no centro da cena.

Numa mescla de explosão efetiva e jogo calculado, Ruth deflagra o conflito que envolve quase todo o elenco e, em seus lances iniciais, também a figura de Victor Garcia que está presente no espaço do ensaio. Fora de quadro, é pela sua voz que percebemos que ele ainda está lá, ele adverte: “A mi, no me hables de esta manera”, e não demora a abandonar a cena, saindo antes mesmo de se fazer visível. Não sabemos por que Tonacci escolheu não filmá-lo; talvez porque não houvesse luz

suficiente, talvez porque tenha respeitado a opção de Garcia em recusar a postura performática que traria para si o protagonismo da cena com o risco de tornar mais intenso o efeito desejado por Ruth em sua performance. O fato é que ele se recusa a atuar na cena, gerando o vazio a partir do qual a exacerbação das emoções se faz contagiante.<sup>8</sup>

Este momento catártico de explicitação dos jogos de poder evidencia o que sempre esteve lá: o efeito-câmera. O enquadre que recorta a cena cria um centro a partir do qual cada figura presente no jogo tenta se posicionar, seja na direção de um protagonismo que solicita e, ao mesmo tempo, resulta de uma centralidade no campo visível gerada pelo dueto entre ator e câmera, seja na direção de uma posição mais discreta, somada a um silêncio de observador preocupado que permanece em silêncio ou fala muito pouco. Na distribuição dos papéis, há presenças curiosas, como a de Sérgio Britto, cuja carreira e envergadura de ator se expressam pela descrição radical, pois ele se resume a comentários mínimos para sublinhar o que acha óbvio e não mereceria tanto investimento performático. Em oposição ao foco central da fala encarnado pela atriz produtora, a montagem destaca o silêncio de Leina Krespi em primeiros planos rápidos. O essencial é que há um ponto limite das tensões, quando a pulsão ganha rédea solta e o *acting out* de Maria Rita Costa (que interpreta a personagem VIDA na peça) já não passa pelo cálculo nem pela inserção codificada no jogo de cena que supõe o lugar do espectador, o *theatron*: ela entra em surto, num lance pulsional que vem logo após Strasser colocar mais lenha na fogueira, acusando Ruth de fascismo.

Maria Rita explode: “Eu não aguento mais”. E parte para a crítica ao diretor: “Ele [Victor] nunca esteve presente uma vez sequer na vida dele, nunca, nesses quatro meses [...] Isso é uma porra! Eu não fico nessa merda mais. Eu vou embora! Eu não sou louca! Eu não estou afim de enlouquecer. Eu não fico aqui... Esse palhaço...”.

No extracampo, Alice Gonçalves e Jura Otero também choram.<sup>9</sup> A montagem intervém e há um corte direto, o primeiro deles, para os ensaios da peça de Calderón no Palácio das Cinquenta Colunas, no Irã. A passagem dos ensaios escolhida por Tonacci se afina ao clima da cena do grupo. Lá, Leina Krespi, que interpreta a MORTE, fala “...vida/morte/vida”; e quando a agitação chega a seu clímax, um personagem diz: “Já que está declarada essa guerra nesta casa, que ela não se transforme numa tragédia infeliz.

**8.** Nem Ruth Escobar nem os outros atores fazem teatro, em sentido estrito, nesta cena do conflito, pois não representam uma alteridade nem se projetam em outro espaço-tempo. Ela institui, ao contrário, um modo de presença de si, uma performance que interage com a do elenco dentro de um jogo cujas regras são expostas pelos comentários de Strasser e dos atores que não esquecem o papel da câmera.

**9.** Ver Sergio Britto, *Fábrica de ilusões: 50 anos de teatro*. Rio de Janeiro: Salamandra/Funarte, 1996, p. 168.

Entre o bem e o mal rivais não me atrevo a decidir qual será o meu herdeiro.” Na continuidade do ensaio, outros atores falam, uma mulher cai. É um momento de crise aguda na peça de Calderón.

Quando voltamos para o grupo em Paris, vemos os atores se abraçando em choro, e as pessoas se dispersando. Ruth perambula no palco como que administrando e refletindo sobre toda aquela situação que acaba de acontecer. Sua fala é emblemática; consciente da câmera, ela diz, em *off*: “Vê, Victor Garcia está enlouquecendo as pessoas”. Quem tenta remendar é Strasser, quando comenta que as pessoas não têm estrutura. É aí que Pedro Veras se revolta, e toma as dores de Maria Rita:

Vai tomar no cu, Carlos Augusto. Agora sou eu que vai dar *show*! Que merda. Pessoa não tem estrutura, porra? Pessoa não tem estrutura no teu cu! [...] Tão vendo o que está acontecendo, e tão pensando em estrutura. No seu cu! Ninguém tá pagando pecado que nem tu, não, que diz que é santo e tá pagando pecado nessa terra. Vai tomar no seu cu!

A revolta de Pedro, seu lance pulsional, não elimina a consciência do gesto performativo. Ele mesmo explicita: “Agora sou eu que vou dar *show*”, acusando Strasser de estar afastado da vida. Antes disso, houve a revolta de uma das atrizes contra o ato de filmar, que se revelou para eles todos um problema (mais tarde, e com enorme intensidade, para a própria Ruth). A moça diz: “Pega essa câmera! Põe essa câmera pra puta que pariu! Vem cá, menino! Pega essa câmera! Põe pra lá! Acabou a câmera.” Como que numa irônica resposta, a montagem dá o salto e insere novamente passagens do ensaio da peça no Irã.

Alternando o momento do conflito em Paris e as passagens do ensaio no Irã, Tonacci escolhe momentos-chave que, pela movimentação semelhante, sugerem a presença de um mesmo motivo dramático a marcar os dois contextos. Ou escolhe passagens do ensaio que comentam a cena em Paris — como quando Strasser fala do “numerosinho” de Ruth e a montagem, ao mostrar as cenas muito vivas da representação no Irã, põe em questão o discurso dela, que opõe a sua própria fala para a câmera, como um testemunho vivo, aos ensaios do grupo, como um testemunho morto.

Na alternância, quem traz o texto de Calderón e a encenação dirigida por Victor Garcia pela última vez no filme é Antonio Pitanga, que interpreta o MUNDO na peça. Depois de uma performance gestual em silêncio, ele canta e narra:

Iê, iê, olha lá... Ouvi o pregão do mundo, vai... já te falei... passarei ao teatro das verdades, pois essas foram cenas de ficção. Quando o homem recebe uma fortuna, tenta guardá-la feita sua sorte, mas quando menos espera tudo perde. Assim um berço em pé recebe o homem, e o berço caído é sua tumba; viver, ser feliz, tumba... eu me despeço.<sup>10</sup>

Esta fala não evoca apenas um saber referido às ironias da vida e às ilusões sublinhadas pelo barroco; no contexto, traz um comentário a aspectos do conflito vivido pelos atores onde se disputa a questão da continuidade ou não do trabalho, e Ruth explicita sua posição de produtora e reivindica a posse da LEI que definiria o destino do espetáculo. Por outro lado, Tonacci conecta novamente a interpretação de Pitanga, em seu papel de MUNDO, com o *savoir faire* que o ator evidencia nas suas intervenções no conflito entre Ruth e os companheiros do elenco. Ele é a figura que lida com a crítica radical da produtora da maneira mais ponderada, sugerindo que a direção passe para o assistente Strasser. Em sua fala, podemos notar claramente a questão performativa da palavra tal como pensada por J. L. Austin (1962), quando este afirma a palavra como ato. Pitanga: “Eu quero continuar com o Carlos Augusto, [...] mas a partir do momento que eu estou falando aqui, Ruth. Eu não tô falando antes, eu tô falando a partir de agora.” Ao longo da cena, seu maior comentarista será Pitanga, uma espécie de voz da razão atenta para o imperativo de encenação do texto de Calderón nos palcos para os quais está ainda programado. Fala de si como ator com seus princípios; não se queixa, nem se intimida. Talvez porque, de todos ali, é o que mais tinha trabalhado em cinema e tinha um maior domínio da cena recortada pela câmera. Esta, por sua vez, mostra atenção especial a ele, sendo bem nítidos os movimentos para centralizar Pitanga no quadro.

O espelhamento buscado por Tonacci nesta alternância entre o conflito do grupo e os fragmentos dos *Autos sacramentais* confirma, nesta enunciação pela montagem, a sua prerrogativa de autor, sua liberdade neste jogo que envolve a emulação com

10. Na tradução de Maria de Lourdes Martini: MUNDO - “É tarde já, que após a morte vem não poder méritos ganhar de ninguém. Já que hei cobrado augustas majestades, já que hei desfeito belas perfeições, já que hei frustrado assim tão vãs vaidades, já que igualados hei cetros e enxadões, *ao teatro ide agora das verdades, que este aqui é o teatro das ficções.*” Nesta tradução, ela repete duas vezes a palavra teatro: teatro das verdades, teatro das ficções. DE LA BARCA, C. *O grande teatro do mundo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1988, p. 58.

a autora-empresária, contratante que, ao protagonizar a cena, supunha a cumplicidade da câmera no registro de seu confronto com os atores e com Victor Garcia. Este, enquanto autor-*metteur-en-scène*, concebeu a *máquina-olho* de Deus, estrutura complexa que articulava a movimentação dos atores e seria, ao mesmo tempo, a alegoria do *theatron* (ponto de onde se observa a cena), a mais central nos termos de uma tradução da metafísica do teatro barroco de Calderón. Mas reconheceu ele mesmo a semelhança deste dispositivo alegórico com a câmera que, operada por Tonacci, não se dá como instância transcendente e superior da verdade, mas como algo imanente ao espaço-tempo dos atores. Ou seja, um *theatron* que se faz decisivo porque interage com a ação que captura, de modo a instituir outra forma de teatralidade mais performativa, na tessitura do acontecido, não do representado. Longe, portanto, da teatralidade como um pressuposto de desvalorização da vida reduzida a contingências e ilusões.

Tal diferença não impede que a experiência do grupo, nos termos da cena mediada pela câmera e ordenada pela montagem, perfaça o trajeto de crise, catástrofe e dissolução que se afina ao percurso de um drama barroco, embora este se inscreva em um imaginário distinto, o mesmo que foi inspirador do ambicioso projeto de encenação que motivou a viagem: estão lá, nos lances de bastidor, as ilusões do jogo de poder de quem calculou mal o efetivo papel da câmera e a suposta cumplicidade do olhar do cineasta. Um lance de desmedida que, mais do que a insistência de Victor Garcia com sua máquina, precipitou a catástrofe como desfecho do conflito dramático privilegiado pelo filme.

O percurso que aí se configura é construído pela dramaturgia elaborada a partir da interação entre o cineasta e os episódios da viagem que sua câmera registrou, sendo em parte induzida pelo teor de experiência vivida nestes episódios, mas tendo seu momento decisivo na escolha do lance final do filme que não é, e não há razão para cobrar que tivesse sido, o episódio final da viagem feita pelo grupo, que teve novos desdobramentos marcados pela continuidade, apesar de tudo, do trabalho que, é bom se dizer, nunca superou os problemas que geraram a crise mais aguda em Paris.

Não por acaso, o cine-olho destaca, na grande cena da catarse, a figura de Pitanga que, na peça, interpreta o MUNDO, aquele que, segundo o preceito barroco, oferece os dispositivos

para que cada personagem cumpra o seu papel como filho de Deus e sob o Seu Olhar, este mesmo que institui o MUNDO como espaço-tempo de uma teatralidade que se confunde com o senso da finitude da vida explicitado na própria encenação da peça, pois o sair de cena e a morte são a mesma coisa. Do ponto de vista do teatro barroco, cada personagem conduz sua performance no teatro das ilusões oferecido pelo MUNDO com uma parcela de livre arbítrio pelo qual será julgado ao final da peça pelo AUTOR (Deus), cujo Olho se cristaliza na máquina concebida por Victor Garcia.

Já do ponto de vista de *Jouez encore, payez encore*, cada personagem, como Ruth, Victor, Strasser, Pitanga, Maria Rita, Krespi, Sérgio Britto e Pedro, conduz a sua performance na dinâmica do grupo respondendo a turbulências, frustrações e disputas de poder pelas quais, se for julgado, o será por espectadores com quem o grupo partilha este mundo sublunar e suas incertezas, claro que numa relação toda mediada pelo trabalho de Tonacci, cuja afinidade, como autor e homem com a câmera, não se dá com o AUTOR pressuposto pelo teatro barroco, mas com uma figura da imanência que se poderia aproximar ao MUNDO, tal como esta personificação, interpretada por Pitanga, se constitui naquele teatro. O que nos leva de volta a este ator e à sua notável cumplicidade com o cinema que ele reafirma e até celebra no lance final do filme. Este marca a fronteira entre o campo visível constituído pela câmera de Tonacci, agudo na forma como configura o drama, e o extracampo em seu prolongamento indefinido que dá lugar a conflitos de interpretação, disputas de memória e de posse das imagens.

Passemos ao extraordinário lance final.

Depois da ruptura provocada pelo surto de Maria Rita Costa, há um clima de recolhimento e consolação mútua que envolve os mais abalados pela situação, que se abraçam ao som do vento de Persépolis. Há um progressivo abandono da cena. Lentamente, eles se retiram.

Tendo o espaço vazio como fundo irremediável, Pitanga se aproxima de Tonacci ao sair de cena. Olha para a câmera e sorri. Com uma ironia bem humorada de bom entendedor, pronuncia lentamente o nome: “Andreeea”.

FIM



## REFERÊNCIAS

- ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- AUSLANDER, P. *From acting to performance: essays in modernism and postmodernism*. Londres: Routledge, 1997.
- \_\_\_\_\_. The performativity of performance documentation. In: *Performing Arts Journal*, n. 84, 2006.
- AUSTIN, J. L. *How to do things with words*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1962.
- BRITTO, S. *Fábrica de ilusões: cinquenta anos de teatro*. Rio de Janeiro: Salamandra/ Funarte, 1996.
- CAETANO, D. (Org.). Entrevista com Andrea Tonacci. In: *Contracampo*, n. 79, 2005. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/79/artentrevistatonacci.htm>>. Acesso em: 26 jun. 2013.
- CANDELORO, J. *Docu-fiction: convergence and contamination between documentary representation and fictional simulation*. Lugano: USI, 2000.
- COHEN, R. *Work in process: linguagens da criação, encenação e recepção na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- COMOLLI, A. *Ver e poder - a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- DE LA BARCA, C. *O grande teatro do mundo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1988.
- FÉRAL, J. *Théorie et pratique du théâtre: Au-delà des limites*. Montpellier: L'Entretemps, 2011.
- FISCHER-LICHTE, E. Reality and fiction in contemporary theatre. In: BOROWSKI, M.; SUGIERA, M. (Ed.). *Fictional realities/real fictions*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007.
- GLUSBERG, J. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- HEUVEL, M. V. *Performing drama/dramatizing performance*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1993.

- LINS, C.; MESQUITA, C. *Filmar o real*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- MACHADO, A. *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- MIGLIORIN, C. (Org.). *Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.
- NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2005.
- NOVAES, A. (Org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Senac, 2005.
- PAVIS, P. *La mise en scène contemporaine: origines, tendances, perspectives*. Paris: Armand Colin, 2007.
- RAMOS, F. (Org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.
- RIOS, J. D. *O Teatro de Victor Garcia*. São Paulo: SESC, 2012.
- RODRIGUES, E. *A dinâmica da produção teatral de Ruth Escobar: entre estética e poder, arte e resistência*. Florianópolis: Universidade Estadual de Santa Catarina, 2010. Disponível em: <<http://www.ceart.udesc.br/ppgt/dissertacoes/2010/eder.pdf>>. Acesso em: 26 jun. 2013.
- SARRAZAC, J.-P. *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*. Paris: Circé, 2000.
- \_\_\_\_\_ (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SCHECHNER, R. *Performance theory*. Nova York/ Londres: Routledge, 1988.
- SOUZA, N. *A Roda, a engrenagem e a moeda: Vanguarda e espaço cênico no teatro de Victor Garcia no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

Data do recebimento:  
29 de julho de 2013

Data da aceitação:  
2 de setembro de 2013



# ***Os Arara: imagens do contato***

CLARISSE CASTRO ALVARENGA

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG,  
com Mestrado em Multimeios pela Unicamp (2005)

**Resumo:** Neste trabalho abordo a série *Os Arara* (1980-1983), de Andrea Tonacci, buscando aproximar a situação de primeiro contato com índios isolados, filmada pelo cineasta, à noção de *equivoco*, formulada por Eduardo Viveiros de Castro (2004) em sua teoria do perspectivismo ameríndio. Procuo mostrar que o equívoco concernente ao contato enfatiza a presença do invisível (fora de campo) tanto na experiência de realização quanto na escritura do filme. Sugiro ainda a emergência de um regime do *tato* (Michel Serres, 2010), a partir do qual o impalpável se inscreve.

**Palavras-chave:** *Os Arara*. Andrea Tonacci. Equívoco. Primeiro contato. Tato.

**Abstract:** In this paper I discuss the series *The Arara* (1980-1983), Andrea Tonacci, seeking to bring the position of first contact with uncontacted Indians filmed by filmmaker, the notion of equivocation (2004), as formulated by Eduardo Viveiros de Castro in his theory the Amerindian perspectivism. I try to show that the equivocation concerning the contact stresses the presence of the invisible (offscreen) both in experience and in writing achievement of the film. Still suggest the emergence of a system of touch (Michel Serres, 2010) from which the elusive falls.

**Keywords:** *Os Arara*. Andrea Tonacci. Equivocation. First contact. Touch.

**Résumé:** Dans cet article, je discute la série *The Arara* (1980-1983), Andrea Tonacci, cherchant à apporter la position du premier contact avec les Indiens isolés filmé par le cinéaste, la notion d'équivoque (2004), telle que formulée par Eduardo Viveiros de Castro dans sa théorie du perspectivisme amérindien. J'essaie de montrer que l'équivoque concernant le contact insiste sur la présence de l'invisible (hors champ) à la fois de l'expérience et du rendement en écriture du film. Toujours suggérer l'émergence d'un système de contact (Michel Serres, 2010) dont les chutes insaisissables.

**Mots-clés:** *Os Arara*. Andrea Tonacci. Idée fausse. Premier contact. Contact.

## 1. Os índios existem

Desde o final da década de 1970, Andrea Tonacci mantém uma série de encontros com diferentes grupos indígenas e indigenistas, não apenas no Brasil, mas também no Arizona e no Novo México (EUA, 1979-1980). Em meio às relações que daí advêm, o cineasta realizou a série intitulada *Os Arara* (1980-1983).<sup>1</sup> A princípio, a proposta era acompanhar a Frente de Atração<sup>2</sup> da Fundação Nacional do Índio (Funai) que pretendia estabelecer o *primeiro contato* com os Arara,<sup>3</sup> grupo indígena Caribe, do Pará (PA), até então isolado, sem contato com o homem branco.

Àquela altura, o território arara havia sido cortado ao meio pela construção da Rodovia Transamazônica, cujo leito começou a ser aberto ainda na década de 1960. Tal como narra no primeiro episódio da série o indigenista Sydney Possuelo, superintendente da Funai que liderou a Frente de Atração, o planejamento da Transamazônica não considerava a presença dos índios. Para o governo militar, comprometido em forjar o “milagre econômico”, era como se os índios não existissem. Por isso as estradas foram desenhadas e, em seguida, abertas, passando dentro de Terras Indígenas (TIs). Possuelo faz, a partir daí, um apelo a uma “política que leve em consideração a presença dos índios”. O alcance dessa afirmação de Possuelo ao longo da série não se limita a um diagnóstico acerca da falta de informação do Estado sobre os índios. Afinal, o que está em jogo são políticas governamentais nas quais o índio era – e ainda é, mesmo após a democratização do país – deliberadamente deixado de fora, excluído, quando não exterminado.<sup>4</sup>

Em contraste, Andrea Tonacci assume como pressuposto a existência material dos índios, mesmo quando estão *fora de campo*, na impossibilidade de enquadrá-los. Ou seja, a escritura do trabalho de Tonacci inclui os índios, mesmo quando eles não estão em quadro, como procuro mostrar adiante. Ao longo do filme, o cineasta junto da sua equipe e da equipe da Funai se expõem ao risco real do encontro com os indígenas, numa situação como a de *primeiro contato*, na qual o desconhecimento de parte a parte não oferece aos envolvidos um contexto de entendimento mas sim uma série de *equivocos* (VIVEIROS DE CASTRO, 2004).

Se a política dos governos militares que projetou a construção da Transamazônica sequer considerava a existência dos índios e de suas terras, a televisão, que naquele momento exibia

1. Além da série *Os Arara*, Andrea Tonacci realizou outros dois filmes envolvendo indígenas: *Conversas no Maranhão* (1977-1983) e *Serras da desordem* (2006).

2. As primeiras ações da Frente de Atração datam do início da década de 1970. A partir de 1980 houve uma intensificação das tentativas de contato devido ao início das obras de construção da Rodovia Transamazônica, que trouxeram inúmeros impactos para o grupo, dentre eles, a redução do seu território, a perda de comunicação interna entre as aldeias e a restrição de acesso dos indígenas aos recursos naturais.

3. “A denominação Arara não compõe o autodesignativo dessa etnia, é um etnônimo antigo de origem não indígena. Auto identificam-se como Ugoro’gmo, que quer dizer ‘nós inclusivo’ ou ‘a gente’. A designação Arara estaria sendo aplicada a grupos indígenas da Amazônia pelo menos desde o início do século XIX, referindo-se à nomeação que poderia ter se originado no ornamento de penas que usavam na boca ou na tatuagem facial azul escura das têmporas ao canto dos lábios. Os Arara atuais do Pará residem em três localidades diferentes: Aldeia Laranjal, Aldeia Cachoeira Seca e Terra do Maia (TI Arara da Volta Grande do Xingu)”. Informação que consta no Resumo do Relatório Circunstanciado de Identificação e Delimitação da Terra Indígena Cachoeira Seca, assinado por um Grupo Técnico coordenado pela antropóloga Maria Helena de Amorim Pinheiro e publicado no Diário Oficial da União do dia 27 de fevereiro de 2007. Disponível em: <<http://www.jusbrasil.com.br/diarios/469800/dou-secao-1-28-02-2007-pg-114>>. Acesso em: 24 out. 2013.

4. Basta lembrar que o governo federal mantém atualmente parados vinte e um processos de demarcação de Terras Indígenas (TIs): catorze aguardam a assinatura de decreto de homologação pela presidenta

Dilma Rousseff e outros sete a portaria declaratória do ministro da Justiça, José Eduardo Cardozo. O atual governo tem o pior desempenho na regularização de TIs desde a democratização do país. As áreas somam quase dois milhões de hectares. No caso da Terra Indígena Cachoeira Seca, dos Arara, a área foi declarada, em 1993, com setecentos e sessenta mil hectares, mas, por causa da presença de muitos ocupantes não indígenas, o processo sofreu pressões e os estudos foram refeitos. Em 2008, a TI foi novamente declarada com setecentos e trinta e seis mil hectares. Várias tentativas de demarcação física foram feitas, pois os ocupantes não indígenas impediam sua realização. Afinal, a TI foi demarcada e encaminhada, em outubro de 2012, para ser homologada. A homologação é uma das condicionantes socioambientais que foram definidas pela Funai como requisitos para a licença de instalação da hidrelétrica de Belo Monte, em Altamira (PA), mas ainda não saiu da gaveta apesar das obras de Belo Monte terem sido iniciadas há mais de dois anos. Além da TI Cachoeira Seca, os Arara aguardam a homologação da TI Arara da Volta Grande do Xingú (PA) e da TI Arara do Rio Amônia (AC). Fonte: Instituto Socioambiental. Disponível em: <<http://www.socioambiental.org/pt-br/node/2356>>. Acesso em: 24 out. 2013.

trabalhos de cineastas brasileiros (BENTES, 2007; FECHINE, 2007), queria exatamente, agora a todo custo, mostrar imagens dos índios. O projeto de filmar o *primeiro contato* com os Arara, realizando, portanto, a primeira imagem desse grupo, é viabilizado através de um contrato entre Tonacci e a TV Bandeirantes, que previa a produção e exibição de três episódios, de cerca de sessenta minutos cada. Depois de levar ao ar os dois primeiros, houve um desentendimento entre a diretoria da emissora e o cineasta, que inviabilizou a finalização e exibição do terceiro episódio.

Apesar da quebra de contrato, Tonacci leva o projeto adiante, mantendo-se filmando na região. A última parte do trabalho foi filmada, mas permanece inacabada até os dias de hoje. Vou considerar *Os Arara* à maneira como tem sido mostrado pelo diretor atualmente, ou seja, uma série composta por três episódios, sendo o terceiro não-finalizado. Em entrevista a Daniel Caetano, o cineasta explica:

*Os Arara* que a gente está falando são três episódios e só dois foram editados, eles são totalmente lineares e foram narrados pelo Sydney Possuelo de uma maneira bem confessional, filmados nas condições que deu – nos suportes U-Matic, Beta, 16 mm, Super-8, cada hora era uma coisa, mesmo tendo a Bandeirantes por trás. A verdade é que eles [os diretores da TV Bandeirantes] deram suporte real só no começo do projeto, porque televisão precisa de tudo para o dia seguinte. Eles pensavam: “Se o Andrea está indo hoje filmar os índios, na segunda que vem isso está indo ao ar”. Mas não foi assim, e depois de dois anos eu levei um pé na bunda (risos). Montei dois programas e detestaram, não tinha índio. Mas eu fiquei por lá [em Altamira, nas redondezas do território Arara, no acampamento da Frente de Atração da Funai] e só aí consegui filmar o primeiro contato. (TONACCI *apud* CAETANO, 2008: 193)

Dois pontos desse depoimento distinguem o trabalho cinematográfico de Tonacci da lógica midiática. O primeiro é o tempo de produção. Para o cineasta, é mais importante acompanhar a Frente de Atração, descrevendo todos os seus percalços, do que produzir uma cena bem acabada para ser filmada e exibida imediatamente. O outro ponto diz respeito à ausência de imagens de índios nos dois primeiros episódios, nos quais nem se sabe ao certo se realmente o primeiro contato chegará a acontecer. Os índios permanecem *fora de campo* – não sem exercer forte tensão sobre a cena.

Tanto a visibilidade que apaga os indígenas (do Estado) como a que os expõe de forma leviana (da TV), e que não deixa de ser também outro modo de apagá-los, não encontram ressonância nessa série. O que se observa em *Os Arara* são inúmeros atravessamentos entre as experiências vividas por Tonacci, seus colaboradores, os grupos indígenas filmados, indigenistas, instituições e a escritura da série.

## 2. Enquadrar os brancos para filmar os índios

O primeiro episódio da série *Os Arara* se inicia com uma cena na qual Sydney Possuelo se encontra com o companheiro Afonso Alves da Cruz, sertanista auxiliar da Funai, que convive entre os Arara desde os anos 1970, com o início das ações da Frente de Atração, até os dias de hoje, tendo importante papel na identificação, delimitação e demarcação da Terra Indígena Arara, ainda não homologada. Em primeiro plano, estão os corpos dos dois, que se saúdam com entusiasmo. Ao redor do avião da Funai, que parece ter acabado de pousar em Cachoeira Seca naquele momento, trazendo Possuelo, estão também figuras locais, que a câmera, em seguida, vai mostrar de forma a enquadrar seus corpos, como se a descrevê-los.

Trata-se de uma imagem de 15 de outubro de 1980, portanto, posterior ao início da expedição e do filme, que data de 4 de maio de 1980. O cineasta optou por não usar o critério cronológico para montar as imagens que abrem a série – a inscrição com a data em que as imagens foram filmadas está presente ao longo de todo o filme.<sup>5</sup> Essa opção sugere a importância de colocar em cena os corpos dos brancos e vinculá-los, logo no primeiro momento.

A partir daí, o primeiro episódio se concentra, basicamente, na contextualização histórica sobre a Terra Indígena Arara, feita a partir de cenas que explicitam a presença de um corpo a interagir com relatórios institucionais, matérias de jornal e mapas. É como se o cineasta (ou Possuelo) estivesse folheando os documentos e filmando-os. Outro modo de salientar a presença dos corpos na relação com os documentos são as marcações de datas nos relatórios e matérias de jornal, feitas em cena com canetinha hidrocor.

O acesso a esses documentos oficiais de circulação interna indica certa proximidade de Tonacci com os trabalhos da Funai. Aspecto que também é indicativo dessa proximidade é a natureza

5. Tonacci inseriu sobre as imagens na montagem as datas em que foram realizadas as tomadas, numa preocupação explícita de mostrar o arco temporal empreendido pelo filme, que nesse primeiro episódio se inicia em 4 de maio de 1980. O procedimento se estende aos próximos episódios (a última data no terceiro e último episódio é 30 de julho de 1982). Ou seja, o período de filmagem vai de 4 de maio de 1980 a 30 de julho de 1982.



da participação, no filme, de Sydney Possuelo. É ele quem narra o primeiro e o segundo episódios. Desde o início do episódio, Possuelo nos apresenta o grupo dos Arara, seu território e a trama política que os envolve naquele momento. Apesar de em 1978 a Funai ter garantido aos indígenas a posse de seu território, pouco tempo depois o Incra destina parte das terras dos Arara à Cotrijuí – empresa extrativista de madeira, que tem um projeto de colonização por meio da construção de uma agrovila em terras Arara.

Na postura do sertanista é possível localizar também, em um primeiro momento, a proposta do filme, o que pode ser verificado não apenas na incorporação da voz em *off* de Possuelo, mas também na forma como as imagens são usadas para reiterar, é bem verdade que nunca de maneira óbvia, aquilo que ele diz.

Além dos corpos de Tonacci e Possuelo, a equipe do filme também é colocada em cena durante o processo de construção do acampamento da Frente de Atração ao lado dos funcionários da Funai, com o uso de legenda identificando o nome e a função, e, muitas vezes, essas imagens são cobertas pelo depoimento de Possuelo em *off* abordando outros assuntos. O ambiente da floresta fechada impõe proximidade entre aqueles que tomam parte no acampamento. O risco de um ataque indígena associado às restrições perceptivas que a floresta coloca, no sentido de não oferecer horizonte aberto, faz com que as equipes do filme e da Funai se associem e estejam ali em relação de interdependência. O que interessa aqui é a proximidade entre a equipe do filme e a equipe da Funai, a equivalência como são tratadas pelo filme e, mais que isso, a opção do cineasta de mostrar fisicamente, colocar em cena, os corpos daqueles que trabalham no filme e na Funai, ao invés de apenas mencionar seus nomes nos créditos finais.

A equipe do filme permaneceu acampada junto aos funcionários da Funai, durante parte da atuação da Frente de Atração (período que vai de 1980 a 1982). Em alguns momentos, conversas informais entre eles preenchem o tempo de “espera”, condição compartilhada. Não se trata de uma espera passiva, mas de uma espera que, diferentemente, é constituída por uma série de procedimentos estratégicos que visam “atrair” a atenção e provocar a aproximação dos indígenas. Como na iminência de um enlace, a espera nesse caso é produtiva. Ela envolve uma série de pequenas ações, atenção a detalhes, investigações, sinais, acenos, gestos e tentativas de comunicação de parte a parte.

Ao final do primeiro episódio, surge a primeira resposta dos Arara à expedição: para se defenderem e defenderem seu território da invasão, os indígenas colocam estrepes nas trilhas abertas pela Funai entre o acampamento da expedição e suas aldeias. Vários funcionários da Funai furam os pés. Eles também descartaram os presentes deixados estrategicamente dentro da mata.

Apesar de se colocarem ao lado dos indígenas, a resposta destes a toda a elaboração intelectual dos brancos foi mais concreta, atingindo os corpos dos integrantes da expedição, colocando-os em risco. A narração do filme é tensionada pela proximidade dos indígenas e pelo seu posicionamento defensivo contra a Frente de Atração.

Concretamente, os estrepes são um sinal não percebido pela equipe, cujos integrantes tiveram seus pés fincados. Que sinal exatamente seria esse? Ao que parece os estrepes são um indicativo de que a equipe não enxerga tão bem quanto imagina, não conhece o ambiente da floresta. No caso do filme, seria possível imaginar que, no contexto da floresta, não é possível mais se ter o controle sobre exatamente o quê se está filmando.

Talvez por isso, ao final desse primeiro episódio, o intérprete da expedição, o índio Ananu Arara, grita palavras de aproximação (não traduzidas pelo filme), lançadas em meio à floresta, onde supostamente os índios estão a observar seus invasores. As falas lançadas por Ananu Arara à floresta evidenciam que a presença dos indígenas constitui um *fora de campo* já que não se pode vê-los, nem filmá-los, apesar de se saber que lá estão eles.

### **3. Os equívocos do contato**

O segundo episódio está centrado no relato sobre o ataque que os indígenas empreendem ao chamado Posto de Vigilância 1 – que integra o acampamento da Frente de Atração –, no dia 12 de julho de 1980, dois meses e meio depois deles estarem instalados na região próxima ao território arara e também do início das filmagens. Segundo Possuelo, o ataque, que feriu três funcionários da Funai com flechas, é justificado. Fazia quinze dias que máquinas e motosserras da empresa extrativista Cotrijuí atuavam a poucos metros do território indígena. Para Possuelo, os Arara não fazem distinção entre

os brancos da Cotrijuí e os brancos da Frente de Atração. “Os índios não nos distinguem, não nos separam de outros homens brancos”, afirma Possuelo para a câmera.

A partir daí, surge um problema. Todo o posicionamento, que foi didaticamente afirmado e que aproximava Possuelo e Tonacci dos indígenas, encontra um obstáculo: os próprios índios não têm conhecimento de nada daquilo que elaboram, nem mesmo os distinguem dos demais brancos que exploram a região, o que já havia se insinuado no episódio anterior quando desprezam os presentes deixados na mata e colocam estrepes pelo caminho.

Fica claro que a aproximação que a Funai e o filme forjaram dos indígenas é algo produzido por eles, não passando exatamente pela elaboração dos índios. É como se estivessem do lado dos indígenas, mas os indígenas não necessariamente estivessem do lado deles. Enfim, a aproximação aos Arara é fácil de ser elaborada do ponto de vista ideológico/didático, mas difícil de se efetuar de fato, no âmbito da experiência concreta. Ou, elaborar a relação com os indígenas institucionalmente, via documentos, relatórios e mapas, é diferente de estar concretamente diante deles, de seus corpos.

Por isso há nesse segundo episódio uma mudança de posicionamento de Possuelo dentro do filme. Ao invés de atuar como narrador, muitas vezes fora de cena, outras em cena, mas com sua voz em *off* cobrindo as imagens, tal como acontecia no primeiro episódio, o sertanista assume uma postura de convocação ao espectador e aos demais personagens do filme, olhando para a câmera, interpelando ora o espectador, ora os personagens que cercam o acampamento da Frente de Atração.

Em dois momentos é possível identificar essa alteração de posicionamento. O primeiro é uma sequência na qual Possuelo interpela funcionários da Cotrijuí que estavam trabalhando na extração da madeira. Primeiramente, a câmera descreve a atuação dos trabalhadores, o uso das máquinas, o ruído que provocam na mata – o filme reproduz o incômodo sonoro que o ruído das máquinas estaria provocando nos índios. Possuelo convoca o espectador: “Isso aqui que os senhores estão vendo é extração de madeira. A vinte e três quilômetros do Posto de Vigilância 1, onde houve o ataque dos Arara”, diz ele. Em seguida, inicia uma conversa com os trabalhadores, que dizem que aquela terra

pertence à Cotrijuí. Ao final, após argumentação de Possuelo, um deles, um homem com traços indígenas, conclui: “Acredito que eles [os indígenas] tenham um pouco de razão, né, senhor?”. A câmera acompanha Possuelo e mostra, em planos de detalhe, bonés e camisas dos funcionários com a marca da Cotrijuí.

O segundo momento que surge, na montagem, logo depois dessa abordagem é um depoimento em tom confessional no qual Possuelo, já no acampamento da Frente de Atração, se dirige diretamente à câmera, em defesa dos Arara, argumentando em favor do grupo que, segundo ele, teria razões para se sentir ameaçado.

A partir do ataque, muda a situação que cerca o filme e também o uso que se faz da linguagem. O discurso de defesa dos indígenas continua o mesmo, entretanto a forma como os corpos encarnam em cena esse discurso é outra. O que se observa é um enfrentamento maior das situações concretas, reais (os presentes descartados, os estrepes, as flechas), a presença da câmera filmando os acontecimentos e uma reiteração da situação de convocação dos espectadores e dos próprios brancos que vivem ao redor do território, numa tentativa de reunir forças ao lado da Frente de Atração.

A situação de *primeiro contato*, primeira imagem, pode ser aproximada à defesa, por Eduardo Viveiros de Castro, do equívoco, denominado “equivocação controlada” na antropologia. Para o autor, o equívoco não é um erro, mas um problema que aponta afirmativamente para uma condição de possibilidade.

O problema que a equipe da Funai e do filme enfrentam ao tentarem estabelecer uma relação com os índios Arara não passa exatamente pela dificuldade de comunicação decorrente, por exemplo, do desconhecimento da língua arara. O principal problema é a diferença entre os mundos em questão na circunstância do *contato*, o que não se resolve apenas pela via da tradução (ao menos, da tradução tal como a concebemos habitualmente). Como lembra Viveiros de Castro, o que se altera na passagem entre uma espécie de sujeito e outra não são os conceitos mas o correlato objetivo ao qual os conceitos se ligam. Daí a pertinência do *equívoco*.

Roy Wagner conta que em sua relação com os Daribi (Nova Guiné), ficava claro que ele levava em conta noções de “trabalho”, de “criatividade” e do que é “importante na vida”, totalmente distintas daquilo que eram as próprias vidas, o trabalho e a

criatividade dos nativos. Essa diferença entre os mundos se tornava visível no interesse que os Daribi nutriam em relação a aspectos da vida que Wagner considerava secundários. “O equívoco deles a meu respeito não era o mesmo que meu equívoco acerca deles, de modo que a diferença entre as nossas respectivas interpretações não poderia ser descartada com base na dissimilaridade linguística ou nas dificuldades de comunicação” (WAGNER, 2010: 53).

O perspectivismo ameríndio está calcado exatamente nessa divergência entre mundos e não em um mundo comum sobre o qual existam vários pontos de vista, várias representações. Por isso, o perspectivismo ameríndio seria uma teoria do equívoco por excelência.

O perspectivismo supõe uma epistemologia constante e ontologias variáveis; mesmas representações, outros objetos; sentido único, referências múltiplas. O propósito da tradução perspectivista [...] não é o de encontrar um ‘sinônimo’ (uma representação co-referencial) em nossa língua conceitual humana para as representações que outras espécies de sujeito utilizam para falar de uma mesma Coisa; o propósito, ao contrário, é não “perder de vista” a diferença oculta dentro de “homônimos” equívocos entre nossa língua e a das outras espécies - pois nós e eles nunca estamos falando das mesmas coisas. (VIVEIROS DE CASTRO, 2004: 5)<sup>6</sup>

6. Traduzido do original: In other words, perspectivism supposes a constant epistemology and variable ontologies, the same representations and other objects, a single meaning and multiple referents. Therefore, the aim of perspectivist translation — translation being one of shamanism’s principal tasks, as we know (CUNHA, 1998) — is not that of finding a “synonym” (a co-referential representation) in our human conceptual language for the representations that other species of subject use to speak about one and the same thing. Rather, the aim is to avoid losing sight of the difference concealed within equivocal “homonyms” between our language and that of other species, since we and they are never talking about the same things.

No caso do filme, o *equívoco* surge como aquilo que permite tornar visível a relação entre perspectivas diferentes, os mundos que entram em determinada relação. No cinema, o *equívoco* é, portanto, algo que torna visível, expressivo, o perspectivismo.

Tonacci lida com essa diferença entre mundos ao invés de apagá-la ou mesmo tentar controlá-la. Ele faz isso colocando em cena elementos com os quais os corpos dos brancos não estão identificados: os vestígios deixados pelos indígenas na floresta e a própria floresta, que é mostrada como um *fora de campo* onde os índios estão escondidos apesar de não podermos vê-los. Isso produz uma forte sugestão sobre a existência desses corpos indígenas que habitam o mundo da mata.

Enquanto os brancos lidam com os indígenas via documentos, relatórios, mapas e presentes, ou seja, de uma forma institucional, o que os indígenas oferecem de volta são estrepes, flechas e presentes descartados. Enquanto os brancos parecem

querer mostrar (e o filme é uma das formas de mostrar) e lidam com o visível (com aquilo que eles conseguem ver), os indígenas se escondem e lidam com um mundo no qual o invisível também existe e é determinante. Ou melhor, não apenas o invisível, que ainda se relaciona ao visível, mas o intocável, que no caso se relaciona ao tocável, ao tato, ao *contato*, finalmente.

#### 4. Contato

A parte inacabada dos *Arara*, ou seja, o terceiro episódio não-montado que não foi levado ao ar pela Bandeirantes, mostra exatamente o *primeiro contato* da equipe da Funai (e da equipe do filme) com os índios Arara. A primeira cena do *contato* inicia-se com a aproximação dos índios, que saem de um ponto cego dentro da mata e chegam até uma clareira, onde transcorre o encontro. São os indígenas que se aproximam fisicamente da equipe. A câmera de Tonacci faz um *zoom in* na tentativa de trazê-los para perto, mas assim que eles se aproximam ele faz um *zoom out*, recuperando novamente a distância elidida pelo movimento de câmera.

O *contato* com os Arara transcorre num local que ainda não são as aldeias onde vivem os indígenas. Tonacci conta<sup>7</sup> que durante esse *primeiro contato* apenas alguns dos indígenas que integravam o grupo apareceram, o que os levava a crer que os outros cercavam a equipe a poucos metros dali. A situação de tensão, de medo, de suspeita em relação a um possível ataque era grande.

Ao abordar a história dos índios no Brasil, a antropóloga Manuela Carneiro da Cunha chama atenção para o fato de que os índios tenham pensado e elaborado em seus próprios termos os eventos históricos que vivenciaram, ao contrário do que a história do Brasil em geral nos quer fazer crer. “É significativo que dois eventos fundamentais – a gênese do homem branco e a iniciativa do contato – sejam frequentemente apreendidos nas sociedades indígenas como o produto de sua própria ação ou vontade” (CARNEIRO DA CUNHA, 2012: 24).

A primeira coisa que fazem ao se aproximar dos brancos é atuar sobre seus corpos e sobre os equipamentos de filmagem. Eles usam as mãos para tatear os corpos dos brancos, cabelos, barbas, e também para tatear seus artefatos: câmeras fotográficas, gravadores e a própria câmera que filma.

7. O cineasta fez esse relato em 2011, durante o XV Encontro Internacional da Socine (UFRJ), numa conversa após a exibição do terceiro episódio d’*Os Arara*, na abertura do Seminário Temático Cinema, Estética e Política.

Na impossibilidade de estabelecer uma comunicação verbal e de conservar um lugar de observação protegido, Tonacci também usa a câmera para “tatear” os corpos dos indígenas. Além disso, o cineasta intensifica algo que já vinha sendo esboçado desde o início da série: coloca a si mesmo e os corpos da equipe em cena, filmando as relações desses corpos com os corpos indígenas, cujos desdobramentos também são mostrados no interior da própria cena. Nesses termos, o encontro se efetiva, tornando visível a invisibilidade dos índios no contexto mais amplo da sociedade brasileira e expondo os termos dessa relação.

Ao filmar o *contato*, Tonacci parece adotar uma postura próxima daquilo que Jean-Louis Comolli defende em suas “Notas sobre a mise-en-scène documentária”:

Trata-se – novamente – de reduzir a distância entre a câmera e aqueles que ela filma. A câmera se impõe, é vista, ela atrapalha. Longe de ser escondida, “esquecida”, está presente, é um obstáculo, é preciso afastá-la, contorná-la, circundá-la. Filmar de dentro dos grupos, dos círculos, com a maior proximidade possível, a câmera ao alcance daqueles que ela filma, objeto perto de seus corpos, presença tátil (e não unicamente regida pela ordem do olhar). (COMOLLI, 2008: 55)

Como o olhar não mais protege quem olha nem consegue de fato expor quem é olhado, subsiste a busca tátil, a exploração material do corpo do outro (de parte a parte) e da câmera. Logo no primeiro momento do *contato*, um dos indígenas aproxima-se excessivamente do equipamento, olhando para dentro da objetiva como se quisesse enxergar do outro lado. Nesse gesto, ele quebra a distância que protege o olhar de quem filma e apela para o sentido do tato.

Posteriormente, num trecho filmado após o primeiro contato, já dentro de uma das aldeias, Tonacci coloca o microfone e a câmera no chão. O diretor faz um movimento com o corpo indicando que está entrando em cena. Em seguida, ele sai de cena e entra novamente. É possível perceber que ele usa o próprio corpo para “dirigir” a cena de dentro dela, que agora parece filmada por um indígena.

Além de pensar o fora de campo, onde muitas vezes reside o *equivoco*, aquilo que o homem branco não consegue

traduzir – eles não viram os estrepes na mata, tiveram seus presentes rejeitados, foram surpreendidos pelas flechas que atingiram os funcionários no acampamento –, é preciso também pensar o intocável, aquilo que não se pode tocar em *Os Arara*.

Em seu ensaio acerca dos Cinco sentidos, Michel Serres observa uma predominância do olhar e quando muito da escuta em detrimento dos demais sentidos – como o tato – em defesa dos quais ele advoga.

Não há palavra de ordem do contato para designar o intocável, um intangível, em um sentido próximo desse invisível presente ou ausente no visto e complementar a ele, abstrato dele, encarnado em sua carne. No entanto, o espírito da finura habita o tato. A alma é intacta, neste sentido. A alma intacta encanta o tato, como o invisível de topologia povoa e ilumina o visível da experiência, do interior. (SERRES, 2001: 20)

Pensar sobre o *fora de campo* é pensar o regime do visível. Em filmes como *Os Arara*, o *fora de campo* é fundamental porque nele reside um outro mundo. Mas também é preciso pensar para além do regime do visível em algo como o regime do tato ou do com-tato, por assim dizer. Nesse caso, a câmera tem existência material, ela parece tocar os corpos dos sujeitos filmados assim como também é tocada por eles. São os corpos que dirigem a cena e não mais apenas o olhar, o que desregra a *mise-en-scène* do filme. A partir do atrito que surge entre corpos e câmera emerge o que há de intocável: seja ele a alma ou a própria imagem.

Se os *equivocos* são tornados aparentes a partir do visível e do invisível que lhe é correlato, é através do tato (contato dos corpos entre eles e dos corpos com a câmera) que se alcança o intocável, algo que o trabalho de Andrea Tonacci consegue tanger.



## REFERÊNCIAS

- BENTES, Ivana. Vídeo e cinema: rupturas, reações e hibridismos. In: MACHADO, Arlindo (Org.). *Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2007, p. 111-128.
- BRASIL, André. Carapiru-Andrea, Spinoza: a variação dos afetos em *Serras da desordem*. In: *Revista Devires: Cinema e Humanidades*. Belo Horizonte, PPGCOM/PPGAN-FAFICH-UFMG, v. 5, n. 2, jul./dez., 2008, p. 84-97.
- \_\_\_\_\_. O Olho do mito: perspectivismo em *Histórias de Mawary*. In: *Revista Eco Pós*, UFRJ, Rio de Janeiro, v. 15, n. 3, 2013.
- CAETANO, Daniel (Org.). *Serras da desordem*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. *Índios no Brasil: história, direitos e cidadania*. São Paulo: Claro Enigma, 2012.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- FECHINE, Yvana. O vídeo como um projeto utópico de televisão. In: MACHADO, Arlindo (Org.). *Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007. p. 85-110.
- FRANÇA, Luciana Barroso Costa. *Conversas em torno de Conversas no Maranhão – Etnografia de um filme documentário*. Monografia de graduação. Departamento de Sociologia e Antropologia, UFMG, Belo Horizonte, 2003. (mimeo.)
- MACHADO, Arlindo. Máquina de aprisionar o carom. In: *Máquina e Imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Edusp, 1993.
- MAIA, Paulo. O Animal e a câmera. In: *Catálogo do seminário/ mostra O animal e a câmera*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal/forumdoc.bh, 2011.
- MARGULIES, Ivone. Reenactment and affiliation in Andrea Tonacci's *Serras da desordem*. In: *Cinephile*. Department of Theatre and Film. Londres: University of British Columbia, v. 2, n. 7, 2011.

SERRES, Michel. *Os cinco sentidos: filosofia dos corpos misturados*  
1. Tradução: Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil,  
2001.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*.  
São Paulo: Cosac Naify, 2002.

\_\_\_\_\_. Perspectival anthropology and the method of controlled  
equivocation. In: *Tipiti': journal of the society for the anthropology  
of lowland South America*. v. 2, n. 1. EUA: Berkeley Electronic  
Press, 2004.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Ed.  
Brasiliense, 1993.

WAGNER, Roy. *A Invenção da cultura*. Tradução: Marcela Coelho  
de Souza e Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

Data do recebimento:  
29 de julho de 2013

Data da aceitação:  
2 de setembro de 2013



# **Atração e espera: notas sobre os fragmentos não montados de *Os Arara***

CÉSAR GUIMARÃES

Doutor em Literatura Comparada pela FALE-UFMG e professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da FAFICH-UFMG

**Resumo:** O artigo analisa algumas sequências não montadas do registro feito por Andrea Tonacci do primeiro contato com os índios Arara, em 1981, no contexto das ações da Frente de Atração conduzida pelo sertanista Sydney Possuelo. Ao privilegiar a relação entre o quadro e os corpos filmados, o texto demonstra como a cena – imantada à presença sensível dos Arara (manifesta em gestos, olhares e atitudes) – permite compreender sob nova angulação o contato entre os brancos e os índios.

**Palavras-chave:** *Os Arara*. Andrea Tonacci. Cosmologia Arara. Documentário.

**Abstract:** This paper analyzes some non-edited shots from Andrea Tonacci's records of the first contact with the Arara Indians in 1981, which happened during the Attraction Front (Frente de Atração) conducted by the explorer and ethnographer Sydney Possuelo. By focusing on the relation between frame and filmed bodies, this article shows how the scene – magnetized into the Arara's sensible presence (manifested in gestures, gazes, and demeanor) – enables the comprehension of the contact between white people and Indians from a new perspective.

**Keywords:** Arara Indians. Andrea Tonacci. Arara cosmology. Documentary.

**Résumé:** L'article examine quelques séquences non montées de l'enregistrement fait par Andrea Tonacci du premier contact avec le peuple autochtone Arara, en 1981, dans le cadre des actions du « Front d'Attraction » (Frente de Atração) menées par Sydney Possuelo. Mettant l'accent sur le rapport entre le cadrage et les corps filmés, le texte montre comment la scène – aimantée à la présence sensible des Arara (exprimée en gestes, regards et attitudes) – nous permet d'envisager sous un nouvel angle le contact entre les blancs et les indigènes.

**Mots-clés:** Les Arara. Andrea Tonacci. cosmologie Arara. Documentaire.

Quando, em 1981, a frente de atração liderada pelo sertanista Sydney Possuelo fez o primeiro contato com os Arara, na margem esquerda do Rio Iriri, perto de Altamira, no Pará, os poucos grupos que sobreviveram aos confrontos com os brancos (seringueiros, caçadores e colonos) e aos conflitos com outros povos indígenas (Kayapó e Juruna) sofriam ainda os desastrosos e irreversíveis efeitos da construção da Rodovia Transamazônica. Como descreve Márnio Teixeira-Pinto, a rodovia alterou profundamente os padrões de dispersão espacial dos *Ukarãngmã* (“povo das araras vermelhas”), empurrando-os para o isolamento, levou à desarticulação política entre os grupos locais e dificultou sobremaneira o acesso aos recursos naturais, que já eram distribuídos desigualmente pelo território (TEIXEIRA-PINTO, 1997: 210).<sup>1</sup> Produzida no período de maio de 1980 a julho de 1982 e exibida pela TV Bandeirantes, a série *Os Arara*, dirigida por Andrea Tonacci, acompanhou de perto os procedimentos dessa nova frente conduzida por Possuelo, que abandonou as investidas das frentes de penetração dos anos 1970 e passou a atrair os índios com caldeirões de alumínio e facas, ao mesmo tempo em que afastava outros invasores na proximidade de suas terras.

Ao substituir a perseguição (em busca das trilhas feitas pelos índios) e o encontro à força pela aproximação gradativa, a estratégia adotada foi bem-sucedida, e os Arara, julgados extintos por volta de 1940, tornaram-se novamente visíveis – mas não na série televisiva. Com efeito, o final do segundo episódio da série traz uma carta de Possuelo, lida por Tonacci, na qual o sertanista menciona que o acampamento era visitado cada vez mais pelos Arara e, entre eles, um jovem chamado Akito. Como a série não exhibe a imagem desse índio, que insistiu no primeiro contato, pus-me a procurar seu rosto em fontes diversas, até chegar a uma imagem encontrada no *site* do Instituto Socioambiental.<sup>2</sup>

Dessa fotografia realizada por Carlos Namba em 1981 destaco dois gestos e dois olhares: o sertanista, com seu passo determinado, sem olhar para a câmera, conduz o jovem pela mão; e, arco e flecha apoiados na cintura, com seu passo talvez hesitante, o jovem Arara olha para a lateral do quadro, um pouco obliquamente. O que ele vê que nós não vemos?

1. O capítulo 3 de *leipari. Sacrificio e vida social entre os índios Arara (Caribe)*, intitulado “Mito e história: uma cosmologia do contato”, oferece, além de dados históricos, uma tese preciosa para a compreensão da complexa situação desse contato dos Arara com os brancos, registrado por Andrea Tonacci no início de 1980. Para o autor, foi o princípio de organização social calcado no mito de origem dos Arara que lhes permitiu sobreviver ao contato com os brancos. Agradeço a Karenina Vieira Andrade (profa. do Departamento de Antropologia da FAFICH-UFMG) pelo empréstimo dos trabalhos de Márnio Teixeira-Pinto e pela generosa conversa em torno da aparição dos Arara na cena do contato filmada por Andrea Tonacci.

2. Cf. em <[http://img.socioambiental.org/v/publico/arara/arara\\_5.jpg.html](http://img.socioambiental.org/v/publico/arara/arara_5.jpg.html)>. Acesso em: 10 nov. 2013.



Imaginei que parte daquilo que foi cortado pelas bordas do quadro fotográfico poderia ser conhecido nas sequências não montadas, que não chegaram a constituir o terceiro episódio da série *Os Arara*. Em 2011, no Festival do Filme Documentário e Etnográfico - Fórum de Antropologia e Cinema de Belo Horizonte, Tonacci havia exibido e comentado uma surpreendente sequência, que testemunhava seu encontro com um grupo Arara que chegava ao acampamento da frente de atração. Por ocasião da feitura deste dossiê para a *Devires*, perguntei a Tonacci sobre o material ainda inédito, e ele, generosamente, enviou novos fragmentos. Sem ter como explicar em sua inteireza o contexto que envolve esses registros em plano-sequência (e sem contar que as falas dos Arara não são traduzidas), este artigo se contenta em comentar a interação entre quem filma e quem é filmado, concedendo especial atenção à relação entre o quadro e os corpos em cena. Tais encontros entre culturas díspares, gerados e mediados pelo filme, sem deixarem de ser encontros únicos e irrepetíveis entre Tonacci e este ou aquele Arara (cada um com sua existência singular), permitem compreender sob nova angulação a cena do contato entre índios e brancos.

Embora tivessem se defrontado esporádica e conflituosamente com a população do entorno das terras que habitavam, os Arara permaneceram arredios ao contato durante décadas, e não foi senão quando sua cosmologia elaborou uma nova

maneira de classificar os brancos (permitindo com isso compreender e promover a aproximação em novos termos), que eles se dirigiram ao Posto de Vigilância 1, da Funai, perto do km 120 da Rodovia Transamazônica. Como explica Márnio Teixeira-Pinto, na primeira fase do contato (entre 1964 e 1979), os brancos das sucessivas frentes de penetração foram associados aos “espíritos maléficos”, inimigos enviados pela divindade para castigar os Arara, que se veem como descendentes daqueles que, por egoísmo, “quebraram a casca do céu”. Ao destruírem a ordem primordial do Cosmos, os ancestrais caíram do firmamento e foram obrigados a viver no chão, agora sob outra forma de interação, baseada em relações solidárias e generosas. Recolocados em uma nova categoria, a dos *ipari* – aqueles que caíram do céu e pactuaram uma convivência pacífica no chão –, na linha de origem dos próprios Arara, os brancos foram, então, incluídos conceitualmente pelos índios em um pacto de acomodação. A relação conflituosa entre os brancos e os Arara (no passado) cedeu lugar a um acordo que passou a garantir relações de troca e reciprocidade, explica o antropólogo:

Concebido como o produto de uma diferença original e irreduzível, o próprio mundo social arara (e não apenas a sua mitologia) manteve-se aberto à incorporação do branco, segundo as próprias estruturas conceituais nativas. Não pela negação de suas diferenças, portanto, mas pela possibilidade, aberta pela afirmação de uma origem comum, de sua subordinação à lógica nativa da solidariedade, da cooperação e da generosidade, é que o branco recebeu seu lugar no interior do mundo social arara. (TEIXEIRA-PINTO, 2002: 418)

É esse outro modo de conceber a relação com os brancos que vem permear a cena do contato, agindo invisivelmente sobre o visível. Segundo Márnio Teixeira-Pinto, o xamã que acompanhava um dos primeiros grupos a fazer contato se dirigiu aos brancos tratando-os justamente como *ipari*. Talvez esse seja um dos fatores que devemos convocar para compreender a singularidade da aparição dos Arara nos registros feitos por Tonacci. Os outros fatores se devem sobretudo à maneira com que o cineasta criou – com os recursos expressivos do cinema – essa cena do contato na qual aquele que filma se expõe à presença sensível dos que são filmados, deixando-se afetar por eles. No material não editado



sobre os Arara, feito em registros diversos (vídeo U-matic, 16mm e super-8), surge uma *mise-en-scène* que destoa radicalmente das iconografias dominantes e oficiais – patrocinadas pelos órgãos do Estado – sobre o contato entre índios e brancos. (Não digo nem do primeiro, mas de todos os outros que se sucederam, a maioria deles plenamente submetida aos aparatos estatais de controle e de conversão dos povos indígenas aos modos “civilizados”).

Na ponta mais extrema e oposta à visada de Tonacci estão as fotografias que constituem o acervo do Serviço de Proteção aos Índios (SPI) (FREIRE, 2011). Aproximo, então, deliberadamente – para colocá-los em atrito, é claro –, dois registros inteiramente distintos em seus propósitos, épocas e dispositivos técnicos. Nessa outra ponta, o avanço conquistador empreendido pelas expedições e missões científicas recorta o quadro e o controla, ao classificar, ordenar e capturar os que são fotografados sob o formato constrangedor da pose, expurgando toda dimensão acontecimental em favor de um arranjo visual aprisionador e centrípeto. Trata-se de uma operação de projeção do *Um* e do *Universal* sobre o múltiplo, que se quer domesticar já a partir da sua aparição como forma sensível. As experiências desviantes, que desmontam o mecanismo classificatório levado a cabo pelos poderes do Estado, surgirão somente mais tarde. Lembremos, de passagem, os trabalhos de Claudia Andujar (desde os anos 1970) e, especialmente das imagens dos Yanomami reunidas no livro *Marcados* (ANDUJAR, 2009), realizadas, coincidentemente, entre 1981 e 1983, período em que Tonacci acompanha a Frente de Atração Arara. Como bem notou Stella Senra, nesses retratos a flexibilidade do enquadramento – ao acolher a peculiaridade das posturas corporais e os detalhes do gesto, assim como as muitas variedades do olhar – torna-se um procedimento acionado para se subtrair ao processo de identificação e de controle levado a cabo pelos arquivos. O retrato é extraído da identificação, contrariando-a, transformado em um “operador de contato, como um elemento exterior ao mundo dos índios, com o qual eles têm que se defrontar” (SENRA, 2009: 135). Embora não seja inteiramente desestabilizado, o quadro não impõe sua moldura encarceradora, a despeito do propósito inicial das fotografias, que era o de identificar os índios vacinados, em uma expedição de socorro médico aos Yanomami.

A esse título, pode-se conceber, para fins heurísticos, uma imagética comparativa das diferentes cenas de contato entre índios

e brancos, atentando-se para as muitas particularidades envolvidas, desde a história e a situação do contato (incluindo o papel crucial das cosmologias envolvidas) até as distintas condições do registro fotográfico ou cinematográfico, incluindo-se as especificidades do dispositivo técnico e as escolhas feitas pelos realizadores. No caso do cinema documentário, podemos lembrar, por exemplo, daquelas primeiras imagens do contato dos irmãos Orlando e Cláudio Villas-Bôas com os Ikpeng em 1964, lembradas pelos próprios índios em *Pirinop, meu primeiro contato* (2007), de Mari Corrêa e Karané Ikpeng. Em uma das sequências de arquivo montadas com extratos do filme *Chronique du temps sec* (Jean-François Schiano, Patrick Mengent e Yves Billon, 1986), ouve-se a narração em *off* do relato dos irmãos Villas-Bôas, que se referem aos Ikpeng como *txicão* (designação que eles, na verdade, não reconhecem):

Entre tantos índios ansiosos para receber presentes havia um que, afastado dos outros, olhava tudo com atenção. Em que estava pensando? Fazia um paralelo entre seu povo e aquela gente estranha que acabava de chegar do alto, trazendo coisas que nunca imaginara existir? Ou estaria preocupado com o imenso perigo que daquele momento em diante poderia pesar sobre todos eles? Fomos até a ele em pensamento: *Txicão, não tema. O que queremos é protegê-lo. Não viemos aqui para ameaçá-lo com o nosso mundo, mas para defendê-lo dele.*<sup>3</sup>

Esse índio, que, entre o temor e a desconfiança, observava a cena à distância e que só podia ser alcançado “em pensamento”, está descentrado na cena inaugural do contato; ele não chega a se tornar visível, pois não temos certeza se um dos rostos que aparecem no plano é realmente o dele. Entre os Ikpeng, em meio ao alarido e às vozes ininteligíveis (de um lado e outro), o primeiro contato é tomado pela hesitação e pelo equívoco, por movimentos desconfiados de aproximação e recuo, por rápidas trocas de presentes e por gestos de retirada, até que os corpos sejam convocados para o centro do quadro e possam ser tocados, abraçados, iniciados nos hábitos e nos usos dos instrumentos dos brancos (não apenas os facões e machados, mas também os espelhos).

Junto com os utensílios de metal e as quinquilharias, a imagem se presta a uma troca de tipo peculiar: ela reduplica e redireciona a cena do contato, ao mesmo tempo como mediadora e como coisa manejável, como se a semelhança pudesse servir ao

3. Realizado por Yves Billon, Patrick Mengent e Jean-François, *Chronique du temps sec* foi exibido na aldeia e, para os propósitos de realização de *Pirinop, meu primeiro contato*, foi transformado em matéria de elaboração para a reencenação e compreensão histórica do primeiro contato dos Ikpeng com os brancos. (O trecho do relato dos Villas-Bôas foi transcrito do filme de Mari Corrêa e Karané Ikpeng).

reconhecimento mútuo, coisa desde o início duvidosa e controversa. A semelhança, reconhecida por indução, corrige a cena, limpa algo da sua incerteza constitutiva, como em uma breve sequência de *Chronique du temps sec*, quando Orlando Villas-Bôas tenta mostrar a uma jovem índia o rosto dela no espelho.



De início, ela não compreende porque deveria desviar a atenção do seu interlocutor para o objeto que ele lhe mostra, pois até então sua atenção se dividia entre a câmera e os gestos de Orlando. Então, por uma fração de instante, o olhar da jovem se vê atraído quase que simultaneamente por três direções: pela câmera, pelo olhar de Orlando e pela sua própria imagem no espelho, que lhe é indicada pelo sertanista. Numa operação de *mise-en-abyme* pedagógica, uma imagem mostra ao índio como se ver noutra imagem (antes que lhe apresentassem também o cigarro). Esse que aprende a ver a sua imagem oferecida pelos outros espera, entretanto, pela devolução de um olhar, que nem a câmara nem o espelho podem lhe oferecer. No fundo do quadro, ao lado do avião, outro índio olha para a cena, incluído por exclusão.

Para quem tinha dúvida se os estrangeiros que chegavam eram gente – como relata Yacuma Ikpeng, que, na época do contato, ainda criança, assustado, tomara Cláudio Villas-Bôas por um tamanduá –, a troca de presentes e a construção de uma linguagem gestual mínima, se não dissolvem, pelo menos atenuam os muitos mal-entendidos que povoam a cena (“Faremos a guerra ou faremos a paz?”, se perguntavam os Ikpeng). Porém, “do lado de lá”, tal como Ismail Xavier se referiu a Carapiru, o Awá-Guajá protagonista de *Serras da desordem* (XAVIER, 2008: 19), restará algo que jamais expõe seu código. No caso de *Chronique du temps sec*, tudo indica

que aqueles que filmavam não tinham consciência dessa parcela da troca que permanecia intransitiva e intraduzível, sobra de coisa obliterada ou recalcada na cena filmada. Algo totalmente diferente, entretanto, surge nas sequências filmadas por Tonacci, na maneira com que a situação do contato se transmuta em *situação filmada*. Se a câmera é mesmo essa máquina densa que “materializa corpo e simboliza o olhar” – como escreve Jean-Louis Comolli (2008: 246) –, nesses fragmentos sua densidade aumenta na exata medida em que a relação que ela funda encontra duas matérias opacas, que dificultam o trabalho de criação da cena: os corpos filmados e os olhares que, sem endereçamento unívoco, ainda buscam uma simbolização. O que se vê, então, é o próprio trabalho de criação da cena, seu tempo que dura (que não pode ser abreviado), seu espaço preenchido e dilatado por eventos que tensionam as bordas do quadro. Essa *mise-en-scène* que rege a entrada dos Arara na imagem se dá sob o modo de um embate entre forma e força, ou melhor, como uma manifestação das forças – plásticas, corporais, provenientes das afecções – que incidem na forma do filme.

Interessado na incrustação material da experiência histórica nas imagens, retomo a caracterização que Eduardo Cadava – a partir de Walter Benjamin – fez do retrato fotográfico como uma concha que, à maneira da câmara escura, “petrifica o que está vivo” (o molusco que ela abriga), mas com o intuito de percorrer o caminho inverso, isto é, à procura do que *ainda está vivo*, movente no espaço da imagem (CADAVA, 2006: 195-215). Se no retrato o sujeito é submetido a uma imolação, a uma perda de si, alterado pela semelhança que o desloca para o seu duplo (operação fantasmática), procuro pelo *instante ou limiar no qual a entrada na imagem ainda não se tornou – ou está prestes a se tornar* – resíduo da história, apanhado pelas propriedades da fotografia e do cinema.

Para retomar a proposição instigadora de André Brasil, que tem buscado compreender o estatuto contemporâneo da imagem a partir do perspectivismo ameríndio – domínio no qual “as imagens, as performances e os artifícios são um lugar instável, perigoso, imprevisível” (BRASIL, 2010: 196) – imagino se diante das cenas do contato entre índios e brancos não poderíamos indagar por aquela *inconstância da*

*alma selvagem* que faz variar a forma fixa e fixadora, tal como concebeu Eduardo Viveiros de Castro (VIVEIROS DE CASTRO, 2002: 181-264). Será que – a despeito das inúmeras tentativas de enquadrá-los, aprisioná-los e catequizá-los – os ameríndios não cessaram de produzir suas formas mutantes, que medram como a murta por entre as representações “marmóreas”? Talvez fosse possível escrever uma outra história das imagens do contato entre os ameríndios e os brancos, na qual os corpos figurados testemunhariam um processo no qual se imbricam captura e resistência, troca e negociação, reconhecimento e desconhecimento, aparição e desaparecimento.

É certo que, no plano extrafílmico existem saberes particulares (históricos e etnográficos, em especial) capazes de fornecer uma explicação apurada da complexidade das diferentes situações de contato, mas o que me interessa aqui é principalmente aquilo que, desse fenômeno, constituiu-se em *cena filmada*, nela incidindo como traço ou vestígio. Sugiro que a cena do contato filmado (mas não montada) na série *Os Arara* faz surgir no campo do visível “objetos que esperam ainda sua qualificação por um olhar”, conforme escreve Marie-José Mondzain. Segundo a autora, a imagem seria o “modo de aparição frágil de uma semelhança constituinte para olhares subjetivos, numa subjetivação do olhar”.<sup>4</sup> A hipótese deste texto é a de que os fragmentos não montados do filme de Tonacci concedem uma nova visibilidade à cena do contato entre os Arara e os brancos, flagrando um campo de expressão em estado nascente.

Quando os Arara surgem do fundo da floresta, em meio às árvores gigantescas, corpos mosqueados pelas manchas da onça (seu animal mítico) desenhadas com a tinta azul escura do jenipapo na altura do tronco, das pernas e das coxas – além do círculo que vai das orelhas à boca –, a sua propalada braveza (entre outros povos indígenas e entre os brancos) transfigura-se, surpreendentemente, em coisa bem distinta. Os corpos entram em uma discreta coreografia: as mãos, pousadas delicadamente na cintura ou na altura do peito, desarmadas. Os olhares, inquietos, mas suaves, ora investigam, curiosos, o olho mecânico da câmera, ora acolhem, sem temer, essa aproximação que os busca de perto ou de longe (com o recurso do zoom), feita sem a mediação da

4. *Image, sujet, pouvoir*. Entretien avec Marie-José Mondzain. Sens public <<http://www.sens-public.org/article500.html>>. Acesso em: 10 nov. 2013.

linguagem verbal (daí a importância do toque, dos murmúrios, dos olhares sustentados para garantir a reciprocidade e dissipar toda ameaça de belicosidade).



Como não reconhecer que, “do lado de lá”, alguma coisa se elabora segundo o sistema simbólico e cognitivo dos Arara e que nós também somos vistos e compreendidos? Alguma coisa escapa, na verdade, dos dois lados, invisível e impensável para cada uma das metades em contato: nós os enquadramos, mas o que capturamos é somente uma presença tão mais intensa quanto mais inescrutável sob a enganosa universalidade da aparência dos corpos. Eles não apenas espiavam, escondidos, as ações da frente de atração, como eram amparados por um fora de campo que nos escapava (e nos incluía) para além de toda procura, ainda que vasculhássemos toda a região fora das bordas da imagem. Quem sabe não seria preciso, então, operar uma inversão nessa cena do contato: se os Arara entram (parcialmente) em nosso sistema de representação (embutido na câmera), se eles se tornam visíveis, não seria sobretudo porque nós, assim que os avistamos, passamos a ser incluídos no regime de trocas que eles inventaram a partir de uma conjugação peculiar entre cosmologia e história? Se essa inclusão ocorre, ela exige daquele que filma um recuo da posição de quem avança na captura do outro. Atraído pela presença dos Arara, o cineasta deixa de avançar: ele espera e acompanha os movimentos dos corpos. “Do lado de cá”, este que filma não se preocupa em reafirmar os códigos de reconhecimento habitualmente utilizados pelos sertanistas, que o auxiliam enquanto ele faz o registro da chegada dos Arara. Ao fazer valer a mediação da câmera (estranha à pretensa universalidade dos gestos), suas coordenadas espaciais vacilam sem ruir, o espaço é balanceado pelo tremor do contato, próximo demais, não direcionado, não calculado. O campo torna-se momentaneamente acentrado,

5. Retomo os termos empregados por Nicole Brenez no curso que ela ofereceu junto ao PPGCOM-FAFICH nos dias 26, 27 e 28 de setembro de 2013, intitulado “Sobre as formas do engajamento cinematográfico”.

instável. O regime vigente do visível se altera diante da presença do outro filmado. Fortemente imantadas à presença dos corpos dos Arara, com seus componentes sensíveis pregnantes, as sequências são desnorteadas – isto é, desorientadas – por uma força centrífuga que retira as imagens da frontalidade normativa do cinema. Em razão da aparição desses corpos e da maneira como a câmera procura pela justa distância (longe ou perto), entramos em um regime de contrainformação: contra o Logos, contra o Logos como discurso (para retomar os termos de Nicole Brenez<sup>5</sup>). Nada disso ocorreria, entretanto, se aquele que filma não conseguisse compor algo com essa força, sem simplesmente rechaçá-la (Uma composição com as forças do fora: haveria melhor definição para o documentário?). As laterais do quadro sentem materialmente a pressão que se avizinha e oscilam; seu poder disciplinador (dos objetos e dos corpos) é deslocado, desfeito. E aquele que filma sustenta essa perturbação, faz dela um fluxo, uma deriva ritmada, sem síncopa.

O contato cinematográfico com os Arara, entretanto, não foi animado somente por esses tempos fortes. Em sua longa jornada junto aos indígenas, Tonacci filmou também, atenta e pacientemente, situações cotidianas, como as ocasiões em que um grupo se reunia próximo às cabanas. Embora as visitas que os pequenos grupos faziam ao posto de vigilância já tivessem se tornado corriqueiras (como demonstra o comportamento dos sertanistas, já habituados a essa aproximação), para aquele que filma, toda ocasião encerra uma inquietante estranheza (mas longe de todo exotismo). O olhar mediado pela câmara só não se quebra frente ao não entendimento absoluto ou à incomunicabilidade total graças à existência dessas mínimas senhas forjadas na interação (mesmo se rara e fugidia), como, por exemplo, um olhar trocado em breve jogo de esconde-esconde com a câmera.



Enquanto o rádio transmite a partida de futebol entre Remo e Paysandu, uma jovem mulher e uma criança trocam olhares com a câmera, ora se escondendo, ora se deixando ver. Quem filma espera; não investe nem avança, aguarda e procura, próximo, sem nunca invadir. E se o contato se prolonga, o olhar de quem é filmado se desvia (mas não abruptamente), volta-se para o lado (mas sem se recusar a ser visto).



O mais instigante nessas cenas do cotidiano é o ensaio de uma inesperada reversibilidade dos lugares entre quem filma e quem é filmado, como acontece em duas sequências similares, dedicadas a um mesmo grupo, em duas ocasiões diferentes. Na primeira delas, em meio aos homens que trabalham com as miçangas, ao lado dos caldeirões em que se prepara a bebida, um dos indígenas aponta para o equipamento de gravação. O assistente de Tonacci (provavelmente) diz “gravador”, e o índio repete a palavra. Um segundo gesto do homem aponta novamente para o equipamento; o sertanista diz “microfone”, e o homem também repete.





Em seguida, a câmara apanha uma figura ao fundo: um homem e uma criança se preparam para retornar à mata. A câmara os observa enquanto ajeitam as cestas nas costas (carregadas de mandioca e milho). A criança, com o facão debaixo do braço, olha duas vezes, de soslaio, para a câmara. O homem, antes de partir, faz alguns sinais para o sertanista, que ouve rádio, sentado na entrada de um dos abrigos. Sinais frágeis, espalhados aqui e acolá, reasseguram o contato. Quando a filmagem recomeça e volta-se novamente para o grupo, o homem que cuidava dos caldeirões levanta-se e chega o rosto pertíssimo do visor da câmara; em seguida ele se afasta, postando-se ao lado do equipamento. Há uma pequena interrupção, e o plano seguinte mostra o braço de Tonacci, que ajusta algo no aparelho, para logo trocar de lugar e aparecer no quadro, brincando, sorridente.



Quem filma agora? O quadro perde o equilíbrio e procura apanhar as pessoas do grupo: o homem e a criança numa bancada de madeira, no centro; as mulheres entrevistadas pela porta da cabana, à direita; e à esquerda, duas mulheres e uma criança, aproximadas pelo *zoom*. Ao que parece, o índio olha pelo visor e Tonacci regula o foco. Há uma nova interrupção e o homem reaparece no quadro, de cócoras, retirando as moscas da bebida. Em seguida, sorridente, ele estende o braço e oferece a bebida, em uma pequena tigela de plástico, ao operador da câmara: campo e antecampo tornaram-

se permeáveis, e aquele que filma tornou-se um conviva em meio aos que são filmados (BRASIL, 2012: 98-117).<sup>6</sup>



6. Devo essa atenção à incidência do antecampo sobre o campo às formulações de André Brasil. Cf. BRASIL, André. Bicicletas de Nhanduru: lascas do extracampo. *Devires: Cinema e Humanidades*. Belo Horizonte, PPGCOM/PPGA-FAFICH-UFMG, v. 9, n. 1, jan./ jun. 2012, p. 98-117.

Tendo sabido esperar sua hora de ser servido (como de costume entre os Arara), o cineasta entra no regime de sociabilidade de seus anfitriões temporários (e tudo se inverte novamente, pois agora é o cineasta que é acolhido pela hospitalidade dos Arara, que tinham sido atraídos, inicialmente, pela oferta do mingau feito pelos sertanistas). Momentaneamente, o quadro deixou de ser uma fôrma fixa (submetido aos padrões da perspectiva) para se tornar um limiar que se pode atravessar de lado a lado. A despeito da barreira linguística, ele se tornou um diminuto território compartilhável. Aquele que filma não é, decididamente, um intruso, mas alguém com quem se pode trocar algo; um tênue laço se forma, e o Arara (aquele que observara de pertíssimo o visor da câmera) bebe da mesma tigela que servira ao cineasta. Logo após, ele mergulha novamente a tigela no caldeirão e vai servir as mulheres, que permanecem na soleira da cabana, a observar a cena. Elas reaparecerão mais à frente e, dessa vez, bem mais de perto. A cena tornou-se, provisoriamente, algo habitável em comum; e a imagem, uma mediadora de trocas. De um lado e de outro, as coisas trocadas, não de todo conhecidas, sustentam o contato.

Passando do antecampo ao campo, deixando-se filmar e, ao mesmo tempo, procurando orientar parcialmente o registro, o cineasta nem esquadrinha o espaço nem fixa os corpos no centro do quadro, pois nele coisas diversas se movem,

variáveis (ainda quase imperceptíveis). A mediação da câmera sofre duplamente com essa variação: o que surge no campo interpela o antecampo e não apenas convoca sua presença, como exige que ele se ressitue sem cessar. O fora de campo, por sua vez, é continuamente ativado, pois alguma coisa pode sempre surgir nas bordas do visível (nada de extraordinário, mas, por isso mesmo, merecedor de toda atenção: os pequenos eventos são os mais valiosos). Da segunda vez que o grupo é filmado, o cenário permanece sem grandes alterações: alguns homens estão sentados em frente à cabana, um jovem (dir-se-ia de feição contemplativa) e uma criança estão no banco de madeira ao fundo e as mulheres continuam na soleira da porta. Mas a câmera encontra-se ainda mais instável, inclinada, sem apoio seguro.



O homem que estava no banco de madeira na passagem anterior agora se encontra sentado junto ao grupo. No meio deles, sobre um montículo de terra, o microfone. Tonacci adentra o quadro pela direita, apanha o microfone, pronuncia “alô, alô”, sai de campo e reaparece à esquerda, de cócoras, desenquadrado. Ele olha para o visor da câmera, tapando um dos olhos, ajusta o enquadramento e em seguida acena para aquele que filma – um outro Arara –, aproximando-se do grupo sentado no chão. Ao sair do antecampo para o campo, o cineasta tenta encontrar um motivo para o quadro que se constitui aos poucos, indeciso, maleável. Ao se aproximar do homem sentado no chão para entrar no quadro, esse homem se surpreende, achando talvez que se tratasse de uma aproximação efetiva de

Tonacci, e não de uma entrada na imagem. Tendo passado para o interior do quadro, o cineasta sinaliza àquele que agora filma um ajuste (mínimo) no enquadramento.



O microfone, sobre um montículo de terra, é um liame improvável: apenas levemente tocado (com certo receio) pelo homem sentado à esquerda, não assegura sequer o mínimo signo fático: tudo ainda depende de uma disposição dos corpos e da aceitação do cineasta pelo grupo filmado. E se o olho ciclópico da câmera, embora admitido, permanece enigmático para o grupo, é bem possível que ele tenha sido incorporado por um vínculo bem mais amplo do que esse que o dispositivo técnico simultaneamente constrói e registra sua construção, ao criar a cena. Nesse outro trecho dedicado ao grupo, o quadro se vê tomado por componentes diversos: os homens sentados, as crianças em torno ou ao fundo; o jovem com as flechas sentado no banco ao fundo; as mulheres e as crianças, que, na porta, ocupam um quadro dentro do quadro.



Como em uma topologia impossível, as mulheres e as crianças espiam ao mesmo tempo de dentro e de fora da imagem que as convoca. Isso exige do olhar que filma uma constante busca, ele mesmo descentrado, à deriva, indo de um lado a outro, sem que os olhares dos sujeitos filmados sejam devolvidos em um feixe unívoco de sentido. Desencontrados, não coincidentes, os olhares são solicitados por múltiplos motivos, no interior e no fora de campo.



Sem se dar conta de que já era inserido numa relação amparada na cosmologia dos Arara (que, aliás, não dispõem de uma palavra para designar o corpo inteiro), aquele que filma também não enquadra os corpos nem como inteiro nem como parte. Ainda que ele nada corte, que ele não reenquadre para cortar e suturar os pedaços partidos do real, o todo que aí surge permanece disperso e exige sempre nova sintonia, novos ajustes. O que acontece aos corpos, ou melhor, o que provém dos corpos filmados alcança também os olhares dirigidos à câmera: suavemente esquivos à frontalidade, endereçados a distintas direções (dentro e fora do campo).



## REFERÊNCIAS

- BRASIL, André. Formas de vida na imagem: da indeterminação à inconstância. *Revista FAMECOS*. Porto Alegre, v. 17, n.3, set./out., 2010.
- \_\_\_\_\_. Bicicletas de Nhanderu: lascas do extracampo. *Devires: Cinema e Humanidades*. Belo Horizonte, PPGCOM/PPGAN-FAFICH-UFMG, v. 9, n. 1, jan./jun., 2012.
- CADAVA, Eduardo. *Trazos de luz*. Tesis sobre la fotografia de la historia. Editorial Palinodia: Santiago do Chile, 2006.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- FREIRE, Carlos Augusto da Rocha (Org.). *Memória do SPI: textos, imagens e documentos sobre o Serviço de Proteção aos Índios (1910-1967)*. Rio de Janeiro: Museu do Índio/FUNAI, 2011.
- SENRA, Stella. O último cerco. In: ANDUJAR, Claudia. *Marcados*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- TEIXEIRA-PINTO, Márnio. *Ieipari*. Sacrifício e vida social entre os índios Arara (Caribe). São Paulo: Hucitec, 1997.
- \_\_\_\_\_. História e cosmologia de um contato. A situação dos Arara. In: ALBERT, Bruce; RAMOS, Alcida Rita. *Pacificando o branco. Cosmologias do contato no Norte Amazônico*. São Paulo: Editora UNESP/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2002.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- XAVIER, Ismail. As artimanhas do fogo, para além do encanto e do mistério. In: CAETANO, Daniel (Org.). *Serras da desordem*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

*Revisão de Marcos Alvarenga*

Data do recebimento:  
29 de julho de 2013

Data da aceitação:  
2 de setembro de 2013



# **A-filiação em *Serras da desordem*\***

IVONE MARGULIES

Doutora em *Cinema Studies* pela *New York University* (NYU)

Professora associada do Departamento *Film and Media Studies* do *Hunter College*,  
*City University of New York* (Cuny)



**Resumo:** Este ensaio explora como o uso da reencenação em *Serras da desordem*, de Andrea Tonacci (Brasil, 2006), amplia criticamente a afiliação problemática das populações indígenas às instituições e à ordem normativa brasileiras. O filme aciona a qualidade “anacrônica” da reencenação, criando um espaço especulativo para conformar e manter viva a questão do distanciamento de Carapiru (e dos indígenas). A expressão que uso para enfatizar a importância dessa des-originação estética é *a-filiação*.

**Palavras-chave:** *Serras da desordem*. A-filiação. Reencenação. Mimese.

**Abstract:** This essay explores how the use of reenactment in *Serras da desordem* critically amplifies the problematic affiliation of indigenous populations within Brazilian institutions and normative orders. The film activates reenactment’s “anachronic” quality, creating a speculative space to frame and to keep alive the question of Carapiru (and the Indian’s) apartness. My term to stress the stakes of this de-originating aesthetics is a-filiation.

**Keywords:** *Serras da desordem*. A-filiation. Reenactment. Mimesis.

**Résumé:** Cette communication explore comment la re-encenacion dans *Serras da desordem* élargit de manière critique l’affiliation problématique des peuples indigènes à l’intérieur des institutions brésiliennes et des ordres normatifs. Le film déclenche la qualité ‘anachronique’ du ‘faire re-jouer’ en aménageant un espace spéculatif qui encadre et actualise la question de la mise à l’écart de Carapiru (et celle de l’indien tout court). Le terme que je propose pour souligner les enjeux de cette esthétique dé-racinante, c’est l’ ‘a-filiation.’

**Mots-clés:** *Serras da desordem*. A-filiation. Re-encenacion. La mimésis.

*Se a legibilidade de um legado fosse dada, natural, transparente, unívoca, se ela não pedisse e não desafiasse ao mesmo tempo a interpretação, não se teria nunca o que herdar. Seríamos afetados por isso como por uma causa – natural ou genética. Herda-se sempre um segredo – que diz “leia-me, alguma vez serás capaz?”*

Jacques Derrida

\* Esse texto é uma versão atualizada e traduzida do artigo *Reenactment and A-filiation* in Andrea Tonacci's *Serras da desordem*, publicado pela autora na *Cinephile*, The University of British Columbia's Film Journal (v. 7, n. 2.), em 2011.

A temática determinante em *Serras da desordem* refere-se a um tecido sócio-étnico rompido e à problemática relação tangencial entre as populações indígenas e as instituições e ordens normativas brasileiras. A presença desvinculada e incongruente de Carapiru entre os brasileiros não indígenas, em seu grupo e no filme, é o resultado tanto de uma história violenta de erradicação quanto de uma estética fraturada que envolve repetição recursiva e reencenação literal.

Andrea Tonacci, ao lidar com Carapiru, um índio isolado, objeto primordial do paradigma selvagem etnográfico, realiza uma reconstrução tardia de sua história que é necessariamente crítica. A reencenação, usada para colocar o espectador a par de um acontecimento ou gesto perdido, é tradicionalmente associada à maquinaria do cinema de ficção com seu impulso narrativo de moldar e domesticar a contingência. Quando usada para representar o índio, uma entidade submetida à constante patrulha e às pressões de territorialização (se não à extinção completa), a reencenação pode se tornar cúmplice da intenção dos discursos alocrônicos de fixar as realidades indígenas em um passado atemporal. De acordo com Rebecca Schneider, “uma vez que a manipulação do anacronismo é a essência mesma da arte ou do ato de reencenar, ela nunca pode ser inteiramente eliminada do projeto em questão” (1985: 53). De fato, enquanto atualização ficcional, a reencenação não oferece qualquer garantia ética ou epistemológica de fidelidade. Ela é uma forma de teatro que assegura estruturalmente o “princípio da continuidade da identidade através de uma sucessão de substituições”, que Christopher Wood e Alexander Nagel chamaram de “anacrônico” (2010: 14). Cunhado como uma alternativa às leituras historicistas da arte, encarregadas de detectar anacronismos e supor origens e contextos apropriados, o termo “anacrônico”, por contraste, é usado “para dizer o que a obra de arte faz ‘*qua arte*’: quando ela é tardia, quando se

repete, quando hesita, quando relembra, mas também quando projeta um futuro ou um ideal” (NAGEL; WOOD, 2010: 14). A postulação de uma conversação através dos tempos ilumina a concepção anacrônica da arte e a reencenação é um dos principais instrumentos para ativar a dimensão intertemporal desse diálogo, estimulando seu potencial performativo. Basicamente, um filme (ou obra de arte) pode ignorar, absorver ou intensificar criticamente o desafio imposto pela reencenação à genealogia ou à temporalidade linear. Ele pode reconstruir a fantasia da pureza que sustenta a criação de um “outro” abstrato e anistórico (por exemplo, os inuítes e seus hábitos atemporais de *Nanook of the north*, de Flaherty), ou expor a contingência inerente às noções de autenticidade, ou seja, a forma pela qual a origem muda de acordo com investimentos históricos específicos, relações de dominação diferentes e composições estéticas distintas.

Nesse filme, a busca por uma “des-originação” radical – desde sua saturação intertextual até a encenação autorreflexiva clássica do encontro entre o cineasta e Carapiru no final, para “dar início” ao filme – já foi amplamente analisada. Meu propósito aqui é explorar o modo como o filme expressa sua ambiguidade fundamental em relação às narrativas de integração disponíveis. O termo que uso para ressaltar a importância da estética da erradicação de *Serras*, em prol de uma história crítica da Nação, é *a-filiação*.

Em *Serras da desordem*, vários dos critérios que conferem coerência a um discurso realista – a referência a um ciclo ou a traços familiares hereditários, a memória, o *flashback*, toda a matéria-prima de um mundo diegético compartilhado ou de uma psicologia coerente – são submetidos a significativas torções, são filtrados pela subjetividade opaca de Carapiru ou alterados pela implacável recursividade do filme. Em seu ímpeto estrutural, o filme continuamente reenquadra o índio, ricocheteando no não índio e na “outra humanidade” de forma inesperada. Mesmo quando utiliza a reencenação, um gênero essencialmente corrompido pela expectativa da narrativa, *Serras* caça do desejo do espectador por alguma forma de completude para a identidade de Carapiru, sugerindo interpretações que são constantemente frustradas. O encontro “inesperado” com o filho, assim como o retorno à reserva, tramam uma desajeitada absorção de Carapiru em um meio social

e familiar. Entretanto, a “presença física” passiva de Carapiru, meramente emprestada ao filme, persiste como um catalisador das questões de identidade, cuja opacidade repele qualquer identificação, gerando constante desvio e “des-originação”.

É especialmente no que tange à questão do parentesco – qual linhagem Carapiru pode reclamar, onde ele se encaixa e qual o estatuto de um índio isolado no Brasil de hoje – que o filme utiliza mais claramente a qualidade “anacrônica” da reencenação, criando um espaço especulativo para conformar e manter viva a questão do apartamento de Carapiru (e dos índios em geral).

Seguindo os contornos irregulares e dilapidados da afiliação em *Serras*, indicarei as formas nas quais a reencenação galvaniza a questão da mimese e seu foco na transmissão, na hereditariedade e no aparentamento genealógico. A reencenação e a superfície estilizada do filme concebem “o índio” como irrevogavelmente desenraizado, transformando Carapiru em um agente do luto e do *desaparentamento*.

No entanto, não é apenas a indeterminação temporal da reencenação que desafia o positivismo do cinema documentário e etnográfico e suas previsíveis “descobertas”. A deriva genérica do filme através da ficção, do documentário e da reencenação em pessoa, bem como a interação entre Tonacci, Pereio e Carapiru, todos possíveis atores e personagens nos vários estágios de *casting* e *script* do filme, articulam para o índio uma identidade furtiva e desterritorializada. Quando questionado sobre a relação entre seus documentários indigenistas e *Serras*, Tonacci declarou que o último é uma ficção, um filme com atores pagos que eram apenas “circunstancialmente indígenas” (SATIKO, R. *et al.*, 2007: 251-252). No encaixe do campo representativo aberto pelo “indigenismo circunstancial”, podemos perguntar se a reencenação aloja algum nível de especificidade ou individuação e se o indígena genérico, ou encenado, não seria de fato um catalisador melhor para dispersar os estereótipos circundantes e os roteiros nacionais para o índio.

Fazer do índio uma peça de folclore relegada ao passado da nação, ou tentar defini-lo como autêntico ou inautêntico, tem no Brasil uma relação direta com a disputa dos direitos sobre terras indígenas. Em 2006, quando *Serras* foi filmado, o presidente da FUNAI, Mércio

Pereira Gomes, afirmou que o sistema judiciário precisava estabelecer limites à excessiva demanda pelas terras dos índios, tendo em vista o crescente número de cablocos que reivindicam ancestralidade indígena. O antropólogo Viveiros de Castro construiu seu argumento contra as políticas de identidade patrocinadas pelo Estado insistindo que terceiros não poderiam decidir o que é um índio, uma vez que a identidade indígena é tautegórica:

Índios são aqueles que “representam a si mesmos”, no sentido que Roy Wagner dá a esta expressão, sentido que não tem nada a ver com identidade; e nada a ver, tampouco, com representação, como está indicado na formulação deliberadamente paradoxal da expressão. “Representar a si mesmo” é aquilo que faz uma singularidade, e o que uma singularidade faz. (CASTRO, 2008: 153)

Afirmando, provocativamente, que “no Brasil todo mundo é índio, exceto quem não é”, Viveiros de Castro traz à tona o exemplo preciso do índio isolado, “o único que pode reivindicar ser realmente um índio”, para assim caracterizar a falta de sentido das contestadas alegações de identidade indígena na política brasileira atual:

[...] voltemos às famosas categorias, cuja intenção de marcar etapas temporais é evidente: isolado, contato intermitente, contato permanente e integrado... Na cara de quem vai se fechar a porteira? Integrado já não é mais índio; fácil essa. E os de contato intermitente? Que frequência de intermitência faz de um intermitente um integrado... Bem, o índio isolado ninguém tem coragem de dizer que não é mais índio sobretudo porque ele nem é índio ainda. Ele não sabe que é índio. (CASTRO, 2008: 150)

A representação de Tonacci do alheamento de Carapiru ampara a identidade performativa e a política defendidas por Viveiros de Castro. A apresentação de Carapiru sem consciência do que é ou de quem é um índio e a criação de uma proteção silenciosa em torno dele tornaram-no impermeável à inscrição em hierarquias extrínsecas prévias.

À medida que a narrativa remonta a separação e o retorno de Carapiru ao seu grupo, à medida que atravessa presentes indefinidos, o filme coloca em jogo uma situação de

integração constantemente adiada. Cada ancoragem vislumbrada para a identidade indefinida de Carapiru que é introduzida é imediatamente retirada. O encontro dele com o filho, dado como morto no massacre, por exemplo, nos parece excepcional em sua coincidência. Possuelo conta o que aconteceu nesse encontro: quando Txiramucú – “Benvindo Guajá”, em português – ouve o nome de Carapiru, ele sussurra em um português mal falado: “Esse é o nome do meu pai... eu reconhecendo seu rosto. Ele é meu pai”. O fato de que, contra todas as possibilidades, eles são mesmo pai e filho, e de que Benvindo também escapou da morte quando criança, concede à separação do passado um senso trágico de destino. O real é *troumático*, para usar o trocadilho de Lacan. Ele aponta para o hiato do encontro quase-perdido, visto que outro intérprete tinha sido escalado para vir no seu lugar. Como um tropo melodramático perfeito, essa cena de reconhecimento parece deixar emocionalmente claros os deslocamentos que conformam tanto a realidade da vida de Carapiru quanto sua texturizada reconstituição. O filme esvazia significativamente a grandiosidade desse momento único, que é primeiro testemunhado por Possuelo e por outro amigo e, respeitando o tom inescrutável do verdadeiro encontro original, ainda inscreve uma mediação extra. A prova definitiva, uma velha ferida de bala que o filho sabe que o pai carrega nas costas, nos é mostrada, mas com vários afastamentos, através do *replay* de uma reencenação do encontro feita em 1988 para a TV.

O corpo de Carapiru é a tela para recorrentes mediações e uma oscilação constante entre reconhecimento e equívoco. Vemos imagens de TV de linguistas americanos tentando sem sucesso correlacionar a linguagem de Carapiru com alguma estrutura Tupi-Guarani. Incitados por sua passividade infantil, experimentamos ainda nossas próprias fantasias de adoção serem estimuladas pelos encontros reconstituídos com famílias brancas benevolentes: os Aires, que acolhem Carapiru quando do seu primeiro contato em Santa Luzia, e a família de Sydney Possuelo, com quem ele esteve em Brasília antes de retornar à reserva. Na verdade, Tonacci conta com o fracasso dessas projeções para, dessa forma, combinar expectativas e gerar um momento de dúvida, “uma abertura para o que é”. O sentido no cinema, ele diz, “passa por essas brechas. Quais são as chances que nós temos de ver que o outro não corresponde à nossa maneira de pensar ou ser?” (SATIKO, R. *et al.*, 2007: 248).

Navegando em um campo de parentescos tribais e genéticos pressupostos, os encontros de Carapiru com várias ordens normativas colocam em relevo sua posição de estranho. É precisamente em situações sociais, quando no meio de outros, que ele é relegado a um segundo exílio, a uma a-filiação. Essa a-filiação não se deve somente à incongruência visível de seus gestos e de sua presença ou à sua inabilidade de integrar-se socialmente em seu próprio grupo ou em qualquer outro. Comentários improvisados sobre Carapiru revelam pressuposições padrões acerca da alteridade indígena. Possuelo admite, por exemplo, que sua reação inicial foi de que Benvindo tinha reconhecido o pai porque eles eram da mesma etnia. O fato de um especialista bem intencionado e com experiência sobre o indígena isolado introduzir essa possibilidade torna óbvia a fragilidade da singularidade de Carapiru como pessoa, levantando para o espectador a questão: a ênfase na origem étnica e na identidade cultural trai ou reforça essa singularidade? A tipologia torna-se outro importante contraponto para Carapiru.

Sobre os Guajá não aprendemos nada: como eles experimentam o passado imediato e antigo, suas relações familiares ou sua identidade *vis-à-vis* com o outro. Um inventário parcial de dados etnográficos fundamentais revela a densidade do significado intencionalmente deixado de lado pelo filme. Em *Decolonizing History: ritual transformation of the past among the Guajá of eastern Amazonia*, Loretta Cormier ressalta que uma vez que o encontro dos Guajá, nos anos 70, tinha sido conformado por uma influência colonial prévia, o “esquema histórico-aculturado/a-histórico-tradicional [era] uma dicotomia inválida para compreender a cronologia histórica deles” (2003b: 126). A autora observa que eles mantinham “uma distinção análoga que existia simultaneamente no domínio terreno (onde estão submetidos à aculturação) e no domínio espiritual (onde permanecem ‘tradicionais’)” (CORMIER, 2003b: 126). Nesses dois domínios, o tempo

também assumiu diferentes dimensões... mas ao invés da dicotomia histórico/a-histórico, ele é mais bem descrito enquanto uma distinção entre tempo-quotidiano e tempo-multiforme... No domínio sagrado, o passado é multiforme e maleável, e a atividade dos Guajá no passado multidimensional é importante na criação de sua identidade cultural. (2003b: 127)

Além do mais, a “experiência *iwá* (a existência de figuras passadas no domínio celestial)” age como um “filtro cultural que remove qualquer elemento não-Guajá do seu passado. Dessa forma, eles sistematicamente descolonizam sua história” (CORMIER, 2003b, 123).

Anulando significativamente as projeções não indígenas de completude, incitadas pelo dramático encontro pai-filho entre Carapiru e Benvindo, Cormier afirma que “as genealogias não são nem significativas nem apropriadas para entender o modo como os Guajá percebem as relações de parentesco” (2003a: 75). Primeiramente, eles acreditam que possuem mais de um “pai biológico”, uma vez que para eles “a quantidade de sêmen necessária para gerar uma criança é maior do que a quantidade que um homem sozinho poderia normalmente ser capaz de produzir” (CORMIER, 2003a: 65), e essa crença não apenas torna difícil considerar o sistema patrilinear deles, mas enfraquece o papel da paternidade. Benvindo tem, portanto, múltiplos pais. O fato de terem uma amnésia genealógica e até mesmo estrutural, que “se refere não tanto à habilidade de recordar, mas ao significado social da recordação ou da não recordação dos ancestrais na criação de certos tipos de sistemas de parentesco” (CORMIER, 2003a: 75), poderia também interferir em nossa noção de paternidade ou filiação.

De acordo com o estudioso dos Guajá, Uirá Felipe Garcia, ao contrário de muitos outros grupos amazônicos, não há transmissão de nomes entre os Guajá. Os pais escolhem nomes que expressam uma relação de possessão que a criança supostamente teria com um animal, uma planta ou um objeto. Isso introduz uma ordem de filiação inteiramente diferente. O fato de chamarem a si mesmos em Guajá (assim como na língua Tupi-Guarani) de “*awá*” (que significa aproximadamente “humano”) deve também ser levado em conta, pois esse é o modo como Carapiru chama a si mesmo, e a humanidade, ela mesma, tem um sentido amplo para os povos da Amazônia. Como Viveiros de Castro explica,

[a] condição original comum tanto a humanos quanto a animais não é a animalidade, mas, ao contrário, a humanidade. Tendo sido humanos, os animais e as outras espécies continuam sendo pessoas por trás da aparência que mostram diariamente... a alma ou espírito, ou seja,



o aspecto subjetivo da existência, é o dado universal e incondicional, uma vez que as almas de todos os não-humanos são como a dos humanos, enquanto a natureza corporal objetiva possui uma qualidade a *posteriori*, particular e condicionada. (2004: 465)

Para entender a oscilação entre a compreensão dos Guajá e de Carapiru acerca do parentesco e da paternidade, um documentário ou uma ficção tradicional se aproveitaria, por exemplo, do fato de os Guajá considerarem os macacos – e em particular o macaco-uivador, literalmente chamado “primeiros humanos” (CORMIER, 2003a: 89) – como parentes, e os animais de estimação e criação como formas complexas de filiação. E, no entanto, todas as considerações acima não são mencionadas em *Serras*, ainda que o filme mostre os macacos como animais de estimação e churrasco para a refeição. Ao invés de oferecer a informação que nos daria a ilusão de ver os Guajá tal como eles são ou de nos tornar familiar a Carapiru, Tonacci conserva os dois mundos situados em uma adjacência conciliada e negociada.

No filme, a representação de um Carapiru *a-filiado*, sua apresentação como uma *incongruência*, é paralela à discussão de Nancy Bentley acerca da invenção de W. E. B. Dubois, em *A quarta dimensão*, de um “dispositivo contrafactual para registrar um espaço-tempo alternativo para aqueles ignorados pelos que marcam o tempo” (BENTLEY, 2009: 283). Os escritores afro-americanos, argumenta ela, não poderiam se apoiar “nas linguagens universalistas do familismo íntimo ou da descendência genética”, porque ao fazerem isso “apagariam a história que mais precisa ser representada - aquela do *desaparentamento*” (2009: 276). Tal condição é definida pela autora como uma imposição social e jurídica sobre os não brancos pelos colonialistas e pelas práticas escravistas, que extraía “seus corpos, seu trabalho e suas capacidades reprodutivas... da esfera do familiar” (2009: 270-271). Ao invés da “linhagem sanguínea”, o romance encena “a coexistência de uma zona distinta da experiência com um mundo tridimensional que permanece esquecido disso” (2009: 281). Para Bentley, essas expressões de *desaparentamento* geram um contrarrealismo, uma “zona de história imaginária na qual relações alteradas de poder produziram necessariamente caminhos históricos alternativos” (2009: 288).

A reduzida autonomia de Carapiru sob a jurisdição protegida do estado e o desenraizamento ao qual ele e sua tribo foram submetidos nos trinta anos de história cobertos pelo filme são paralelos aos efeitos das práticas colonialistas e escravistas que reduziram os não brancos a uma condição de mera genealogia, de *desaparentamento*. Mas, devemos ressaltar: essa é a representação de Tonacci, não a de Carapiru, de uma “zona distinta da experiência” e do “esquecimento do mundo”, e as particularidades das perdas dos indígenas, africanos e afro-americanos sob a exploração colonial não podem ser minimizadas. O que me interessa nessa analogia imperfeita é a consciência, clara em Tonacci, de que uma dimensão discrepante extra é necessária para expressar a contemporaneidade e a singularidade irreduzíveis de Carapiru.

Quando Catherine Russell reivindicou uma etnografia experimental que reconhecesse “o destino do primitivo na pós-modernidade”, ela sugeriu que para contestar o “regime de veracidade do filme etnográfico” deveríamos converter “o paradigma selvagem numa narrativa de ficção científica” (1999: 6). Gostaria de explorar as implicações do gênero de ficção científica e sua dimensão anacrônica para Tonacci. A justaposição artificial da ficção científica de temporalidades modernas e futuras e sua inventividade representacional operam na margem mesma do familiar, compelindo-nos a ver o cotidiano e o agora numa intrincada tensão. Uma das imagens mais fortes do filme que coloca lado a lado tempos e regimes é a última cena: um jatinho (inserido digitalmente) voando sobre Carapiru, que gesticula para o céu enquanto fala em Guajá. Como observado por Ismail Xavier (2008), entre outros, o avião articula a temática do filme de transmissão e ruptura, uma narrativa que tem em seu outro polo o tição.

Os tições aparecem insistentemente. No início mesmo do filme, o tição aparece passando de mão em mão, sendo comentado pelos indigenistas, e novamente sendo reencenado como um construto no final do filme, quando o cineasta pede que Carapiru pegue um e acenda uma fogueira. A performance, na precisa formulação de Richard Schechner, é o comportamento “restaurado” ou “duplamente-executado”, e ela pode ter, no caso de ações diárias, uma “constância de transmissão” através de muitas gerações (SCHECHNER, 1985: 35-36). Filmicamente isolado, o tição e sua manipulação ganham em amplitude temporal e referencial, acumulada através de sua associação com a

cotidianidade, o “poder de permanência” de “um tipo carnudo de ‘documento’ de sua própria recorrência” (SCHNEIDER, 2011: 37). *Serras* insere essa cotidianidade “duplamente-executada” numa sequência secular de gestos semelhantes e, ao projetar para trás e para frente, traz de volta uma humanidade comum no cinema.

Ao tentar compreender como os Guajá perderam o conhecimento da horticultura e por que, mesmo nos intervalos entre seus contínuos deslocamentos, eles nunca readquiriram a habilidade crucial de fazer fogo, Cormier levanta a hipótese de que a inabilidade deles em estabelecer um novo território talvez se devesse ao despovoamento e à sua fraqueza em relação a grupos ameríndios maiores ou, ela acrescenta, a “perda do conhecimento da horticultura talvez tenha resultado da escravidão de uma geração de Guajá, o que poderia também explicar a perda da tecnologia indígena de fazer fogo” (2003a: 6). É essa história suprimida e todas as suas rupturas que são compactadas no quadro final do filme, sendo ritualmente rememoradas em cada gesto reencenado.

Em sua vigorosa análise dos filmes filipinos de fantasmas e do sobrenatural, Bliss Cua Lim vê o fantástico “como uma tradução equivocada de temporalidades heterogêneas para o código universalizante do tempo homogêneo” (2009: 32). A respeito da “violência dessa tradução”, ela detecta paralelos entre a organização temporal do fantástico e do índio nos filmes etnográficos, tendo em vista a necessidade comum aos dois de instituir um domínio separado para “o primitivo”. Segundo a autora, “estruturas epistemológicas opostas – o mundo secular e o mundo encantado, por exemplo – tornaram-se, no fantástico, objetos de representação concretizados na *mise-en-scène*” (2009: 27), e essa imiscibilidade dos seres sobrenaturais dentro do mundo moderno configura uma crítica temporal da linearidade do tempo unidirecional, progressivo, da modernidade (2009: 32-33).

Reencenado, *Carapiru* demonstra uma intratabilidade similar, uma resistência em misturar-se ao ambiente que também se mostra como uma categoria escorregadia, a qual abrange cenário e realidade. A analogia com o sobrenatural exhibe, com singular intensidade, os arranjos de discrepâncias temporais que modulam *Serras*. A recursividade intertextual do filme, bem como os ecos que reverberam entre imagens, frases ou pessoas, convocam outros tempos, criando um campo de força fantasmático. As imagens de

TV, os jornais e os documentos das expedições giram em torno da figura de Carapiru, formando um conjunto de índices históricos em busca do novo agora de sua legibilidade. A nudez trajada por Carapiru, uma presença despojada de essência, melancolicamente capturada no brilho da montagem da sequência do Brasil Grande enquanto ele corre na estrada, e no avião inatingível que paira acima, fecha o filme em um estado de suspensão. As densidades múltiplas, referenciais e materiais da reencenação e das imagens documentais, do arquivo e da *verité*, imagens estáticas e em movimento, tornam-se todas contrapontos de um distúrbio único e em andamento: a temporalidade e a referência categoricamente indefinida de Carapiru.

Antes dessa notável composição final, uma sequência aparentemente inane, que mostra Carapiru de volta à sua reserva, leva-nos a perguntar se não haveria uma outra estratégia além do hibridismo de justaposição para representar a a-filiação e para enquadrar o presente temporalmente “des-locado” e desnudo do índio.

### **Mimese sem sentido**

O flerte de *Serras da desordem* com as instâncias de reconhecimento e retorno exemplifica a atração perversa exercida pela questão da mimese no cinema de reencenação contemporâneo.

Em *Shoah*, de Claude Lanzmann (1984), *S21: The khmer rouge killing machine*, de Rithy Panh (2003), *Close-up*, de Abbas Kiarostami (1990) e *Sons*, de Zhang Yuan (1996), a reencenação provoca um refluxo, uma regurgitação do real na forma de repetições que são inconscientes, acidentais e compulsivas. A *mise-en-scène* ascética desses filmes, a duração e a hiperacuidade do registro realista ampliam o assombramento do real. Uma multidão de duplicações perturbadoras – coincidências incomuns, preconceitos resistentes, similaridades estranhas e vícios hereditários – atravessam a realidade desses filmes.

Próximo ao fim de *Serras*, depois de um enquadramento intertextual vertiginoso, somos confrontados com uma sequência de temporalidade estagnada. Por dez minutos, antes do final espetacular no qual Carapiru tira suas roupas, coloca

sua vestimenta indígena, entra na floresta para encontrar o cineasta e, sob um jatinho inserido digitalmente, se dirige a nós, testemunhamos o que pode ser interpretado como a condição presente de Carapiru.

Mínimos reenquadramentos metonímicos delineiam uma experiência indígena repetitiva e um horizonte reduzido de expectativas. Na reserva, assistimos à relação convival dos Guajá com os animais, a preparação de macacos para o churrasco. Uma pilha de corpos de macacos aparece numa longa tomada individual e novamente em plano fechado. Gradualmente, uma série de tomadas de pequenas crianças brincando com facas afiadas, instrumentos pontiagudos, paus, cacos de espelhos, e apontando os arcos em batalhas imaginárias, se acumula em uma trama subjacente de violência e miséria, e, vagamente, desejamos que essa realidade seja um efeito de estilização.

Pesquisador dos Guajá, Uirá Felipe Garcia confirmou que, por mais perturbadoras que sejam, essas imagens correspondem de fato à realidade nas reservas do Caru e do Tiracambú. Movidos pelo perverso padrão de repetição do filme, intuitivamente comparamos esses índios na reserva aos mesmos atores sociais das primeiras cenas edênicas do início, quando animais humanos e crianças são igualmente cuidados e acarinhados, e mal conseguimos reconhecê-los. Ao invés de panorâmicas fluídas, que designam uma realidade pastoral feita de conexões simples entre os índios de todas as idades e os animais, essa sequência é construída por cortes secos, tomadas visuais duplas que expressam um mundo de poucas variações e sufocante paralisia. Imagens de uma mimese sem sentido – esboçadas em cenas recorrentes de crianças mal vestidas, com camisas promocionais de segunda mão e tamanho adulto, batendo e aprendendo a bater repetidamente, defendendo sua comida e suas posses – definem a intervenção do filme.

Esse foco peculiar no retorno cíclico é envolvido em uma homogeneidade neutra que divide a superfície híbrida do filme. A sequência da reserva Guajá choca porque renuncia à laminação intertextual prévia do filme em prol de uma apresentação cruel, isenta de explicações ou de uma retórica redentora. Ao invés de nos conduzir ao engajamento na postura analítica do autor, na exegese das correspondências intertextuais do filme, essa imagem nos confronta “nua”, sem nenhuma informação ou justificativa

externa. E se concedemos, mesmo que momentaneamente, uma dose de autenticidade à anterior representação pastoral da vida indígena nômade, é porque negligenciamos em que medida a sequência posterior, ao apresentar uma realidade degradada, é construída tal como é.

A alegoria de *Serras do fogo/filmagem*, sua desconstrução do índio, tem sido interpretada como uma contraimagem da reconstituição da cotidianidade mítica dos inuítes, por Robert Flaherty, no que se refere aos ciclos sazonais e atemporais de sobrevivência. Mas são Jean Rouch e o surrealismo de Luis Buñuel que esclarecem o que subjaz à meditação mais ostensiva de Tonacci sobre a dura realidade contemporânea dos Guajá.

Ao comentar a perturbação provocada pela clareza fantástica de *Os mestres loucos*, de Jean Rouch (1955), Jean-André Fieschi sugere que a qualidade de ficção científica dessa obra se deve à “ilusão da ausência de qualquer manipulação no material filmado”:

Ligada ao “alhures” que é feito manifesto, à provocadora alteridade, tão perto e ainda tão longe, há a estranheza daquilo que vemos, definida como tal unicamente pelas diferenças culturais; e há o método narrativo, impecável em sua sequência lógica, introduzindo o fantástico junto a uma causalidade desconhecida. Acentuando esses poderes,

acrescenta ele, “tal como é certo e próprio, há a completa aparência de inocência, de um fato simplesmente declarado: *você vê tal como é...*” (1979: 70).

Em *Os mestres loucos*, o comentário em *off* e as inserções dos trabalhadores migrantes em Accra, capital da antiga Costa do Ouro, no trabalho diário em construções locais, que interrompem abruptamente os rituais de possessão hauka, constituem exemplos de um “momento surrealista na etnografia”, no qual “a possibilidade de comparação se faz presente numa tensão não mediada com a incongruência absoluta”, um momento surreal que, segundo James Clifford, “é repetidamente produzido e atenuado no processo de compreensão etnográfico” (1988: 146). Para garantir a diferença entre o filme e as exegeses etnográficas, para ter certeza de que a incongruência não será eliminada, uma estratégia-chave pode

ser, paradoxalmente, hiperbolizar a “inuidade de qualquer visã exótica do outro” (BENSMAIA, 2007: 78). Ademais, para atingir eficácia crítica, o cinema precisa corresponder à inuidade de seu objeto pró-filmico, “declarando e tornando visível sua impotência”, e, quando encarar a miséria, ele precisa, mais do que tudo, “impedir a compaixão, uma resposta estética e politicamente anacrônica, para assim atingir alguma forma de efetividade” (SCHWARTZ, 1992: 161). Essa prescrição do “olho técnico frio do cinema”, empregada para gerar “um tipo de etnocentrismo da razão, frente ao qual, assim como no contato com a tecnologia moderna, o que é diferente não pode ser tolerado”, se aplica tanto a *Os fuzis* (1964) – à avaliação da radicalidade de Ruy Guerra por Schwartz –, quanto a *Terra sem pão* (1933), de Buñuel, e ao retrato nada sentimental da vida atual dos Guajás feito por Tonacci: “[...] ao mostrar isso frontalmente e a partir de fora, o filme recusa-se a ver mais do que anacronismo e inadequação” (TESSON, 1995: 193).

Podemos, é claro, perguntar-nos por que, nesse ponto estável da narrativa, quando Carapiru é realocado mais uma vez (“Você vai me trazer de volta, não vai?”, ele perguntou), Tonacci usa esse frio olhar do documentário, essa indiferença programática. Acima de tudo, qual a relação do presente rígido dessa cena com o regime de duplicação e a incerteza temporal e categorial do resto filme?

Ao explicar o imperativo mimético, de que a imitação corresponde à “ordem natural das coisas”, Christopher Prendergast afirma que a “matriz lógica da mimese é formada da combinação e da confusão de três tipos heterogêneos de sentenças: a descritiva (como as coisas são), a prescritiva (você deve aceitar as coisas como elas são) e a normativa (‘há uma autoridade validando as sentenças anteriores’)” (1986: 5). O desembaralhamento dessas três ordens estimula os vários impulsos modernistas de desfamiliarizar e expor a arbitrariedade dos construtos realistas e naturalistas.

A sequência “você vê como é” de *Serras* “reúne em si mesma noções de norma e transgressão, de conservação e de subversão” (PRENDERGAST, 1986: 11), justapondo os dois paradigmas que Prendergast utiliza para dramatizar as ambiguidades produtivas da mimese – a *náusea*, de Barthes, e o *phármakon*, de Platão. A força disruptiva da mimese, para Platão, consiste em uma interrupção, pela droga, da devida classificação

e divisão das imagens, causando uma proliferação descontrolada. A abordagem de Barthes, ao contrário, entende a mimese como “uma força essencialmente conservativa e conservadora – confirmando a ordem com uma segurança nauseantemente anódina” (PRENDERGAST, 1986: 12). A perturbação da cena nauseantemente anódina de *Serras* torna-se evidente quando a vemos ocultando a mesma incerteza temporal e referencial que permeia cada gesto repetido e cada imagem ecoada.

Consideremos a condição física de Carapiru no momento da filmagem dessa sequência. Sofrendo de tuberculose – uma doença historicamente responsável pela contaminação pós-contato e pela disseminação de grupos indígenas inteiros, e que continua, até hoje, a afetar desproporcionalmente as populações indígenas, enquanto membros desprivilegiados da sociedade brasileira –, Carapiru deve ser mantido relativamente separado de seu grupo durante as refeições. Ao longo do filme, Tonacci reformulou repetidamente a expropriação de Carapiru, enquadrando-o sozinho ou separado dos outros. Mas seu isolamento é mais notável quando ele se junta ao grupo. Aparentemente implausível (afinal de contas, ele está de volta ao seu grupo), o enquadramento seletivo de Tonacci da semiquarentena de Carapiru – comendo e mantendo-se separado dos outros nas ocasiões sociais – complementa uma imagem de a-filiação congruente com a trajetória pessoal de Carapiru e com a histórica, que reproduz o trauma multissecular dos índios.

Uirá Felipe Garcia comenta que, apesar de Carapiru ser o mais documentado e emblemático, tais casos não são raros em noticiários locais e nacionais. Alguns índios viajaram ainda mais longe, outros morreram: “nos últimos quarenta anos eles enfrentaram vários massacres que ocasionaram fugas desesperadas”, que “manifestam uma reação awá às invasões e às perdas territoriais, dado que eles são forrageadores e caçadores”.<sup>1</sup> Sabemos que Carapiru estava diferente após seu retorno em 1988. Quando veio à floresta de Pindaré, a quinhentos quilômetros de sua área original, nas matas de Porto Franco, ele foi tratado como um “selvagem”, um quase-humano. Ele não caçava com os outros e tinha esquecido como cantar. Disse que tinha “morrido um pouco”, tendo passado muitos anos de privação, solidão e tristeza (uma noção fundamental para a concepção de pessoa entre os awá).

1. Comentários extraídos de conversa por e-mail com Uirá Felipe Garcia.



Fiel àquilo que em grande parte conforma o filme, nunca ficamos sabendo acerca da doença de Carapiru ou sobre qualquer razão imediata para seu isolamento. Reformuladas filmicamente para denotar uma separação mais metafísica, essas imagens são embaralhadas a seu passado de tristeza, enquanto sua doença denuncia de dentro sua pertença ao deslocamento endêmico do grupo. É essa laminação do real e do histórico, da trajetória biográfica de Carapiru e de outros índios e grupos indígenas, que esconde no presente um movimento pernicioso e crítico. Ao se apoiar na acumulação recursiva, trazendo Carapiru e outras imagens de volta através de mais um giro representacional, mais um ciclo de expropriação, Tonacci transforma sua aparição, reiterando a propensão da reencenação contemporânea em mostrar o presente e o passado difusos numa estase chocante e indistinta.

Enquadrado diante de uma porta Carapiru chuta o cachorro que passa, e tem início outro movimento de perambulação da câmera, que pausa para registrar pequenas disputas territoriais. Um animal de estimação, um quati amarrado a um poste, é mostrado duas vezes dando voltas e voltas. Esse cativo em miniatura expõe um limbo perturbador, um signo de alteridade banal, mas deslocado. À medida que assistimos, entramos em um circuito humanitário, associado aos Guajá da mesma forma como eles estão associados aos macacos que tomam como parentes. Somos implicados em um senso compartilhado de perda e em uma “outra humanidade”.

Filmados à maneira de um “documentário direto”, deliberadamente apresentados a partir de uma perspectiva externa, os sinais dispersos de uma cultura e de um modo de vida diferentes são mostrados na forma de ruína. É esse tecido corroído, apresentado a partir de um distanciamento pseudodireto e objetivo, que amarra a visão alegórica de Tonacci. Uma mimese sem sentido esclarece a força dessa cena documental radical e o devir fluido ao qual Tonacci submete a noção de “outra humanidade”. Assim como em Giorgio Agamben, seu “qualquer ser não quer dizer ‘ser, não importa qual’, mas sim ‘ser tal que isso sempre importa’” (1993: 1). Iluminando a profunda radicalidade de Tonacci, Charles Tesson evoca o modo como Buñuel nos apresenta um mundo de associações incertas e de difíceis rupturas ao nos levar a acreditar nas virtudes da tautologia: “[...] lá, um ser humano é um ser humano, um animal é um animal, e uma coisa é uma coisa” logo se torna “lá onde o ser humano é menos um ser humano do que o resíduo improvável daquilo que não

é nem um animal nem uma coisa” (TESSON, 1995: 90). O espanto, uma tendência natural do cinema de Buñuel e Tonacci, é sumarizado nessa questão: “em que sentido um ser humano não é também um animal e uma coisa?” (TESSON, 1995: 90).

Após a sequência emblemática de Tonacci – que reconstrói uma mesma cena em repetidos *close-ups* (a flecha atirada pelos araras; o quati amarrado e girando em torno do poste da reserva) –, chegamos ao último plano e conseguimos entender a presença nua e desajeitada de Carapiru como essencial para a historiografia crítica e o “acerto de contas” das histórias nacionais de exclusão.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *The Coming Community*. Trad. Michael Hardt. Minneapolis: University Minnesota Press, 1993.
- BENSMAÏA, Réda. A cinema of cruelty. In: *Building Bridges: the cinema of Jean Rouch*. Joram Ten Brink (Org.). London: Wallflower, 2007, p. 73-86.
- BENTLEY, Nancy. The fourth dimension: kinlessness and african american narrative. *Critical Inquiry*, University of Chicago, v. 35, n. 2, p. 270-292, 2009.
- CLIFFORD, James. On ethnographic surrealism. In: *The Predicament of Culture: twentieth-century ethnography, literature, and art*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988.
- CORMIER, Loretta A. *Kinship with Monkeys: the Guajá foragers of eastern Amazonia*. New York: Columbia University Press, 2003a.
- \_\_\_\_\_. Decolonizing History: ritual transformation of the past among the Guajá of eastern Amazonia. In: *Histories and Historicities in Amazonia*. Neil L. Whitehead (Org.). Lincoln: University of Nebraska Press, 2003b, p. 123-139.
- DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

- FIESCHI, Jean-André. Slippages of Fiction: some notes on the cinema of Jean Rouch. In: *Anthropology-Reality-Cinema: the films of Jean Rouch*. Mick Eaton (Org.). London: BFI, 1979.
- FRANÇA, Andrea. O cinema entre a memória e o documental. *Revista Intexto*, Porto. Alegre: UFRGS, v.2, n.19, p. 1-14, 2008.
- LIM, Bliss Cua. *Translating Time: cinema, the fantastic, and temporal critique*. Durham: Duke University Press, 2009.
- NAGEL, Alexander; WOOD, Christopher. *Anachronic Renaissance*. Cambridge, MA.: MIT Press, 2010.
- PRENDERGAST, Christopher. *The Order of Mimesis: Balzac, Stendhal, Nerval and Flaubert*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- ROCHA MELO, Luis Alberto. O lugar das imagens. In: *Serras da desordem*. Daniel Caetano (Org.). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.
- RUSSELL, Catherine. *Experimental Ethnography: the work of film in the age of video*. Durham: Duke University Press, 1999.
- SATIKO, R.; SZTUTMAN, R.; ZEA, E.S. *Conversas na desordem: Entrevista com Andrea Tonacci*. Revista do IEB, nº 45, set 2007. Disponível em: <<http://www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/rieb/n45/a14n45.pdf>>.
- SCHECHNER, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.
- SCHNEIDER, Rebecca. *Performing Remains: art and war in times of theatrical reenactment*. New York: Routledge, 2011.
- SCHWARTZ, Roberto. Cinema and the guns. In: *Misplaced Ideas: essays on brazilian culture*. London: Verso, 1992.
- SHIMAKAWA, Karen. The things we share: ethnic performativity and 'whatever being'. *Journal of Speculative Philosophy*, Pennsylvania: Penn State University Press, v.18, n.2, p. 149-60, 2004.
- TESSON, Charles. *Luis Buñuel*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1995.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Eduardo Viveiros de Castro*. Renato Sztutman (Org.). Rio de Janeiro: Azougue, 2008 (Coleção Encontros).

\_\_\_\_\_. Exchanging perspectives: the transformation of objects into subjects. *Common Knowledge: Amerindian ontologies*, Durham, v.10, n. 3, 2004.

XAVIER, Ismail. As artimanhas do fogo, para além do encanto e do mistério. In: *Serras da desordem*. Daniel Caetano (Org.). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.

*Tradução de Marco Aurélio Alves e Roberta Veiga*

*Revisão de Lara Spagnol*



# **Do arquivo ao filme: sobre** ***Já visto jamais visto***

PATRÍCIA MOURÃO

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais  
da ECA-USP

**Resumo:** Durante os anos de 2012 e 2013 trabalhei ao lado de Andrea Tonacci como produtora de seu filme *Já visto jamais visto*, uma montagem de imagens feitas pelo realizador em diferentes suportes ao longo de 40 anos. O presente texto é um testemunho do processo de realização do filme, seguido de alguns breves comentários críticos.

**Palavras-chave:** Andrea Tonacci. *Já visto jamais visto*. Arquivo. Memória. Processo.

**Abstract:** During the years of 2012 and 2013 I worked with the filmmaker Andrea Tonacci as a producer of his new film, *Seen never seen (Já visto jamais visto)*. The present essay is a testimony of its realization process, followed by a short critical appreciation.

**Keywords:** Andrea Tonacci. *Seen never seen*. Memory. Archive. Process.

**Résumé:** Au cours des années 2012-2013 j'ai travaillé avec le cinéaste Andrea Tonacci en tant que productrice de son dernier film *Déjà vu (Já visto jamais visto)*. Cet article vient donc témoigner du processus de réalisation de ce film, accompagné d'une brève appréciation critique.

**Mots-clés:** Andrea Tonacci. *Déjà vu*. Mémoire. Archive. Processus

*Nós somos desertos, mas povoados de tribos, faunas e flores passamos nosso tempo a arrumar essas tribos, a dispô-las de outro modo, a eliminar algumas delas, a fazer prosperar outras. E todos esses povoados, todas essas multidões não impedem o deserto, que é nossa própria ascense; ao contrário, elas o habitam, passam por ele, sobre ele. O deserto, a experimentação sobre si mesmo é a nossa identidade, nossa única chance para todas as combinações que nos habitam.*

Gilles Deleuze, “Uma conversa, o que é, para que serve?”

Onde nasce um filme? Quando ele começa? No argumento? No roteiro? Em um sonho ou devaneio de um realizador? Com um edital? Provavelmente essas perguntas encontrarão tantas respostas quanto filmes existirem. *Já visto jamais visto* (2013) nasceu de um desespero.

No início de 2012 fui chamada para uma conversa com Andrea Tonacci e Cristina Amaral. Eu os conhecera quatro anos antes, quando me ocupei, na Programadora Brasil – projeto de difusão de cinema brasileiro vinculado à Secretaria do Audiovisual e operacionalizado pela Cinemateca Brasileira –, do lançamento de *Serras da desordem* (2006). Depois disso, nos encontramos algumas vezes em uma sessão ou outra de cinema; unia-nos um respeito mútuo, cuja reciprocidade eu devia, da parte deles, menos ao meu trabalho na Programadora Brasil e às mostras de cinema que vinha organizando do que aos laços comuns que tínhamos com o forumdoc.bh, festival pelo qual Tonacci tinha enorme carinho. Foram esses laços que nos aproximaram no início de 2012. Naquele momento, Júnia Torres, uma das fundadoras da Associação Filmes de Quintal, organização responsável pelo forumdoc.bh, me escreveu perguntando se eu teria disponibilidade e interesse em ajudar Tonacci em um “projeto de recuperação” de seu material de arquivo.

Em nossa primeira conversa fiquei sabendo que em 2011 Tonacci havia, com a ajuda de Max Fagotti, catalogado todo o seu acervo, e que esse acervo compreendia aproximadamente 550 horas de imagens registradas ao longo de quarenta anos nos mais variados suportes: super 8, 16mm, 35mm, umatic, HI8, minidv. Parte desse material era composto por filmes finalizados e sobras de montagens, mas aproximadamente oitenta por cento era inédito, e compreendia filmes nunca finalizados, filmes de família e registros documentais de eventos que tiveram alguma importância para as



artes e a política brasileiras nas últimas quatro décadas. Também fiquei sabendo que durante a catalogação eles foram obrigados a dispensar vários sacos de película avinagrada com o tempo.

Por total inexperiência na lida com acervos e materiais de arquivo, eu claramente não era a pessoa mais adequada para ajudá-lo, mas deixava-me estupefata que um cineasta do porte de Andrea Tonacci estivesse passando por isso sem que nenhuma instituição tivesse evitado a tempo esse descarte. Para quem trabalhou na Cinemateca Brasileira e tomou contato com inúmeras histórias de filmes perdidos, avinagrados, desaparecidos ou irrecuperáveis, essa não é uma fábula surreal, mas mesmo assim não deixa de surpreender que até hoje parte da história oficial do cinema brasileiro ainda esteja em risco; não estamos, afinal, falando de um cineasta “marginal”, mas de um cineasta que, tendo produzido filmes marginais, integra todas as narrativas oficiais da história do cinema brasileiro. Se a falta de um projeto claro de preservação e as muitas incertezas sobre as prioridades das instituições de cinema explicam, do lado institucional, esta omissão, do lado de Tonacci, há um isolamento cada vez maior, consequência não só da escolha pela liberdade absoluta na criação e na vida, que conhecemos desde *Bang bang*, mas de uma crescente desconfiança em relação a toda e qualquer instituição ou forma de burocratização da arte.

\* 152 eram cópiões, negativos originais ou filmes montados; 108 inéditos e não montados.

\*\* 102 eram filmes, cópiões e negativos originais; 39 sobras de montagem e onze inéditos.

Eu, ele, Cristina Amaral e Max Fagotti passamos quatro meses tendo encontros regulares. Nesse período eu tentava me familiarizar com o acervo. Inicialmente tínhamos o seguinte panorama:

Formato	Rolos	Pés	Metros	Duração (em minutos)
<i>Super 8 positivo</i>	70	15860	5310	871
<i>8 mm positivo</i>	12	3800	1158	211
<i>16mm positivo e negativo</i>	261*	152328	46460	4231
<i>35mm positivo e negativo</i>	144**	146276	44616	1625
<i>Umatic</i>	131			3380
<i>1/2"</i>	116			3690
<i>Hi8</i>	43			3360
<i>Minidv</i>	282			15330
<i>Total</i>				32698

Era necessário saber como lidar com toda essa informação, como reuni-la, pensá-la. Uma possibilidade vislumbrada era trabalhar a partir dos suportes, formando “pacotes” para a recuperação do acervo. Era urgente digitalizar todo o material em película e copiar o que estava em vídeo para um formato atual. A dimensão da empreitada parecia fora de escala se comparada à nossa capacidade de mobilização e articulação. O trabalho envolvia não só a copiagem, mas também a triagem, uma nova catalogação, preparação, limpeza de todo o material e, para uma parcela significativa, alguma atividade de restauro ou recuperação. Como grande parte da película estava em situação adiantada de deterioração, seriam necessários cuidados especiais durante o telecine, o que impediria o uso de grifa e exigiria que ele fosse feito por um *scanner*, uma tecnologia muito mais cara. Além disso, parte do material, como é o caso das fitas ½ polegada, teria de ser copiada fora do Brasil, já que não há mais equipamentos disponíveis aqui. Também entendíamos que a recuperação do acervo cumpriria seu papel e se justificaria na medida em que ele pudesse ser livremente acessado por outras pessoas, o que exigiria a parceria com um arquivo ou instituição de pesquisa e ensino, bem como uma estratégia de disponibilização e catalogação. Passamos algumas conversas rabiscando nomes de pessoas e instituições que poderiam nos ajudar. Embora a lista sempre crescesse e as pessoas sempre demonstrassem grande interesse em nos apoiar, continuamos, por quatro meses, os quatro enredados em torno da mesma mesa, presos por uma espécie de estupor desesperado diante do tamanho de nossa dificuldade. O fato é que Tonacci sempre fizera filmes pequenos, com equipes reduzidas e orçamento modesto, e eu, nas mostras que fiz, sempre trabalhei em uma situação improvisada, de pequena escala. A ideia de fazer algo grande, ainda que urgente, era não só assustadora como desconfortável para todos nós.

Outra possibilidade que vislumbrávamos era tentar separar o material por área de interesse, delimitando diferentes projetos para os quais se poderiam buscar fundos separadamente. Fosse esse o caso, descobrimos ao longo das conversas que teríamos algumas frentes a perseguir:

**1.** Grande parte do material digital, sobretudo as fitas ½ polegada, tinha sido usado para registrar diferentes etnias indígenas nos Estados Unidos, América Central e América do Sul, durante um

período de dois anos, quando Tonacci foi bolsista da Fundação Guggenheim. O projeto, então batizado como *A visão dos vencidos*, poderia ir para alguma instituição que cuidasse de recuperá-lo e disponibilizá-lo ao público.

**2.** Projetos de filmes inacabados que poderiam ser retomados. Destes, três pareciam ainda tirar o sono do realizador: *Os Arara*, filme em três partes, das quais apenas duas haviam sido finalizadas; *Paixões*, uma ficção, tendo como personagem o filho de Tonacci, com menos de dez anos na época da filmagem; *At any time...*, uma espécie de diário em filme intermitente, cujos primeiros registros datavam da década de 1970.

**3.** Telecine de *Conversas do Maranhão*, filme de 1977, do qual só restava uma cópia na Cinemateca Brasileira, e um telecine antigo.

**4.** Recuperação e restauro da versão original de *Jouez encore, payez encore*, filme que retrata a montagem dos *Autos sacramentais*, de Calderón de La Barca, com cenografia e direção do argentino Victor Garcia e produção de Ruth Escobar. Por uma série de desentendimentos, a primeira versão do filme ficou proibida até que uma nova montagem, vinte minutos mais curta, fosse feita nos anos 1990. Tonacci desejava restituir a versão original antes que o material fosse perdido.

Cada vez mais as conversas desviavam-se das questões técnicas, práticas ou conceituais, que passam pela formulação de um projeto, para girarem em torno das possíveis histórias armazenadas naqueles vários suportes. Angustiava Tonacci, entretanto, não poder cotejar as lembranças com as imagens que teria feito.

Com o passar do tempo, foi ficando claro, ao menos para mim, que a angústia de Tonacci ia muito além de uma questão de preservação histórica; a nostalgia o lançava em direção a um tempo passado, e perdido. Esse tempo é dos rostos, amigos, filmes e amores idos, mas também um tempo em que o cinema era, para ele, possível. Em 2013, Andrea Tonacci faz setenta anos, parte significativa de sua vida está atrás de si e parte de suas memórias está ligada à arte que ele escolheu. O que quer dizer, para alguém que dedicou a vida ao cinema, e mais que isso, que fez do cinema uma ferramenta para a memória, não ter mais acesso a ele?

Foi nesse contexto e nesse momento que ficamos sabendo de um edital para filmes experimentais do programa Rumos do Itaú Cultural. O prêmio máximo era de noventa mil reais para um filme de até cinquenta e quatro minutos. Esse valor não cobria nem a décima parte da copiagem de todo o material, mas indicava a possibilidade de algum começo. Além do mais, sentíamos-nos mais confortáveis com um valor mais próximo à escala com a qual estávamos habituados a trabalhar em outros projetos.

Não tínhamos um único filme em mente, um projeto a ser perseguido. Havia um material: quarenta anos de imagens que urgiam serem revistas. Suspeitando que naquele momento uma das principais motivações de Tonacci para voltar a esse material era reencontrar um tempo perdido, escolhemos o caminho aberto por *At any time*, um “work in progress”, segundo Tonacci, iniciado há trinta anos, e que hoje poderia ser entendido como uma espécie de diário em filme intermitente, registrado sem regularidade ou disciplina, nos mais diferentes suportes. Além do mais, pela sua abrangência, *At any time* nos permitira mais liberdades para recorrer a todo o restante do material.

Escrever o projeto foi uma aventura no escuro. Começamos por um pequeno questionário. A partir das respostas redigi um texto na primeira pessoa, *como se fosse* Tonacci, e enviei-lhe – não sem antes gastar mais palavras do que havia no texto, desculpando-me e justificando-me –, para que ele o modificasse e completasse. Para minha surpresa, ele não pareceu incomodado com essa usurpação de sua primeira pessoa (talvez por educação, mas prefiro acreditar que era porque ele não se importava com o que ainda era apenas um projeto). A ele cabia e interessava fazer filmes, mas, projetos... Esses cabiam aos produtores, burocratas e todos aqueles que julgam uma obra pelas suas intenções e não por aquilo que ela é efetivamente. Além do mais, um projeto para um filme sobre o qual não se sabia absolutamente nada parecia excessivamente fictício: não iríamos produzir imagens e tampouco ele se lembrava como eram as imagens que tinha. A sua única preocupação naquele momento era não fabular, não prever nada antes do contato com as imagens, sustentar a dúvida sobre os possíveis caminhos que ele só conheceria uma vez diante das imagens das quais não se lembrava. Havia, claro, suspeitas do que existia nelas, mas essas suspeitas não serviam para muita coisa.

Se relato aqui a experiência do projeto é porque ela me parece reveladora de dois aspectos que julgo totalmente novos nesse trabalho de Tonacci: *Já visto jamais visto* é o único filme explicitamente pessoal de Tonacci, e o único que começa completamente no escuro, sem ter a menor ideia do que será. Associados, esses dois ineditismos geram um paradoxo: o único filme declaradamente pessoal, o único em que ele diz “Meu nome é Andrea Tonacci”, partiu de um desconhecimento prévio sobre o seu objeto.

É verdade que o cinema de Tonacci está aberto ao que é imprevisível, imponderável, aos riscos, perigos e belezas da criação. Mas todos os filmes até agora tinham na sua idealização alguma baliza dentro da qual a criação poderia acontecer, alguma indicação da direção de seu horizonte: Pereio perseguido pelo cinema, a montagem de uma peça, Carapiru reencenando Carapiru, o primeiro contato com os Arara. Com *Já visto jamais visto*, entretanto, não se tratava de estar aberto diante de algo que se sabia mais ou menos o que era, tratava-se de buscar indiscriminadamente, em horas e horas de material, alguma chave que abrisse um caminho.

Essa chave veio, em parte, por uma imposição de produção. Uma vez aprovado o filme, deparamo-nos com uma exigência: tínhamos sete meses para ter o filme pronto, entre telecinagem, copiagem, visionamento, montagem e finalização. A Cinemateca Brasileira, possivelmente em um dos seus últimos suspiros de vida antes de ser totalmente desmontada em uma ação desastrosa do Ministério da Cultura, dispôs-se a fazer o telecine s8 e 16mm.<sup>1</sup> Em parte por causa das crises que assolaram a instituição no início de 2013, nós recebemos a primeira leva do telecine no final de fevereiro e a segunda entre abril e maio.

1. Além do telecine do s8, 8mm e 16mm, a Cinemateca também fez um novo telecine de *Conversas no Maranhão*, cuja marcação de luz foi feita por Aloysio Raulino no início de maio de 2013.

Como por contrato tínhamos de entregar um primeiro corte em março, quando ainda não tínhamos praticamente nenhum telecine em mão, Tonacci tomou uma decisão prática de estruturar o filme a partir de uma ficção nunca finalizada, filmada em 16mm e vídeo HI8 e que já tinha sido, no passado, parcialmente telecinada: *Paixões*. Não se tratava, é importante dizer, de terminar esse filme tal como ele foi concebido, mas de tomá-lo como norte, o ponto com o qual todas as outras imagens deveriam se relacionar.

Além da urgência de produção, creio que *Paixões* permitiu a Andrea retornar a alguns lugares que lhe eram mais pungentes no momento de montagem do filme: um lugar marcado por memórias

afetivas, uma história familiar vivida em dois países, e o fazer cinematográfico - *Paixões* é um filme não terminado. Filmado no sítio de Tonacci, em Extrema, cidade na fronteira entre Minas Gerais e São Paulo, *Paixões* traz, além de seu filho, então com aproximadamente dez anos, o próprio Andrea, vestido com as roupas de militar de seu pai, no papel do patriarca. Há um segredo em torno de uma chave encontrada pela criança dentro de um vaso antigo, que estava enterrado e viera à superfície depois de uma escavação.

A montagem de *Já visto jamais visto* foi feita por Cristina Amaral, parceira de Tonacci em vários trabalhos e montadora de *Serras da desordem*. O primeiro contato com os materiais que chegavam do telecine e da copiagem foi solitário; momento de reencontro não só com imagens, mas com memórias; momento de confrontar as narrativas que construiu ao longo de anos de esquecimento com os fragmentos sobreviventes. Foi um tempo de silêncio, pouco contato. Simultaneamente ao visionamento, e provavelmente motivado por ele, Tonacci começou a rever fotografias antigas e imagens que produziu em outros suportes.

Uma informação importante: Tonacci parece ter sido infectado, desde cedo, pelo vírus do arquivista: ele guarda tudo, e com uma organização invejável. Do seu arquivo pessoal de fotografias, ele foi selecionando algumas que vinham de longe, de sua infância... e do tempo em que ainda não era nascido. Naturalmente algumas coincidências de gestos e objetos entre as fotos e os filmes foram sendo notadas. Ele também voltou a pinturas, gravuras e desenhos que fez ainda jovem, quando não pensava em ser cineasta e quando Van Gogh chamava mais sua atenção que Rossellini. Algumas dessas pinturas traziam os mesmos objetos ou cenas encontrados na casa de Extrema, registrada em *Paixões*.

Um percurso por analogias visuais e objetos simbolicamente carregados parecia começar a ser traçado entre as imagens de sua própria infância, primeiro na Itália e depois em São Paulo, e as de seu filho, em Extrema. Creio que a ele não interessava tanto ligar os fios e preencher lacunas entre um tempo e outro, mas identificar as sobrevivências e coincidências, os ecos e rimas de um tempo no outro. À medida que as outras imagens chegaram, elas iam sendo vistas e filtradas a partir dessa estrutura.

A palavra intuição é importante na elaboração desse filme, e arrisco dizer que em grande parte no trabalho de Tonacci.

Sempre me impressionou a segurança com que ele usava a câmera e o modo certo com que ele a movimentava quando não podia prever o que iria acontecer, em especial em *Conversas do Maranhão* e *Jouez encore, payez encore*. Em *Conversas* não parece haver uma única hesitação, um único momento em que a câmera não saiba para onde ir; há momentos, inclusive, em que ela parece antecipar-se ao real, adiantando-se em alguns segundos ao movimento dos índios. E, no entanto, ele nunca havia presenciado nenhum dos rituais que os índios escolheram encenar para a sua câmera. *Conversas* não nos dá qualquer informação sobre os rituais: o que são, para quê? Tampouco nos dá acesso ao sentido da fala dos índios, que vêm sempre sem legenda. A fala vira sonoridade e a dança vira puro movimento. Tonacci se coloca em total relação de alteridade e desconhecimento com aquilo que filma. Ele não conhece e não interpreta, não busca sentidos dentro de si, ele abre-se e anula-se diante do que vê, disponibilizando-se e deixando-se levar por sons, olhares e imagens. Se isso exige a anulação do ego, inevitavelmente uma limitação e redução do universo sensível, isso, paradoxalmente, também, implica um trabalho de consciência e atenção de si como parte desse universo sensível. Trata-se de um modo de ver sobre o qual agem o saber e a memória de um corpo e uma subjetividade, exercitados para enxergar além, ou aquém, do que é o sentido decodificável. Creio que Tonacci vê o mundo como imagem, como jogo de forças e intensidades; ele vê através do ritmo das cores, das presenças e ausências que balanceiam uma composição.

Em *Já visto jamais visto* é sua intuição que lhe permite confiar em alguns caminhos para os quais não havia uma explicação lógica ou narrativa. Por exemplo, havia em relação ao som do filme a mesma incerteza que em relação às imagens. Ele poderia ser uma colagem de sons gravados, mas também considerava-se a possibilidade de uma narração ou diálogo do cineasta com as imagens. A decisão final sobre o caminho a seguir com o som foi posterior a das imagens, mas suspeito que desde muito antes ele estivesse resistindo ao recurso da narração *over*. Creio que essa resistência se devia a uma relação de familiaridade e estranhamento que ele desenvolvia com as imagens. Uma narração possivelmente enraizaria as imagens na experiência de uma subjetividade; ela as tornaria familiares a uma voz e a um pronome pessoal. Ela retiraria a experiência de estranhamento e desconhecimento que marcava a sua aproximação com elas. Ali estava a sua história, mas uma história

descolada e deslocada, como um sonho em que reconhecemos e ao mesmo tempo não reconhecemos os lugares, em que estamos e ao mesmo tempo não estamos nos lugares. Nos relatos dos sonhos são frequentes as referências a lugares e a divisão do sujeito: “Estávamos em tal lugar, mas era tudo diferente”; “Era eu, mas o corpo era de outro”, “Era fulano, mas não era bem ele”...; há um grau de incerteza e indefinição que marca a experiência e a lembrança do sonho.

Vejo *Já visto jamais visto* como um sonho de Andrea Tonacci. Esse sonho, entretanto, é a própria vida tornada estranha e distante por força do tempo e do esquecimento. No filme, as memórias, sempre fragmentadas, parcialmente esquecidas, deslizam por diferentes corpos e lugares sem encontrar fixação. Acompanhamo-las como a um fluxo de pensamento em um estado de vigília. Duas crianças sonham. Aqueles que conseguem identificar Andrea Tonacci descobrem que uma dessas crianças, que o chama de pai, é seu filho. A outra criança, suspeitamos, mas sem muita segurança, é o próprio Tonacci – justifica essa suspeita uma sequência com fotografias antigas, perto do final do filme, de uma família cujo patriarca usa a mesma farda que havíamos visto em Tonacci. Mas como tudo no filme é fluido e descontínuo, elas poderiam ser a mesma criança e seu sonho um só. Elas sonham com a Itália, uma Itália medieval, da inquisição e, depois, da Primeira Guerra. Elas sonham com o Brasil, com a ditadura, a repressão e a guerrilha urbana. O medo infantil e irracional é equivalente ao do homem adulto que passou pelos horrores de um século. Entremeadas ao pesadelo, há memórias doces e seguras ligadas a um lugar, uma casa de infância, e uma relação entre pai e filho. Esse pai pode ser Andrea Tonacci ou seu pai, visto em fotografias.

Mas Andrea também é o diretor, alguém que tenta fazer um filme, chegar a um roteiro a partir desses fragmentos de vida, século e filmes a que assiste surpreso, como alguém que, da janela de casa, vê uma tempestade de raios que não poderia prever – no filme, há três flechas muito breves da imagem de um homem, Sérgio Mamberti, observando uma janela, associada, na montagem, ao som de um raio. O filme lida, tensionando-a, com essa dupla experiência: a de fazer um filme, e portanto manipular o vivido, e a de observar, com estranhamento, a vida passada. Na última sequência do filme, vemos Tonacci lendo, em italiano, um trecho de *O desprezo*, de Alberto Moravia, sobre o trabalho do roteiro:



Trabalhar juntos num roteiro quer dizer viver juntos, da manhã até a noite, casando e fundindo a própria inteligência, a própria sensibilidade e o próprio ânimo àquele dos outros colaboradores; quer dizer, em suma, criar, por aqueles dois ou três meses que dura [a elaboração de] um roteiro, uma fictícia e artificiosa intimidade que tem como único propósito a feitura do filme, e logo, em última análise, como já mencionei, dinheiro. Essa intimidade, então, é da pior espécie, ou seja, a mais cansativa, enervante e esgotante que se possa imaginar, porque fundada não sobre um trabalho silencioso, como poderia ser aquele de cientistas que se dediquem juntos a algum experimento, mas sobre a palavra. [...] E, em verdade, a maneira mecânica e habitual com a qual se elabora o roteiro assemelha-se fortemente a uma espécie de estupro do engenho, originado mais da vontade e do interesse que de uma qual se queira inspiração ou simpatia.

É a última imagem do filme, um plano longo em que o vemos por inteiro, ocupando toda a tela. É noite, ele está sentado na cama, possivelmente sozinho, no máximo com mais uma pessoa a filmá-lo. É o cineasta depois do dia de trabalho, depois do filme, dos filmes, da obra de uma vida, que reafirma os votos de sua escolha solitária e recusa a intimidade artificiosa da palavra e a asfixia funesta do sentido.

Mas nesse filme de crianças que dormem, o homem sentado na cama é também a criança a acordar depois de um estranho e talvez longo sonho. Até *Serras da desordem* nunca tínhamos ouvido a voz de Tonacci nem visto o seu rosto em um filme. Pois é ele, esse cineasta-criança e sua voz que retornam agora, no novo filme, do outro lado da linha, do outro lado da tela, para dizer: *Il mio nome é Andrea Tonacci*.

Sabemos que as crianças aprendem a falar o nome próprio muito antes de dominarem o pronome pessoal “eu”. Leva muito mais tempo, porém, a conquista do nome próprio, o aprendizado de si para além da relação com o outro que o define, para além de uma posição locutória no ato de fala. Leva tempo para falar o nome próprio como quem identifica de longe o contorno de uma paisagem e uma história que lhe pertence.

Data do recebimento:  
29 de julho de 2013

Data da aceitação:  
2 de setembro de 2013



FOTOGRAMAS COMENTADOS

# **Cinema em alto relevo**

ANDREA TONACCI



### **Olho por olho**

Uma postura de cansaço do “tudo de novo”, o contraluz cegante de mais um dia de impotente revolta interior – tudo igual –, de frustrada inutilidade funcional cotidiana. Em seguida, usa o barbeador elétrico, olhando-se no espelho, que me revela, hoje, então desconhecida premonição do futuro macaco barbeando-se em *Bang bang*, quando afinal arranca a máscara para rir da própria história na qual se representa. Em *Olho por olho*, o personagem leva a sério o dia a dia; no *Bang*, a consciência da ficção permanente não mais o ilude.



### **Bla bla bla**

É um momento, um fragmento mesmo, 1/24 de segundo da possível expressão de um sentimento referente à frase final de *Primavera Negra*, de Henry Miller (“Esta noite vou pensar no homem que eu sou”), frase que encerra o discurso do “ditador” diante das câmeras. Mas a duração desta cena já muda após a última palavra, dura mais que um segundo e, na escolha deste fotograma, busquei uma imagem em que Paulo Gracindo melhor expressasse para mim o amargo desgosto daquela derrota da arrogante ilusão de Ser.



### **Bang bang**

São Pereio e Jura, intérpretes da própria relação afetiva. Mas hoje vejo explicitamente que ali sou eu e meu momento afetivo com a Lucilla, minha primeira companheira, com meus bandidos fantasmas me perseguindo, e que aquela cena, aquela situação, não era um bom momento para perturbarem. Tanto que nem olhamos para eles, só o espectador os perceberia surgindo do carro e vindo para a presença (como um sentimento interior de conflito que surge e ameaça perturbar o momento de vida presente). Então, naquele momento de tentativa de encontro, naquela “cena”, eles que ficassem de fora, “barrados no baile”, separados por uma defesa invisível dos meus sentimentos. Mas como eram parte da minha própria história, no filme, fomos até socorrê-los após se acidentarem na estrada, para no fim morrerem de sua própria orgia e a invenção da vida merecer uma gargalhada.



### **Interprete mais, pague mais**

Estava andando pelas ruínas do templo de Persépolis (Xiraz, Iran). Acabara de chegar há poucos dias e saíra com o vídeo para descobrir o lugar onde seria encenado *Os Autos sacramentais*. Deixei-me levar pelas formas, pedras, pelas sombras, e as imagens esculpidas eram como cinema em alto relevo sob o sol do deserto. A textura parada das coisas de repente movia-se como uma lagartixa, assumiu vida naquela mulher com as crianças que encontrei estáticas diante do tempo estagnado das pedras. Eram tempo e história viva que estavam a olhar-me. A mosca podia ser eu.



### Conversas no Maranhão

Um homem que deseja mostrar-se amigo do índio, e o velho índio não gostando da história. Não lembro do momento em que fiz a foto, percebo que posso ter provocado uma situação constrangedora para o velho casal, posso ter feito a foto a pedido daquele homem, sem ter-me dado conta do eventual desconforto dos meus *intzúm* e *intzé* (pais) adotivos. O velho índio era uma nobreza da aldeia, antigo chefe, ancião do conselho, pai, avô, bisavô de quase metade da comunidade. O outro, um pobre invasor, trabalhador rural posseiro na terra indígena dos Canela (*Apãniekra* da aldeia de Porquinhos), que, respeitada a vontade dos índios, teria que retirar-se do território. Vejo a foto hoje como uma topografia daquela realidade territorial: de um lado o “abraço” dos invasores, do outro, a integridade da consciência histórica e identidade.



### Os Arara

O que provoca seu gesto, seu aproximar-se da lente, é ver e ver-se na imagem refletida na superfície espelhante de uma lente Sumilux 50 mm, que tem diâmetro de uns 5 cm. Outros repetem o

mesmo gesto de curiosidade aproximando-se também do *zoom* 12-120 da câmera de vídeo. Crianças e animais também percebem-se surpresos na primeira vez em que se veem em espelhos e vidraças reflexivas; pássaros brigam com sua imagem e morrem quando, voando, chocam-se com um céu virtual. No caso de uma máquina fotográfica, a imagem percebida é mínima, mesmo assim parece haver alguém lá dentro. Não sei se diante de uma imagem refletida de tamanho natural brincariam tão divertidamente.



### Serras da desordem

Olhares para um público. Algo como “somos nós” que contamos a história, como um crédito dos personagens, rostos daquele mundo em vez de nomes, dando realidade à encenação que acabavam de fazer da perseguição e captura do porquinho flechado pelo Carapiru. São os “atores” e são ao mesmo tempo os personagens autores de fato da imagem daquele tempo, ali lembrado como invenção no presente. Pensei que poderia ser como uma foto viva: filmar aquele plano foi uma intuição daquele momento, algo que não estava no roteiro, nem na minha mente até então, quando, vendo-os agachados em volta do porquinho, digo “corta” para o Alziro. Neste “corta”, os vi na imagem parada, olhando para mim, espectador, induzido por saber que, em seguida, fotos daquele encontro com a comunidade rural fariam parte da narrativa que estava sendo, coletivamente e emocionalmente, revivida, e não exatamente reencenada nem representada, porque ambos os sentidos pertencem mais à narrativa cinematográfica do que à consciência do ato.





### ***Já visto jamais visto***

O casamento de meus pais em 1943, Roma, a 2.<sup>a</sup> Grande Guerra ainda presente: ele recém repatriado, fugido de um trem de prisioneiros italianos na Albânia, onde era corpo de engenharia do exército italiano; ela escaladora de montanhas e enfermeira voluntária nos hospitais romanos, o regime fascista em seus estertores. Meu pai, a galanteria afetiva no gesto atencioso, no uniforme que herdei e vesti para tentar “senti-lo” na ficção deste *Já visto*; mamãe, jovem ousada e marota no olhar sério de liberdade adulta para a vida de que a formalidade representa a inflexão. Um momento de minha inexistência, de total ausência de minha imagem. Só nasceria um ano depois.



Quando filmei o Dan com nove anos no alto da Serra do Lopo, em Minas, o imaginei num gesto de vitória, de vida, de dia bem vivido, como um afetuoso desejo paterno para sua vida. Este é também um gesto de pequeno xamã, após um dia

de aprendizado. Tenho memórias de infância em alta montanha, e agora, na revisão das fotos familiares para a montagem deste filme, encontrei uma muito parecida, eu pequeno, mas de frente, em p&b, com os braços levantados como o Dan, de costas para os altos contrafortes dos montes Dolomiti. Uma sintonia imaginável, um encontro de memórias na imagem presente, imagens dando realidade aos sentimentos e intuições ao filmar.

**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*

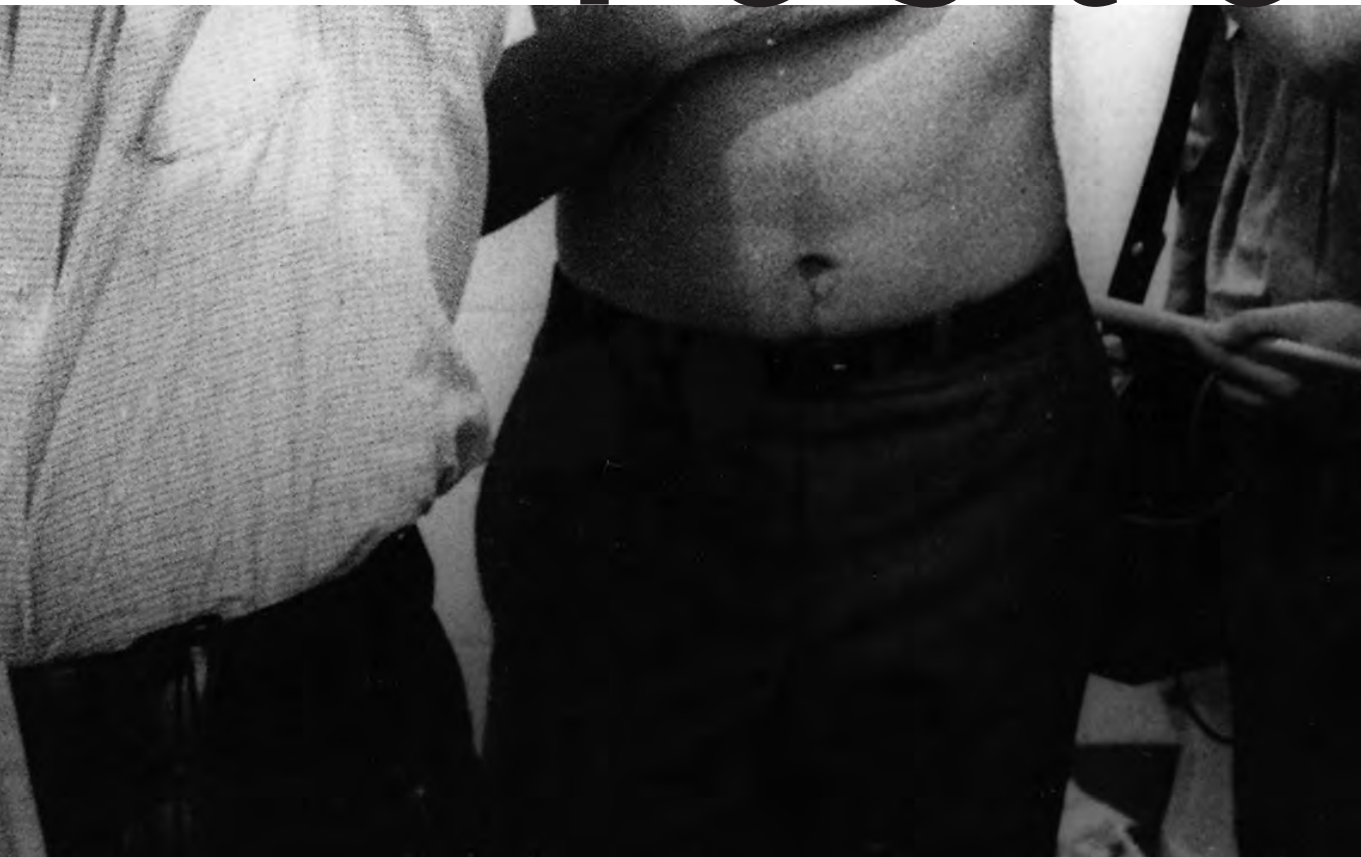
*Transcrição: Glaura Cardoso Vale e Prussiana Fernandes*







# Teste





**m u n h o s**



# **O cinema, o afeto e a profissão da dúvida**

CRISTINA AMARAL

Cineasta pela ECA-USP, montadora e coordenadora, com Andrea Tonacci, da Extrema Produção Artística

Eu conheci Andrea uns vinte anos antes, sem ele sequer saber que eu existia, através das aulas do professor Paulo Emílio Salles Gomes que, em meio a todos os 120 filmes, em média, produzidos no Brasil nas décadas de 1970 e 1980 para um circuito comercial, nos abria os olhos e lavava o nosso olhar com obras que saltavam fora da tela com calor, com pulsação, com cheiro, com vísceras, com inquietação.

Esse cinema desobediente e arriscado me mostrou um caminho pleno, que era o do comprometimento com a vida. *O que eu sou são os meus filmes*, título de um documentário sobre Werner Herzog, caberia perfeitamente a cada um desses autores. Em suas obras, a sinceridade e a particularidade de cada fotograma filmado estabelecia uma conversa direta com o seu tempo – olho no olho com o espectador. Para quem se abrisse a olhar e ouvir, um diálogo. E esse cinema entrou no meu coração.

O tempo, como um ímã, me aproximou desses autores – aqui eu insiro, inicialmente, Carlão Reichenbach, que me aproximou de Andrea, que me aproximou de Luiz Rosemberg Filho e de Júlio Bressane, e ambos (Andrea e Carlão) me aproximaram de Jairo Ferreira e de Inácio Araújo, completando assim um círculo de realização, crítica e pensamento.

Tem também o Joel Yamaji, colega de classe no curso de cinema, amigo pra sempre e companhia nesse trajeto de aprendizado, além de ser outro elo de ligação com todos eles, todos interligados.

### **Serras da desordem**

Mais ou menos vinte anos depois do primeiro encontro com os filmes, eu já tinha feito alguns trabalhos com Andrea. Tínhamos pré-montado *Paixões* (que é parte hoje de *Já visto jamais visto*), e também montado alguns documentários.

Uma noite, sentados na sala do apartamento onde ele vivia, Eliot, um amigo doce e cuidadoso, insistia que ele deveria interromper aquele hiato e voltar a filmar um longa-metragem.

Aí Andrea nos contou que o único assunto que o motivaria a filmar naquele momento seria a história real de um índio que, após ter o seu grupo dizimado por grileiros interessados em suas terras, vagou sozinho por 10 anos. Ao ser resgatado pelos sertanistas Sydney Possuelo e Wellington Figueiredo, e levado para a Funai em Brasília, o acaso revela que o rapaz conduzido até lá para tentar traduzi-lo é, na realidade, seu filho que ele imaginava morto. Um não sabia da sobrevivência do outro.

Esta história nos arrepiou de emoção, e ficou muito presente a certeza de que este filme tinha que ser feito.

Andrea escreveu o roteiro. Uma de suas versões foi selecionada em um festival na França, que premiava três roteiros. *Serras* foi um deles. Mesmo assim, aqui no Brasil, nos vários concursos em que foi colocado, nada acontecia.

Um dia, Carlão Reichenbach sugeriu a Fundação Vitae, que financiava desenvolvimento de projetos (ele tinha recebido o prêmio para escrever os roteiros do *ABC Clube Democrático*).

E foi através desse prêmio que Andrea pôde refazer, de trás para frente, o trajeto dos principais lugares percorridos por Carapiru, encontrar e conhecer as pessoas envolvidas, ouvir suas versões e sentimentos em relação a essa história. E decidir abrir mão do roteiro que tinha escrito, dos atores pensados para viver os personagens, etc.

Eu devo confessar que fiquei muito brava com ele, porque o roteiro era maravilhoso. Hoje, reconheço que estava completamente errada, e aprendi, mais uma vez, que os filmes se fazem com vida, que nenhum ator poderia nos mergulhar num modo tão próprio de estar no mundo como Carapiru, Mihaxiá, Benvindo, Estelita, Luizinho, Dona Sueli e todos os outros fizeram.

A sequência inicial, na mata, foi a mais difícil. E, intencionalmente, ela era a primeira, para que eu, e depois o espectador, pudéssemos perder a superficialidade de olhar o desconhecido, que também somos nós mesmos. Tive que percorrer o estranhamento, o não saber, o erro, o refazer incontáveis vezes o trajeto, o medo de não conseguir. O primeiro corte desta sequência tinha quase duas horas de duração... E eu tive que me perder do “tempo do cinema”, me perder de todas as possibilidades narrativas conhecidas, ficar totalmente sem muletas, para me reencontrar dentro daquelas imagens.

Um dia, sem eu perceber, elas já eram parte do meu cotidiano.

Luiz Rosemberg Filho disse certa vez (e eu concordo) que “virei índio” em algum momento nesse percurso. Carapiru virou a perspectiva do meu olhar a partir dali, e por ele me deixei guiar.

Uma coisa linda nesse processo é que Andrea não é um diretor que fica explicando e se explicando. Ele tem pequenas frases de desejo, de intenção, e muitas questões e dúvidas que ele não abdica de colocar o tempo todo. E continua esse processo até o filme ficar pronto. É daqueles diretores que não aliviam o arame farpado da criação pra quem estiver junto. Quando a montagem está próxima

de chegar ao final, de alguma forma estas pequenas frases voltam a transitar pela sala, mostrando que sempre estiveram ali, à espera da compreensão, da descoberta. É quando o trabalho de montagem se identifica e se espelha naquelas palavras, e as dúvidas se transformam em forças propulsoras de um caminho. Daí eu sei que encontrei o fio condutor, e é só segui-lo. E depois fazer os ajustes de tempo, já ditados por essa “ordem” das imagens. Fico sempre com a impressão de que Andrea, num canto escondido de si próprio, sabe totalmente o filme que quer fazer, mas ele não acredita em certezas prontas (se aparece alguma, ele imediatamente a coloca em cheque), e nos faz escavar e arrancar dos subsolos sentidos ocultos e muito profundos de suas imagens.

Tenho conversado muito a respeito disso com Rui Weber (compositor das trilhas de *Serras da desordem*, *Benzedeiras de Minas* e *Já visto jamais visto*). Essa postura exige todos os nossos sentidos e desconhecimentos, mas tudo já estava dito naquelas frases esparsas, cheias de reticências...

Durante a montagem de *Serras da desordem*, eu trabalhei incessantemente, sem olhar para o relógio e sem olhar para trás, porque atrás de mim vinham também os prazos e o orçamento do filme, que a proximidade não me permitia ignorar. Convivi também com essa angústia, porque o diretor/produtor carrega sempre nos ombros toda a preocupação e toda a responsabilidade com relação aos compromissos oficiais.

Eu já devia estar acostumada, porque em todos os filmes foi assim. Mas, cada filme é único, a experiência anterior não vale. Mas, eu tenho sempre completa confiança no final, independente de mim. Por mais que seja árduo e tenso o processo de realização, exigindo os seus limites físicos, intelectuais e de criação, é exatamente esta condição que transforma o que seria um trabalho em uma vivência iluminada pela descoberta, pelo aprendizado, e necessariamente por um crescimento. E, no final, um sentimento de plenitude.

Não dá pra atravessar essa experiência e sair do mesmo jeito como se entrou.

O tempo longo e exigente de montagem também teve a ver com esse viver, eu diria que até mais do que com a quantidade de material rodado. Eu costumo dizer que, ao terminar o filme, tinha a sensação de ter descido da montanha-russa sem ela parar. Caí de cama, com uma gripe que eu normalmente não pego. Depois, por um tempo, foi difícil montar outros filmes. Parecia que eu não sabia mais.

Não sei se poderia ser de outro jeito. É essa intensidade que faz com que uma história particular se torne de todo mundo. É só assim que um filme nos revela e nos incomoda.

Depois de *Serras da desordem*, nunca mais o cinema brasileiro poderá, impunemente, voltar a tratar o índio como antes. Temos aqui um marco divisor. O respeito com que o seu olhar se aproxima do “outro” irmana qualquer relação. Andrea interagiu com eles como pessoas com sentimentos, afetos, dores e desejos como qualquer um de nós. Colocou na tela, através de Carapiru, as suas próprias dores, e as transformou nas dores de todos nós.

E o cinema brasileiro dito oficial, tão comprometido com uma indústria que nunca consegue ter e com um mercado que nunca consegue alcançar, terá que conviver queira ou não com esse cinema que se realiza a revelia, porque envolto por muita cumplicidade, muito carinho, muito desejo de fazer. No fundo, eu nem lamento tanto essa falta de apoio oficial, porque essa oficialidade não tem nada a ver com um entendimento mais profundo do que envolve essa relação tão radical com o fazer cinema. E o reconhecimento real desses trabalhos já se deu, queiram ou não. Eu vejo o Andrea rodeado de alguns parceiros de longa data e de vários meninos que, assim como eu fui trinta anos atrás, estão sendo acordados pelos seus filmes, por suas palavras e por sua postura na vida, e o abraçam e abraçam a sua obra, ajudando a realizar e a preservar.

E eu só tenho a agradecer o privilégio dessa convivência criadora libertária, íntegra, intensa e corajosa. Eu sou a presidente do fã-clubê.

*São Paulo, outubro de 2013*

# **O cinema de Andrea Tonacci - um depoimento ao rodar o projeto *Paixões*, incluído em *Já visto jamais visto* (2013)**

JOEL YAMAJI

Realizador, professor de cinema, técnico de apoio ao ensino e à pesquisa no Departamento de Cinema, Rádio e TV da ECA-USP



No momento em que filmávamos as sequências do projeto *Paixões em Extrema*, divisa de São Paulo e Minas Gerais, Brasil, no alto da serra, nos deparávamos com um processo de convivência e de descoberta. O cinema, nesse caso, é considerado como um ato de fraternidade, de companheirismo, de amizade. Pois, com Andrea Tonacci, mais do que nunca, o cinema é a língua escrita da realidade, para relembrarmos Pasolini. Não é literatura, nem teatro, nem pintura, ainda que se utilize deles para construir aquilo que é potencial de sua especificidade. Em seus filmes, as narrativas se constroem através do registro e observação de lugares, coisas e pessoas colhidos diretamente da realidade, mantendo o terceiro-olho do distanciamento crítico na representação da ideia, sempre, a ponto de nos esquecermos de que se trata de fazer um filme como produto, e de nos encontrarmos dentro de um filme que estamos a fazer.

Filmes são produtos, o cinema é a vida e é um equívoco acreditarmos que regras, palavras de ordem e tecnologia possam nos dar a garantia de bons resultados audiovisuais. Nos filmes de Andrea, por exemplo, passa-se um bocado de tempo sem a necessidade da palavra, as imagens e os sons narram, por si, num fluxo associativo, a história. O ritmo é vertiginoso muitas vezes, a ação e o movimento deslizam no tempo determinando espaços que são, mesmo nos filmes documentários, *diegéticos*, ou seja, referem-se sempre à ficção, ao imaginário: há sempre uma preocupação em se estabelecer um espaço, registrar o tempo desse lugar, o ambiente e as pessoas que se locomovem dentro dele, de modo a se criar relações que possibilitem não se reduzir o cinema à ilustração de uma anedota pré-estabelecida – mas saltar ao plano da simplicidade que, por sua vez, dá vazão à subjetividade, ao sensível, às coisas que nos importam de fato, para além do proselitismo, da aparência superficial.

A câmera é livre em seu olhar sobre o que acontece no instante. Por vezes, ocupa-se em dar pelo menos duas perspectivas visuais sobre o mesmo evento, dispostas através de linhas de fuga em diagonais cruzadas, num jogo de *plano* e *contraplano*, o que mostra que já se tem um desenho do que se pretende da imagem final em construção. Em outras, tudo se concentra a partir de uma só perspectiva e nela se sintetiza o teatro da vida. No Brasil, é o diretor que mais se aproxima da estética de Rossellini: compromisso ético que se auto-impõe no uso e na manipulação das imagens, rigor estético, busca da autodisciplina e do autoconhecimento, respeito ao outro.

Isso leva ao pensamento de que filmar um projeto como o de Andrea é entrar num processo de vivências onde o senso de humor é fundamental diante das atribuições corriqueiras em qualquer filmagem. E olhar o outro, sempre. Como em toda produção há sempre atividades a se fazer, há as funções e as combinações entre as funções: acorda-se cedo, canaletas de madeira construídas artesanalmente tentam fazer as vezes dos trilhos para os movimentos de câmera... Como em toda filmagem, especialmente naquelas em que a produção é independente, sem apoios financeiros de outros, mais rigorosamente há de se cumprir com os cronogramas, as ordens do dia; há, portanto, um roteiro, um roteiro de cenas e situações, o processo é orgânico e tem direção. O fato de Andrea Tonacci não trabalhar necessariamente com base em um roteiro literário – e ele usa –, não quer dizer que seus filmes não sejam formulados e estruturados anteriormente. Há sempre um percurso a se seguir. E assim uma história vai, sempre, se delineando.

Notáveis, em *Já visto jamais visto* (2013), ainda que esse procedimento com as imagens não seja inusual em Tonacci, são as relações estabelecidas entre as imagens colhidas do projeto *Paixões* e aquelas de seus outros filmes, assim como de seus vídeos caseiros de família e de viagem, e como se vê, através de imagens tão variadas, de múltiplos suportes, uma história acontecer, uma narrativa que foi recomposta pela montagem. As imagens, agora recolocadas numa ordem, nos revelam seu sentido oculto, na perspectiva de uma personagem que é um menino, na verdade, o filho de Tonacci. Quanto dos fragmentos de tempo colhidos do passado de sua vida já não traziam contidos, latentes, germes dessa narrativa a se construir? O garoto acorda, brinca, cochila, ele sonha e, em seu sonho ou devaneio, vai-se de sua casa no alto de uma serra no interior do Brasil até imagens na Itália, um dos berços da civilização ocidental-cristã.

Temos aqui, novamente, o tema do percurso, do trajeto, recorrente na obra de Andrea: em *Bang bang* (1970), tínhamos a fuga da cidade grande (civilização) para as estradas e vales desertos de Minas Gerais; em *Conversas no Maranhão* (1983) e *Serras da desordem* (2006), da civilização branca para a indígena, que já se encontrava aqui quando o europeu cá aportou. O cinema de Andrea é um cinema de viagem no espaço e no tempo, entre duas culturas e civilizações, tentando entender a complexidade de uma (a branca, europeia), através de sua originalidade, em outra,

anterior, a indígena, ambas vistas como dois lados de um mesmo mundo, reflexos através do espelho de uma mesma identidade no tempo.

As imagens de Andrea Tonacci nos ensinam que, entre os índios, há uma integração mais confortável com o meio: seguem a ordem natural das coisas, estão em paz consigo mesmos, muitas vezes risonhos no ato de comer coletivamente, nadar enquanto aguardam o cozimento da carne, brincar, dar um cochilo após a refeição... Nos filmes de Andrea, come-se bem, as refeições, mesmo se simples, são fartas, o ato de comer é parte natural do cotidiano e integra-se às narrativas de modo vital. As imagens nos fazem perceber as coisas do mundo, as relações entre as coisas. E há também os sons: os ruídos como efeito de ambientação atmosférica do lugar (sons dos insetos, dos pássaros), o uso que se faz da música como fio dramático condutor da narrativa (a música *cênico-dramática*), os sons e vozes de cenas de tempos diferentes que se associam em paralelo num efeito de simultaneísmo, o som tratado como unidade autônoma diante da imagem. É o cinema resgatado naquilo que ele é: instrumento de conhecimento, de linguagem, de poesia, o cinema como a língua escrita da realidade.

Talvez, enfim, nesse momento, o que se pudesse guardar do cinema de Andrea Tonacci fosse a leveza, a liberdade, o respeito e a afetividade no uso da câmera em obediência ao movimento natural da luz. Sabemos que isso só se apreende com os anos e depende do quão a sério se leve o valor de uma imagem para o cinema. Tonacci nunca hesita diante da importância de uma imagem em estado puro diante da câmera porque é o rastro de algo vivo que existe que se apreende para a eternidade, pelo menos a eternidade de um período.

Falamos em Rossellini, mas cabe aqui lembrar outro grande esteta do realismo a quem o autor se filia: André Bazin. Não existe preocupação da ordem do esteticismo e nem obrigação em seguir cânones gramaticais de boa composição ou ordenação linear dos sentidos. O compromisso é para com a realidade daquilo que se lhe apresenta diante dos olhos como fenômeno vivo, único, sem hierarquias de valoração moral, sem idealismos. Também os alunos de montagem cinematográfica teriam muito a aprender com a possibilidade de cortes e relações entre planos e tempos diferentes, liberando-se das regras do falso continuísmo linear do tempo e da ação a que estamos novamente nos aprisionando:

poderiam ver de que modo seu cinema nos revela como a pressão do tempo ocidental pós-industrial pode ser relativizada e, num mesmo instante, podem conviver múltiplas temporalidades das quais nossa mente distraída não se dá conta. E poderíamos ver, por trás da aparência das coisas, conflitos maiores, internos, reais, que nos afligem. Nosso cinema pudesse talvez estar um pouco mais próximo do humano, menos vulgar, unívoco, arrogante ou falsamente perspicaz. O cinema de Andrea Tonacci resgata a generosidade no olhar.

# ***Já visto jamais visto: o tempo como personagem às avessas***

LUIZ ROSEMBERG FILHO

Cineasta, diretor de *Jardim das espumas* (1970), *Assuntina das Américas* (1976) e *Crônica de um industrial* (1978), entre outros filmes

*Delacroix explica que começava com vontade de pintar uma flor e depois, de repente, sem compreender por quê, ele se punha a fazer leões, cavaleiros, mulheres violadas. Mas no fim das contas voltava à ideia da flor. Acho que é assim que se aprende.*

Godard

Olhar e imprimir uma imagem não é só um corte no real, mas uma escolha estética fértil a ser desenvolvida ou não no cinema autoral. Enfim, admitimos uma variação de abordagens, desde que todos tenham os mesmos direitos. O acesso ao mundo das imagens privilegia, sim, o tempo, a memória, mas também os sem talento algum. E então espaços, dúvidas, oscilações e singularidades. Pode-se filmar a imobilidade das ideias vindas da publicidade e da TV, ou infinitas expressões poéticas necessárias ao saber e à criação. Em essência, tais imagens nascem da franqueza, da vida, dos afetos, dos encontros, dos sonhos e também das tristezas.

E é de onde parte o delicado filme *Já visto jamais visto*, novo trabalho de Andrea Tonacci. Exceto o rigor e a beleza que caracterizam os seus filmes passados, o autor se supera expondo-se não como humilhado ou derrotado, mas como perseverança. É um cineasta de expressões humanas profundas. E nesta sua delicada combinação de momentos, seu filho Daniel sendo observado e educado no tempo feio em que vivemos todos. A tentação de ser humanamente melhor mostrando a vida que passa marcando cada rosto, cada corpo, cada alma e cada espaço quando não é destruído pelo homem.

Ora, criar não é a mesma coisa que ganhar! Nossa concepção do ato criativo opõe-se à prostituição e a seu conjunto de interesses inanimados, como mídia, sucesso, celebridade... E no que falta sutileza e saber aos “cineastas” televisivos e publicitários, suas únicas certezas é de que são poucos ou nada humanos. Alimentam-se e vivem do infantilismo medíocre do espetáculo e da repetição de vazios do poder da comunicação de massas.

Já criar a modernidade no cinema hoje é, sim, uma inversão radical da TV. E ainda: esse esforço consiste na sutileza de se pensar e estudar a fundo o cinema de Humberto Mauro, Glauber Rocha, Rogério Sganzerla, Leon Hirszman, e outros que

sempre subverteram o idiotismo reinante no cinema brasileiro. Dá para se comparar uma joia como *Elena* (Petra Costa) com *De pernas pro ar* (Roberto Santucci)? Claro que os dois podem existir, desde que todos possam filmar com os mesmos direitos.

Eis aí, com Andrea Tonacci, a imagem como um novo caminho a ser pensado. Repetindo uma vez mais para que se entenda: pode ser esbanjadora e comum como no cinema de mercado, ou sensível, afetuosa e arbitrária como no rico cinema de invenção. E se o tempo é a nossa melhor imagem, vivê-la criativamente é uma odisséia que jamais se completará na nossa própria história. Pode-se então trabalhar em qualquer momento exprimindo, claro, vida! - vida criativa que não se vê no charlatanismo de comediazinhas idiotas vindas da TV. E nada mais pobre e hipócrita no nosso tempo que a televisão e seus muitos canastrões e peruas deslumbradas com um sucesso duvidoso. Isso sem falar na sua influência nefasta sobre a criação de um modo geral. Ficamos horrorizados, sim, com o que fizeram do cinema brasileiro. Só defendido hoje por velhos e “novos” picaretas, sempre lambendo qualquer tipo de poder. Não lamberam ainda ontem a Aliança Para o Progresso? Mas aqui tudo pode, tudo se justifica.

Com *Já visto jamais visto*, Tonacci faz um real investimento no não-esquecimento afetivo da sua própria história. Uma investigação poética do Ser, como unificador de momentos preciosos vividos intensamente, além dos limites. O tempo como personagem às avessas. E que, de certo modo, continuaria bem uma poesia de Fernando Pessoa que diz: “Procuo esquecer-me do modo de me lembrar que me ensinaram/ E raspar a tinta com que me pintaram os sentidos...”. Tonacci e sua companheira e montadora genial, Cristina Amaral, vão ziguezagueando em encontros, afetos, momentos, pessoas, ideias, imagens, viagens e questões, como a educação da sensibilidade no filho Daniel. Dotando tudo de uma história apreendida como totalidade e análise de um determinado estado do olhar. O olhar da família e do cinema para o mundo.

Digamos, uma doce tentativa de dessacralizar a dor dos filmes não-concluídos, resgatando-os como história até então esquecida e indevassável. E na inacessibilidade do tempo que passou, a poesia musical do olhar. Olhar o filho, a família, o país, os amigos, as pessoas, os espaços... E, entre acasos, a consolidação de uma outra história: a de um novo filme possível. Como afirmava

Nietzsche em *A gaia ciência*, “Quero cada vez mais aprender a ver como belo aquilo que é necessário nas coisas: assim me tornarei um daqueles que fazem belas coisas. Amor fati (amor ao destino): seja este, doravante, o meu amor! Não quero fazer guerra ao que é feio [...] quero ser, algum dia, apenas alguém que diz Sim!”.

Sim ao vivido. Sim aos afetos. Sim aos encontros, desencontros e impossibilidades. Sim ao nebuloso. Sim aos acasos. Sim à liberdade de sonhar proibições. Sim às suas tantas inspirações e vontades. Sim à arbitrariedade linguística. Sim à radicalidade poética, visível ou não. Digamos, uma criativa ressignificação de passados. Uma experimentação viva de vivências preservadas nas imagens. Precisamente um cine diário. Ora, como foi que nos tornamos o que somos hoje?

Um novo filme que sinaliza mudanças. Um não, à má-consciência da hipocrisia reinante no cinema de mercado. E é dentro dessa perspectiva que o ato de criar se transforma em excepcionalidade mágica dos encontros e afetos vividos. Tonacci, nesse trabalho, faz uma espécie de “desinversão” das suas certezas abandonadas por falta de dinheiro, no tempo que passou. O que para o Carapiru era uma procura do que havia perdido em *Serras da desordem*, o filho e a floresta, neste *Já visto jamais visto* feito agora, é, sim, uma reformulação de essências e imagens vividas pelo realizador, seu filho e seus amigos. Uma procura maior dos sentidos guardados no tempo que foi passando. Um conjunto de momentos vivos, mas não desenvolvidos ou concluídos. Uma infinidade de relações e conexões poéticas necessárias ao seu crescimento como ser humano.

Fora os tantos afetos vividos, o que há de mais precioso na vida de um cineasta-poeta são as palavras pensadas e as imagens pessoais vividas e impressas em algum momento. Ontem, em fotos envelhecidas da família. Depois, nas viagens. Mais à frente, nos encontros e desencontros. Tonacci guardou tudo como num velho álbum de fotografias amareladas pelo tempo. E uma vez disposto a refletir sobre o seu movimento na vida, volta a elas com sua preciosa companheira e editora. Tornando o tempo uma pintura visual de acontecimentos próximos e distantes.

Fazem um trabalho ousado e plural entre as muitas hipóteses e a consciência. Com pouco fazem muito, num cinema onde muitos criam pouco – conseguiram transformar a criação



em algo desprezível, indiferente e que muito raramente se paga na bilheteria! Refiro-me aí ao cinema patronal de gigolagem da violência, do baixo humor televisivo e da miséria como espetáculo. E, depois, para quê? Para chegarem a Hollywood? E fazer o quê? *Robocop*? Cineastas, sim!, só que de aluguel.

Tonacci e Cristininha vão por outro caminho, retrabalhando sentimentos transparentes e grandiosos da vida do cineasta. Elevam cada imagem a um novo tempo de avaliações onde o que importa é o humano, a simplicidade e a vida-vivida entre intensidades, descobertas e tristezas políticas. O filme é sim uma busca sentimental do olhar alimentado pela criação e pelo afeto. Uma busca de respostas, sem perguntas. Uma volta no tempo que passou, reconhecendo-se o experimento intenso em cada momento. E isso em tempos muito mais difíceis de perdas e proibições.

O filme avança entre metáforas, senões e preciosidades da vida. Que belo tema é o tempo! Deplorável para uns. Poético para outros. Tonacci joga com a expressão e a invenção, num compromisso sacerdotal com a experimentação, traduzível como linguagem. E entre momentos diferentes, o estilo nobre de cada encontro. Um esforço honesto numa busca da beleza. A delicadeza de cada floreio de imagem e montagem. A arte de filmar e de montar sonhos, de descobrir caminhos. E, se estamos cansados hoje, já fizemos muito pelo cinema brasileiro, sem dinheiro algum vindo da nefasta burocracia partidária. Uma burocracia que se perpetua no horror em que estão conseguindo transformar a tão desejada e suada Abertura! Pena.

*Para Cristina Amaral*

*Rio de Janeiro, 2013*



27/6/66  
Uracaebui  
3 = Leua

e cedo fe. facile adozemur  
dany embe ferrexer deitodo  
uo ferer da pazua adice a  
A fora de leua ser leua 10  
e deue religio. Azeta ua  
- Los pedacinhos a gente faz  
- elado de Casca de uoddi-  
- cled de baze 2 ferreiros  
- canua de dinto e adueru  
- esa de pau e geco de  
- ica. Fuboliceite e aclei im  
- zavar os depociceiros de  
- ueua leuz. A ueit ferreiros du-  
- ite e caido. Peetareteger  
- eta ueitepa. Roca de ferre-  
- A aldea pod 2, casca 1/2  
- es. Carapere e casado e  
- ra e teet ueue bobe e leu  
- clo de ueue rapoz de 1 Suos  
- varado que chuda olela  
- lo e abidos a fe e ueua  
- paue m' cadar edue + ueua  
- palante, que e' hipotocidria  
- ueze - si ueute qe base s/  
- udo dos indios befarem  
- becedo deua Guet, Uluare  
- e recepfere e apacim ja.  
- de ole canua de Leua e  
- lo, saber de ole uaeas  
- esse - le a Tade. Gose you  
- re a spavar. Depend de

# DOCU

Quete  
pente de  
ua rede  
tanta  
ou deca  
capula  
calor de  
ra, pari  
quidra  
le pau  
dize e  
percar  
Força e  
fante a  
ueblad  
e ueue  
Dizes  
Deue e  
que fe  
pene fe  
e. ueue  
m. Car  
outro u  
co e de  
reperad  
que ue  
10 Caraf  
2 x local  
bela que  
ce ueve  
talvez e  
canua e





PRODOTTO E DIRIGITO DA ANDREA TONACCI  
CON LA COLLABORAZIONE DI PAOLO CESAR PERIO  
E PAOLO VITTORELLI  
CON LA COLLABORAZIONE DI PAOLO VITTORELLI  
E PAOLO VITTORELLI  
CON LA COLLABORAZIONE DI PAOLO VITTORELLI  
E PAOLO VITTORELLI  
CON LA COLLABORAZIONE DI PAOLO VITTORELLI  
E PAOLO VITTORELLI

PAOLO CESAR PERIO  
PAOLO VITTORELLI  
PAOLO VITTORELLI  
PAOLO VITTORELLI

BANG-BANG  
BANG-BANG  
BANG-BANG

UN FILME DI ANDREA TONACCI  
CON LA COLLABORAZIONE DI PAOLO VITTORELLI  
E PAOLO VITTORELLI

# **O Cinema também é uma indústria\***

NOVAIS TEIXEIRA

*O Estado de São Paulo* (1971)

\* Nesta seção procuramos manter a grafia conforme o original.

PARIS, junho (Via “Air-France”) – A frase não é nossa. É nada menos que de André Malraux. “O cinema é uma Arte e, aí de nós!, uma indústria”. Já a disse Malraux há muitos anos. Mas depois teve ocasião de enfrentar essa verdade quando foi ministro das Relações Culturais, do qual depende o cinema francês.

Vem isso para dizer que foi feliz a iniciativa do Instituto Nacional do Cinema destinada a promover, durante o último Festival de Cannes, a venda de filmes brasileiros. Fôssem quais fôssem os resultados obtidos, a iniciativa deve ser prosseguida com as correções de pormenor que uma primeira experiência sempre impõe. Mas o princípio está certo. Tanto mais que é campo aberto a todo o gênero de filmes, sem a preocupação primordial dos rigores de compostura obrigados por uma participação, em concurso, de caráter oficial, o que envolve implicitamente o nome do país.

Dos 56 filmes brasileiros levados ao mercado do filme, os três que bateram o recorde de venda foram “O Donzelo”, de Stefan Whol, “Memórias de um gigolô”, de Alberto Pieralise, e “Como era gostoso o meu francês”, de Nelson Pereira dos Santos. E é interessante notar que a dois filmes desprezíveis, lançados à bilheteria sem preocupações de maior vulto, se junta uma realização de um dos melhores cineastas brasileiros, que há de ficar registrada na História do Cinema do Brasil. Também não era esse o objetivo dos dois primeiros cineastas.

A verdade é esta: só se faz indústria com os filmes que se vendem e, para vender filmes, não é condição “sine qua non” aspirar às honras da História né, ainda menos, recusá-las. O essencial é que cada qual se ponha em seu lugar. Não é, pois, com filmes como os dois primeiros do recorde de Cannes que se escreve a História, mas, sim, que se faz uma indústria. Enquanto Nelson, sem se sentir, está fazendo História e Indústria, ao mesmo tempo. Uma coisa não impede a outra, e nem todos nascemos fadados para os grandes destinos. Evidentemente que não seria recomendável ir ao encontro dos bons resultados comerciais pelo caminho da degradação. Como também não seria de recomendar insistir no caminho de nossas preocupações culturais ou particularismos individuais quando nos falta o jeito de encontrar um público.

Quando atrás dissemos que Nelson, sem se sentir, está fazendo História, é porque um dos maiores atrativos de “Como era gostoso o meu francês” é a simplicidade, acrescida de muita cultura assimilada, de fantasia, humor e poesia. O gosto pelas boas coisas sai daqui dignificado.

## Andrea Tonacci

Eis o caso de um rapaz alérgico à degradação que não procura o comércio e que o encontrará fatalmente, tal o poder de comunicação imediata de seus filmes!

Como todos os traumatizados que sofrem de abafamento, saem muito naturalmente a Tonacci os títulos guturais: “Blá-Blá-Blá” e “Bang-Bang”. São os dois filmes que dele vimos. Também com seus 27 anos não teve ainda tempo para fazer muito mais. O primeiro foi logo solicitado para o Festival de Berlim; o segundo, para Mannheim. Outra das vantagens de mostrar filmes no âmbito dos Festivais!...

Tonacci é uma das notas mais pessoais e originais do panorama do cinema brasileiro. Fora do Brasil também ninguém tocou ainda essa nota com tanto requinte e magia. Cineasta de bossa e natura, tudo lhe sai de dentro com aquela espontaneidade exuberante das coisas que se pensam, meditam e congeminam. Depois é só saltar e seja o que Deus quiser!... Deus ajuda sempre os conscientes do gênero. Tem também cultura Andrea Tonacci. “Bang-Bang” é uma mescla de Mack Sennet, chanchada nacional e comédia dell’Arte. Ninguém se chama Tonacci em vão... Ora, a chanchada é um genero perfeitamente permissível contando que não seja cultivado por um “chanchadeiro”. E não é esse o caso do jovem cineasta!...

E depois sabe das artes da tauromaquia como ninguém. Desafia o touro e, ali onde a fera marra, sai-se elegantemente com uma “larga torera”. Um pandeiro em cada mão. Um que soa e outro que não soa, e o que não soa, soa mais que o primeiro. Coisas do milagre que esse milagreiro que é Tonacci comunica à perfeição. Delicado e perspicaz, com o pudor da própria tristeza, junta no estilo a alegria ao desespero. Nunca o amor amargo se expandiu com tanto humor e sabor. Nos tempos de Dracon, o legislador severo de Atenas que escrevia com sangue, Tonacci, um mediterraneo, afinal de contas, teria sido um virtuoso que as coisas implícitas seriam bem mais claras que as expressas.

Não descuidem este rapaz. Tem talento que se farta!

Falamos também de desespero. É do dever de todos nós não deixar desesperar esta classe de gente!... Dar-lhes sobretudo confiança.





# A câmara dentro do filme

NELSON ALFREDO AGUILLAR

*O Estado de São Paulo* (1973)

1. *Ave, palavra*, Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1970, pg. 231.

“Não dar espelhos aos macacos”  
João Guimarães Rosa<sup>1</sup>

A câmera dentro do filme. Ela aparece como objeto, comparece. Ao mesmo tempo, é agente, realiza a película. Neste sentido, eis o tema central do longa-metragem *Bang Bang* de Andrea Tonacci: o cinema.

A rede de lugares-comuns, a “chave para falar de todas as coisas sem nelas pensar” (Merleau-Ponty) pode deturpar as afirmações anteriores, mediante o emprego de colocações dualistas: *Bang Bang* é, então, uma paródia? Cinema de arte criticando o cinema comercial?

O que se escamoteia atrás destas insinuações é a trama de compromissos que mantém tanto o cinema “comercial” quanto o cinema “de arte”. A nosso ver, o primeiro (a oposição comercial/artístico tende a se diluir durante a análise) está amarrado à noção de *representação*, ou seja, da arte com imitação da natureza. Na leitura que Jacques Derrida propõe de Antonin Artaud, o limite da representação é circunscrito: “...um autor-criador que, ausente e distante, armado de um texto, vigia, reúne e comanda o tempo ou o sentido da representação, deixando esta *representá-lo* no que se chama o conteúdo dos seus pensamentos, das suas intenções, das suas idéias. Representar por representantes, diretores ou atores, intérpretes subjugados que representam personagens que, em primeiro lugar pelo que dizem, representam mais ou menos diretamente o pensamento do “criador”.

Escravos interpretando, executando fielmente os desígnios providenciais do “senhor”. Que aliás – e é a regra irônica da estrutura representativa que organiza todas estas relações – nada cria, apenas se dá a ilusão da criação, pois unicamente transcreve e dá a ler um texto cuja natureza é necessariamente representativa, mantendo com o que se chama o “real” (o sendo real, essa “realidade” acerca da qual Artaud escreve, no *Advertissement ao Moine*, que é um “excremento do espirito”), uma relação imitativa e reprodutiva. Finalmente um público passivo, sentado, um público de espectadores, de consumidores, de “usufruidores” – como dizem Nietzsche e Artaud – assistindo a um espetáculo sem verdadeiro volume nem profundidade, exposto, oferecido ao seu olhar de curiosos.”<sup>2</sup> O cinema “anti-representativo” sacrifica qualquer expectativa, exige a liberação da percepção, a fim desta moldar o material artístico, criar

2. *A escritura e a diferença*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1971 pg. 154

nova montagem, habitar ou co-habitar o solo do diretor. Ele propõe o espectador como co-diretor, co-piloto do *traveling*, assessor da grua, mestre da panorâmica, numa palavra, propõe o ativismo. O único compromisso que esse cinema mantém é o mesmo que nos mantém no mundo (*In der Welt Sein*): a *apresentação*.

*Bang Bang* apresenta o cinema também através da câmera dentro do filme. Mas onde se dá essa reflexividade, essa ubiqüidade do lá e do aqui (o filme engolindo até seu pressuposto, a filmadora), o que quer dizer este tipo de cinema que filma até sua própria origem?

Em vários momentos, a imagem da câmera transparece refletida pelo espelho ou projetada pela sombra. Se a câmera for uma extensão do olho e do movimento, amplificação do visual e do cinético, portanto, técnica corporal e se ela participar do filme, *nós também estaremos nele*, sem distância. Daí a impossibilidade de um enredo, “acabado”, isto é, um rótulo fixo. Como a realidade, *Bang Bang* é polissêmico também. Existe a personagem principal – no filme, interpretada por Paulo César Pereio – existe seu círculo, sua situação, seus objetos. Mas o filme não possui enredo. O enredo seria um constrangimento de um processo formal do passado. Ele aparece em *Bang Bang*, mas com um objeto absurdo entre outros absurdos, não é mais a maneira privilegiada de um filme se processar: a tal ponto que, quando uma personagem sai de sua função, dirigindo-se diretamente ao espectador para narrar o filme através das velhas modalidades de fabulação, recebe de pronto um pastelão da direção. Nem na metalinguagem a coerência começo-meio-fim sobrevive.

Como muito bem analisou Paulo Emílio Salles Gomes (*Jornal da Tarde*, 21/4/73) “a ausência de uma armação dramática racionalmente contínua torna o espectador muito exigente quanto à coesão interna dos episódios que se sucedem, e dentro desses, quanto a cada pormenor visual ou sonoro”. Justamente por haver colocado em cheque a armação dramática, Tonacci a explode e os destroços que se espalham por todos os lados criam múltiplos episódios: estes são *Bang Bang*. Os recursos expressivos não se limitam à abolição da tirania do enredo, pelo contrário, ganham força a partir desta resolução. Os objetos coexistem em litígio, devido a parentescos impossíveis. A trilha sonora acompanha este despojamento de familiaridade, varrendo das cenas qualquer ponto de referência.

### Para lugar algum

A ação começa antes dos genéricos. O ator principal toma um táxi, ou melhor, é quase atropelado por um. O modelo do automóvel é Chevrolet Belair dos anos 50, urna sucata ambulante. Devido a defeitos mecânicos, confusão de trânsito e teimosia do motorista, o caminho é sempre extraviado. A situação é tão patética quanto grotesca, por causa dessas impossibilidades e da discussão motorista/passageiro que não tem lógica, é *nonsense*, não conduz para lugar algum. Tudo é povoado sonoramente pela mudança das marchas do automóvel. O emprego do tempo real e do som local alojam a cena no mais rigoroso naturalismo. Mas naturalismo para quê? Aqui, não há ideologia atrás deste processo estilístico. Desta maneira, a cena adquire uma concretude do gênero da melhor *artepop*.

Passemos a outra estrela da constelação cinemática de *Bang Bang*: desta vez, a personagem principal entra num bar e se senta ao lado de um bêbado. O veículo do diálogo é o porre. Em primeiro lugar, o bêbado questiona a mediação da bebida, o consumidor. Propõe apenas a cerveja e o mictório, abolindo o intermediário do comércio etílico, Neste bar insólito, não existe quem sirva a cerveja, nem quem atenda um telefone que toca insistentemente. Há a conversa mediada por um terceiro espectador: a câmera que se reflete no espelho da espelunca. O ator principal tenta instaurar alguma ordem neste caos, atende o telefone, mas, se alguém responde de outro lado da linha, o insulta. O bêbado propõe outra totalização, agora sobre o telefone. Aconselha seu interlocutor a se apropriar do aparelho e da lista telefônica, menosprezando o uso.

Estas duas composições (a do motorista de praça e a do bêbado) são simétricas e revelam a arbitrariedade da presença humana neste universo. Qualquer ato é gratuito, o desempenho não tem sentido, nem modifica a história. Ao invés da consciência manipular os objetos, os objetos alugam a consciência, explodindo em mediações absurdas. O táxi, na primeira seqüência, a bebida e o telefone, na segunda, são intermédios pré-históricos, esqueletos incômodos, Esta estrutura nunca foi mudada. Toda as revoluções a conservaram integralmente, no máximo, a protegeram e a aperfeiçoaram. O filme de Tonacci asfixia este mundo, não dá respostas, propõe

o ativismo, mas não fornece a palavra de ordem. *Bang Bang* explicita a origem de uma ética política, e étimo do ético onde o espectador tem que se alistar, uma pura possibilidade radical.

E, neste clima, em outro momento, a animalidade latente da principal personagem se fisicaliza: é a cena do homem-macaco se barbeando e cantando a valsa “Eu sonhei que tu estavas tão linda”, de Lamartine Babo, no espelho do banheiro. No fundo do espelho ou no reflexo dos óculos *rayban* do macaco, a câmera. Esta meta-personagem sempre surge sozinha, isto é, sem operador, mas, no entanto, registrando efetivamente o que se passa. A tríade homem-macaco/camêra/espelho poderia ser desvelada a partir da obra do fundador da Escola Freudiana de Paris, Jacques Lacan.

Segundo Lacan, a fase do espelho é a fase da constituição do ser humano e se situa entre os seis e os dezoito meses, quando a criança, ainda em estado de impotência de descoordenação motora, antecipa imaginariamente a apreensão e o domínio de sua unidade corporal. Esta unificação imaginária se opera pela identificação com a imagem do semelhante como forma total. Ela se ilustra e se atualiza pela experiência concreta na qual a criança percebe sua própria imagem num espelho. Portanto o espelho constituiria a matriz e o esboço do que será o ego.

### **Momento de jogo**

A concepção de Lacan se apoia sobre dados da psicologia comparada e da etologia animal: “...a criança, que, por um tempo muito curto, mas ainda por um tempo, é ultrapassada em inteligência instrumental pelo chimpanzé, reconhece contudo sua imagem como tal”.<sup>3</sup> O ato de percepção especular, “com efeito, longe de se esgotar como, no macaco, em controle, uma vez adquirido, da inabilidade da imagem, desencadeia cedo na criança uma série de gestos na qual ela experimenta ludicamente a relação dos movimentos assumidos da imagem à sua ambiência refletida...”<sup>4</sup>

O que se dá, então, através do espelho, é a passagem da indivisão do *ego* e do *id* para sua diferenciação. De um lado, o mundo natural, depois da passagem, o caminho para a civilização. Tonacci, no entanto, represa a passagem, filmando o desempenho do homem-macaco executando ludicamente sua *toilette*. É um

3. *Écrits 1*, Editions du Seuil, Paris, pg. 59. As referências à fase do espelho podem ser encontradas no *Vocabulaire de la Psychanalyse* de J. Laplanche e J. B. Pontalis, P.U.F., Paris, 1968, pg. 452.

4. *Idem*, pp. 89/90

momento de jogo e este ser primordial o pratica cantando uma música singela que evoca um idílio onírico da década dos quarenta. A parafernália do plano e a interpretação do ator tornam impossível qualquer referência fixa sobre este quadro. Além do mais, a presença da câmera deixa escancarada esta “obra aberta”.

Uma certa tendência atual poderia considerar o filme mágico. Porém, esta qualificação não é implícita em *Bang Bang*, ela se explicita. Existe, de fato, um personagem que é, justamente, o mágico. Quando surge, ele assume quase a direção da cena, é onipotente: provoca a desaparecimento de personagens, faz reaparecê-los novamente, reversibiliza os sexos, enfim, seu poder é tão grande quanto o do cinema. Sua luta é contra o trio de *gangsters* pela posse de uma valise. Esta trinca, que se apresenta em um depósito de ferro velho com os genéricos do filme, é anárquica, composta por um cego que dispara tiros em todas as direções, um *gangster* narcisista e uma mãe gorda. Nesta batalha, o mágico é derrotado: Nem a magia resiste à complexidade do real, os *gangsters* se encarregam de exorcizar o intruso, executando-o.

Esta pequena análise poderia prosseguir, pois as seqüências que descrevemos constituem pequena parte do filme, um *trailer*. E é isso que o artigo pretende ser: um *trailer*. O filme está pronto desde 1970 e não foi lançado comercialmente. As distribuidoras gastam toda sua energia em um problema específico: O que podemos fazer para não termos mais imaginação? *Bang Bang* está encalhado para gáudio das mediocridades históricas e/ou folclóricas. Os Institutos de Cinema são pródigos em lugares-comuns: Como atrair o público às salas de cinema? *Blá-blá-blá*.





## OS EXIBIDORES SE ESQUECERAM DESSE FILME

Quando iniciou sua formação, André Tonucci gravou um curta profissional. Seu talento era evidente, ele devia ser exibido mas não conseguiu. Os filmes que apresentava nos concursos acadêmicos eram bem feitos, requintados, realizados de forma mais erudita e definitiva de vida. Eles só pelo verso a inscrever no concurso.

Depois de um intervalo cuja natureza ignora, Tonucci realizou uma espécie de documentário reconstruído e autêntico sobre o discurso de um homem público pronunciado numa sessão do *Grêmio Rio-Baiano*. A personagem mostra de uma terra em trevas e não se dá ao trabalho de não ficar sozinho no quarto quando um valor de documento faz parte da elaboração do poder civil brasileiro. A temática de *Rio-Baiano* é porém mais ampla e ultrapassa o tempo em que a film foi produzida. Não, pois sem crua e sem poder civil, a importância magna e durante que o filme salta nos olhos. Basta ler os jornais "terra psicológica, não é moçada, de difícil identificação, a imagem é indefinida e misteriosa, um travesso de padre ou de professor, de aluno ou de conselheiro, de defensor da democracia ou de intelectual exaltado, farda no traje civil." É aí em plena força o interesse histórico de *Rio-Baiano*.

Essa *Bargue-Bargue* de André Tonucci, que a Sociedade Amigos da Cinematografia projetou na semana passada, está pronta há três anos. Desde vez a primeira não foi a mesma mas o conteúdo cinematográfico. Trata-se de um filme que provavelmente não interessará em igual medida todos os públicos, mas há ao mesmo tempo evidente que existem em São Paulo milhares de espectadores a espera da oportunidade de assistir uma obra nacional deste gênero. Na sessão especial da SAC, a sala Mário de Andrade, naturalmente, foi convocada a receber espectadores. Tive a ocasião de identificar alguns alungos cinema de USP, Selma, Adilson e Allan, pois como não de jovens profissionais de teoria literária e cinematográfica.

A liberdade pedagógica pode ser liberada, mas é a primeira lição de *Bargue-Bargue*. Muito pouco de toda parte acadêmica confusamente incluído no programa da distribuição mas não tão tocado com Tonucci. A estética com que Tonucci se tratou e a discussão acabou incluindo de filmes não tão interessantes.

A natureza de uma situação dramática provavelmente não deve ser o espectador mas o espectador quanto à coisa inteira da situação que se sucedem, e dentro disso, quanto a cada momento visual ou sonoro.

O personagem principal de *Bargue-Bargue* mantém propósitos dialógicos ocasionais com um chefe de fazenda com um trabalho e uma mulher bem lá. Com essas personagens não dizem e não leem propriamente e nada é em si mesmas que acabam por interessando momentaneamente cada instante de fala, gesto, olhar e ambiente sempre uma responsabilidade dramática que não o estilo em que tudo é tratado e ainda especialmente de mais correção naturalista, que engloba a própria câmera, mas a repetição visual das situações — integral ou parcial — com pequenas variações apenas na teia sonora, apontam a revisão a cargo visual que possuem.

As outras partes de *Bargue-Bargue* são fortemente estilizadas, muitas vezes e sempre de situações e personagens distintas a julgar de harmonização, a gorda pulsa ou o tipo de situação que mostra ou apresenta dentro de uma mesma. A vocação profunda de Tonucci parece ser o material da realidade mas ele procura a verdade entre diferentes pontos e estilos narrativos. E procura sublinhar o talento toda especial com que filme apresenta, de dentro ou de fora, paradoxo e em movimento.

É essencial que *Bargue-Bargue* ainda não tenha sido o programa essencialmente por um de nossos cinemas de arte, mas do ponto de vista do público. Na que se refere a André Tonucci pessoalmente, ou imagine como deve estar prejudicado sua carreira de cineasta a inabilidade do filme durante todo ano. — P. E. Sales Gomes.

9 BASTIDO MESP  
CENTRAL DO TAPAJÓ  
21/4/73

# Os exibidores se esqueceram desse filme

PAULO EMÍLIO SALLES GOMES

*Jornal da Tarde* (1973)

Quando iniciou sua formação, Andrea Tonacci provocou muita perplexidade. Seu talento era evidente, ele tentava ser acadêmico mas não conseguia. Os filmes que apresentava nos concursos amadores eram bem feitos, requintados, repletos de fórmulas estéticas e destituídos de vida. Essa foi pelo menos a impressão que guardei.

Depois de um intervalo cuja natureza ignoro, Tonacci realizou uma espécie de documentário reconstituído e satírico sobre o discurso de um homem público pronunciado numa situação de crise: *Blá-Blá-Blá*. A personagem emana de uma terra em transe e não seria de espantar que essa ficção acabasse adquirindo um valor de documento histórico a respeito da debilidade do poder civil brasileiro. A temática de *Blá-Blá-Blá* é porém mais ampla e ultrapassa o tempo em que a fita foi produzida. Num país sem crise e sem poder civil, a eloqüência ingênua e delirante que o filme satiriza continua triunfante. Basta ler os jornais: “arma psicológica... sutil e mascarada... de difícil identificação... O inimigo é indefinido e mimetista... se traveste de padre ou de professor, de aluno ou de camponês, de defensor da democracia ou de intelectual avançado... farda ou traje civil...” Eis em plena força o universo brenhoso do *Blá-Blá-Blá*.

Esse *Bang-Bang* de Andrea Tonacci, que a Sociedade Amigos da Cinemateca projetou na semana passada, está pronto há três anos. Desta vez a barreira não foi a censura mas o comércio cinematográfico. Trata-se de um filme que provavelmente não interessará em igual medida todos os públicos, mas é ao mesmo tempo evidente que existem em São Paulo milhares de espectadores à espreita da oportunidade de assistir a uma obra nacional deste gênero. Na sessão especial da SAC, a sala Mário de Andrade, superlotada, foi constrangida a recusar espectadores. Tive o prazer de identificar alguns alunos de cinema da USP, Salma, Adilson e Allain, pelo menos além de jovens professores de teoria literária e comunicações.

A liberdade godardiana pode ser liberadora: essa é a primeira lição de *Bang-Bang*. Muito jovem de toda parte acabou confusamente tolhido ao se lançar na prática da desenvoltura mas isso não sucedeu com Tonacci. A eficácia com que constrói a gratuidade e a desordem acabam excluindo do filme essas duas características.

A ausência de uma armação dramática racionalmente contínua torna o espectador muito exigente quanto à coesão interna dos episódios que se sucedem, e dentro desses, quanto a cada pormenor visual ou sonoro.

O personagem principal de *Bang-Bang* mantém prolongados diálogos ocasionais com um chofer de táxi ou com um bêbado e uma moça num bar. Como essas seqüências não derivam e não levam propriamente a nada é em si mesmas que acabam nos interessando intensamente: cada instante de faia, gesto, ruído e ambiente adquire uma responsabilidade dramática decisiva. O estilo em que tudo é tratado se situa aparentemente no mais corriqueiro naturalismo, que engloba a própria câmara, mas a repetição visual das seqüências – integral ou parcial –, com pequenas variantes apenas na trilha sonora, ajuda a revelar a carga ritual que possuem.

As outras partes de *Bang-Bang* são fortemente estilizadas, mágicas mesmo e emergem delas situações e personagens marcantes: a *toilette* do homem-macaco, a gorda gulosa ou o cego irrequieto que pontua sua presença dando tiros a esmo. A vocação profunda de Tonacci parece ser o mistério da realidade, mas ele circula à vontade entre diferentes pólos e estilos narrativos. É preciso sublinhar o talento todo especial com que filma automóveis, de dentro ou de fora, parados e em movimento.

É escandaloso que *Bang-Bang* ainda não tenha sido programado comercialmente por um de nossos cinemas de arte. Isso do ponto de vista do público. No que se refere a Andrea Tonacci, pessoalmente, eu imagino como deve estar prejudicando sua carreira de cineasta a imobilidade do filme durante três anos.



# **Os transgressores de todas as regras**

**Entre o rigor e o deboche, os três bandidos do filme “Bang Bang” estabelecem a cumplicidade filme/platéia**

ISMAIL XAVIER

*Folha de São Paulo* (1986)

Tal como o título sugere, “Bang Bang” (1970), de Andrea Tonacci (que será exibido a partir de terça em SP), se apresenta de imediato como paródia do filme de ação, do policial clássico dos anos 40/50. Sua referência mais visível é a do período do cinema americano que corresponde aos anos de formação da geração de cineastas que redefiniu a linguagem do cinema ao longo dos anos 60.

A imagem que acompanha os letreiros do filme nos traz os dados desse cinema de gênero e de sua imitação travestida – a comédia brasileira dos anos 50. Tonacci sublinha desde logo seu gesto de retomar elementos de um outro tempo, peças de um repertório que ele vai buscar num grande armazém de sucata industrial em Belo Horizonte.

A composição é magistral: o plano longo, sem cortes, focaliza inicialmente os bandidos do filme; em seguida, um movimento de câmara descortina o contexto da garagem-depósito de onde saem, como de um estoque, os protagonistas e o velho carro de luxo, conversível, emblema maior de um imaginário social e cinematográfico associado a consumo, progresso, ação, espetáculo.

Falo em paródia. Como tal, em sentido mais amplo (e moderno), “Bang Bang” se faz essencialmente pelo diálogo com outros filmes; é reflexão sobre o cinema que cita e comenta o conhecimento para ir além, criticar, provocando uma platéia que já dispõe de um código para ler certos gestos, certa colocação de música, um estilo de montagem.

Como paródia na acepção mais corrente, “Bang Bang” é uma comédia satírica feita de deslocamentos pelos quais as figuras que são competentes no filme de gênero tornam-se aqui incompetentes, suscitando o riso pela sua desarmonia com o mundo dos objetos, das máquinas e da sua própria ação. Nesta direção satírica, não faltam as caricaturas: máscaras grotescas estampam na cara o desajeito das personagens, conferindo às ações uma dimensão circense apta a lembrar algo como os três patetas (e são três bandidos) ou figuras da chanchada, peças de uma tradição popular que extravasa o cinema.

### **Agressão e alusões**

Pelo dito, nada permite entrever o que há de subversivo em “Bang Bang”, entender por que este filme tem ligadas a si as idéias de agressão e marginalidade, ou seja, os rótulos do cinema

mais ousado no período pós AI-5. Afinal, “o cinema dentro do cinema”, em princípio, nada tem de agressivo e sabemos o quanto nas últimas décadas a auto-referência e as citações dos gêneros tradicionais tornaram-se um traço de época, um elemento que se fez também presente de modo amplo no cinema industrial destinado a grandes platéias.

Há um grande prazer neste jogo de alusões, marca de um complicitade refinada filme/platéia tornada usual nos anos 80. Por sua vez, a sátira de “Bang Bang”, ao trabalhar a distância entre a pretensão das personagens e sua performance, nos traz um desfile de incompetência onde o mecanismo do riso, novamente, se presta à complicitade filme/platéia sem motivo para estranheza. Tampouco seria motivo de escândalo a ironia dirigida à família – sim, porque os gangsters em ação confundem-se com o trio familiar motorizado tratando de realizar um programa de domingo, um lanche na cidade ou um piquenique no campo.

É na estrutura do filme que vamos encontrar o seu aspecto “agressivo”, pois a combinação de rigor e deboche em Tonacci é muito peculiar; sua fala irônica sobre a incompetência envolve um convite para que o espectador se coloque em outro regime de fruição, fora da ansiedade pela fluência da história. Ao contrário do “cinema dentro do cinema” que se vale do filme de ação e faz as suas brincadeiras e citações mas deixa intactos os princípios do espetáculo convencional, “Bang Bang” apresenta uma recusa radical das regras habituais do jogo. Diz não ao imperativo da continuidade de ação e movimentos, altera o critério de composição das cenas, abre espaço para que uma conversa mais direta ou a provocação definam a relação ator/platéia (aqui, é chave a presença de Paulo Cesar Pereio, mestre de ironia, como figura central de “Bang Bang”).

### **Paradigma da perseguição**

À medida que o filme justapõe as sequências, somos desafiados em nossa posição de espectadores. Nosso primeiro trabalho é tratar de entender as regras do jogo, fato que provoca uma ruptura, temporária ou incorrigível, daquela complicitade filme/platéia fundamental para a máquina do consumo. As promessas de narração não se cumprem, a montagem constrói situações para logo dissolvê-las (ou fazê-las se prolongar indefinidamente, sem resolução, como nas longas perseguições em campo aberto).



O arremedo de ficção existente no filme revela-se repetição indefinida do mesmo paradigma: o esquema clássico da perseguição. Este não passa de um pretexto para outro jogo cujo objetivo é colocar em relevo o que em geral é solo invisível da experiência cinematográfica. Cada situação, tomada em sua estrutura interna, sugere, com um mínimo de elementos, o quanto nossa atenção deve concentrar-se na performance, no processo mesmo de construção de imagem e som.

A câmara se mostra, a filmagem se explicita, o plano sequência se alonga de modo a escancarar o princípio que domina a composição da imagem; a montagem se faz bem demarcada, visível, especialmente quando os gestos do prestidigitador deflagram os cortes e nos lembram as afinidades entre o truque do cinema e a tradição da mágica de palco. A performance da dançarina, possível figura de fundo no filme de ação convencional, torna-se aqui o centro em torno do qual gira toda uma sequência – participar do jogo de “Bang Bang” é cortar o fluxo da ficção e trabalhar a percepção desta presença, a dança e seus movimentos em oposição à arquitetura da cidade.

Via de regra, os deslocamentos dos protagonistas valem mais como mecanismo de fazer palpável a experiência de determinado espaço e a maneira de filmá-lo, seja explorando as linhas verticais da cidade, seja a extensão livre no campo ou nas estradas da região montanhosa de Minas.

### **Interação como proposta**

Antiilusionista, filme ensaio à Godard, “Bang Bang” se insere no movimento mais amplo de questionamento do cinema narrativo na virada dos anos 60 para os 70; no Brasil, coroa todo um trajeto que passa pelas rupturas do cinema independente mais radical, o chamado “udigrudi”. Mas o toque de originalidade que o destaca se evidencia nas construções particulares e no conjunto.

Como exemplo particular lembro o plano-sequência em que Pereio, com máscara de macaco e óculos escuros, faz a barba, toma leite de magnésia e cantarola no banheiro, enquanto um sistema de dois espelhos reflete não só sua imagem mas também a da câmara, fechando totalmente o

círculo do olhar: lá está, visível, todo o dispositivo do cinema, sem que haja a preocupação de mostrar a equipe de filmagem, como seria usual na época (figuras humanas a nos aproximar, a “pessoalizar” o dispositivo). Tonacci atinge um grau mais apurado de abstração ao deixar isolados, compondo um sistema autônomo, Pereio-macaco, os espelhos e a câmara, esta se expondo com seu corpo estático (o movimento-motor é ruído no som direto) a formar parrelha com a figura grotesca diante da objetiva, numa interação na qual nos situamos com dificuldade (não temos lugar e olham para nós).

Olhando para o conjunto, a aproximação maior ao estilo das “agressões” de “Bang Bang” permite verificar o quanto a exposição dos mecanismos da linguagem se integra numa concepção do trabalho, da vida social e do próprio cinema como “diálogo”, concepção na qual o olhar se volta para o processo de interação, seu estilo, e não para a obsessão com a meta ou o produto final.

### **Processo à mostra**

A ironia maior do cineasta, neste sentido, se expressa num gosto especial pelo paradoxo. Em “Bang Bang”, não se trata de observar que as situações não se resolvem como esperado (efeito cômico) mas de observar que elas são irresolúveis por natureza, “funcionando” em outro nível, pois ocorrem de modo a contradizer flagrantemente a finalidade prática usual de um objeto ou mesmo de uma interação humana (estranhamento).

O telefone toca irritantemente para que Pereio continue repetindo “e o telefone, ninguém vai atender o telefone”; os dois interlocutores se encontram e discutem as várias formas de saudação de modo a condensar o diálogo e, nesta discussão sobre os termos da conversa, contradizem a própria ideia de condensação e economia. Perseguidores e vítima não param de se deslocar mas jamais dão consequência às suas ações que perdem “objetividade”. Na cena longa que serve de prólogo ao filme e se repete mais uma vez adiante, a câmara fixa no banco de trás do carro nos mostra Pereio entrar no táxi e dizer ao motorista “vá andando”; enquanto o carro se movimenta praticamente em círculos, sem rumo certo, Pereio e o motorista se envolvem numa incrível discussão quanto à

condução do veículo, a indignação do passageiro sendo um franco “non sense” considerando-se que protesta diante de uma falta de direção que afinal é papel dele definir.

Esta é uma situação-chave, metáfora para o andamento do próprio filme, onde o percurso é ocasião para um diálogo numa direção oblíqua que sequestra o interesse e a atenção em detrimento de um suposto desenlace ou destino do passeio.

Nos variados esquemas, e mais do que tudo pelo paradoxo, Tonacci perverte a concatenação lógica para fazer vir à tona o processo, o acontecer. E já sugere, em “Bang Bang”, traços que serão retomados em seus filmes posteriores, onde sempre trabalha o universo audiovisual para ressaltar processos de interação, seja revelando aspectos inesperados de algo que devia documentar supostamente com outro objetivo (“Jouez Encore, Payez Encore”), seja deflagrando através do cinema e do vídeo um diálogo novo com e entre as culturas indígenas (ver seu extenso trabalho com as diferentes tribos nas Américas).

A ironia de Tonacci é fazer a engrenagem girar em falso, especialmente a da comunicação, de modo a ressaltar que, acima de tudo, para os parceiros envolvidos no jogo, o fundamental é redefinir os termos da conversa, o estilo da caminhada, antes de correr com o olhar dogmático fixado na meta, no objetivo, no produto, possível miragem que escamoteia os dados mais efetivos do processo. Pois este é vida concreta.



## 'Conversas' de índio num filme de Tonacci

FRANÇO RAMOS

**CONVERSAS NO MARANHÃO** Direção de André Tonacci. Distribuição de 18 minutos, entre as salas Kallistrós, Vitorino de Freitas, Kallistrós, em São Paulo. De R\$ 10.000 pelo custo médio de São Paulo.

As imagens em movimento possuem um ritmo, podem cristalizar e insinuar ao tempo — que ficará usado para sempre desfeito em suas sucessivas imagens. Esta é uma poesia que possuem que podem ensinar a câmara de André Tonacci no filme "Conversas no Maranhão" (sem nome próprio desde o início) que se desloca a realidade para captar a poesia que surge como transparente poeira entre as coisas. Ela parece ligada em seu encontro com a "voz" que vai sendo insinuada na película. Ela conta que se trata para deixar a impressão de "voz" (talvez) mentalmente entre suas pernas. A poesia já está lá, a câmara apenas lhe assegura a face.

A poesia que existe (uma das de muitos) no filme "Agáthara Tumbata" (dentado) que surge por uma sóla destinação de suas forças para Ficus. A narrativa não tem poesia, não aparece enquanto, as próprias coisas são um pouco fertilizando suas palavras. A comunicação com o índio surge como traço central do filme, tanto na disposição de seu conteúdo como em sua forma narrativa.

Esta poesia vem desde um dia quando a luz do filme "Fotocolor" de uma reação muito simples de comunicação imagética. André Tonacci revela uma excepcional sensibilidade para a criação das imagens que o tempo corre ao tempo, vai por si formado. O filme contém, verdadeiramente, um trabalho de poesia. Esta poesia revela-se apenas no estado daquela única forma narrativa que impõe sua existência: a linguagem. Ela aparece através da linguagem, a linguagem, a linguagem observância de um "trabalho" original e cubista de duração dos planos.

Os planos são e geralmente são abstratos, com a criação original ao fundo, plástica e esperada, e fazem com que se entre no ritmo próprio das "conversas". Não há forma de trabalho na vida, a linguagem e para sua existência, mesmo se não tem tempo para que permita a impressão pelo ritmo, a linguagem e o ritmo que são poesia e a linguagem.

### Humildade

Ficou para ser escrito para todos os tempos, a história de Maranhão, percebe-se nas últimas duas décadas. Há um pouco sempre para se olhar, a história de Maranhão. O que nos dá a quem sempre está, mas também para facilitar, na



O índio no filme de Tonacci é filmado em ritmo lento, em coerência com o ritmo da realidade.

estágio. Será possível em um que mostra apenas de uma poesia trágica.

A força do filme está na linguagem poética de sua imagem, no seu ritmo que não encontra o tempo da sociedade que trata, na sua linguagem, não se penetra no cotidiano do filme de forma sensível e profunda. Não são mais feitas palavras de filme, um belo sentido que fazendo durante horas, pareciam horas na narrativa cinematográfica, não nenhuma de linguagem. Apenas a câmera passa, lentamente pelas abelhas que a câmera não, que entram no campo de imagem. A um certo momento, o fluxo de palavras que parece ser interrompido, se encontra uma única palavra, o ritmo da sociedade e campo social. Não é também o fim do filme. A imagem que a câmera registra não parece ter nunca parado em nenhum dos pontos. Não há se deixa de ser, há um outro que significa que o tempo continua, uma forma de se fazer cinema de qual poesia, ressonância poética.

Foto: Sebastião Neri/Ag. SP

# **‘Conversas’ de índio num filme de Tonacci**

FERNÃO RAMOS

*Folha de São Paulo* (1986)

As imagens em movimento possuem um dom: podem cristalizar o instante no tempo – que ficaria, senão, para sempre, desfeito em sua sucessão infinita. Esta é uma poesia que possuem, que podem possuir. A câmara de Andrea Tonacci no filme “Conversas no Maranhão” tem um pouco deste olhar, que se direciona à realidade, para captar a poesia que paira como transparente poeira entre as coisas. Ela parece tímida em seu encontro com a “coisa” que vai sendo imprimida na película. Ela como que se retira para deixar a respiração da “coisa” fluir naturalmente entre seus póros. A poesia já está lá, a câmara apenas lhe assopra a face.

A “coisa” que o filme filma são os índios Apãniekra Timbira Orientais, que lutam por uma justa demarcação de suas terras pela Funai. A narrativa não toma posição, não aparece acusando: os próprios índios vão aos poucos formulando suas queixas. A comunhão com os índios surge como traço central do filme, tanto na disposição de seu conteúdo como em sua forma narrativa.

Esta constitui sem dúvida um dos pontos altos do filme. Possuidor de uma noção muito sensível de construção imagética, Andrea Tonacci revela uma excepcional sensibilidade para a captação das imagens que o próprio correr do tempo vai por si formando. O filme contém verdadeiros achados imagéticos, com planos de surpreendente beleza plástica. Esta beleza refinada aparece no entanto disposta numa forma narrativa que impede sua pasteurização enquanto exaltação ufanista da beleza primitiva. A armadilha, tema recorrente de algumas redes de televisão, é evitada pela cuidadosa observância de um “timing” indígena e caboclo na duração dos planos.

Os planos longos e geralmente cadenciados com a canção indígena ao fundo, embalam o espectador e fazem com que ele entre no ritmo próprio das “conversas”. Não há pressa no horizonte da mata, o filme inclusive é para ser assistido numa noite de muito tempo livre, que permita a impregnação pelo ritmo cadenciado e infinito que aos poucos se vai impondo.

### **Bom Plano**

Feito para ser exibido para tribos indígenas, “Conversas no Maranhão” percorreu nos últimos anos diversas delas. Dai este ritmo tão singular, talvez um pouco impróprio para os olhares

apressados da paulicéia. O autor nos diz querer arriscar algumas mudanças para facilitar sua exibição. Será preciso ver no que resulta o aparar de uma pedra bruta.

A força do filme está na tranquila poesia de sua imagens, no seu ritmo que não violenta o tempo da sociedade que trata, na sua capacidade única de penetrar nos meandros do índio de forma sensível e profunda. Num dos mais belos planos do filme, um índio sentado vai falando durante horas (parecem horas na narrativa cinematográfica) sem nenhuma interrupção. Apenas a câmera passeia lentamente pelos objetos que o cercam ou que entram no campo da imagem. A um certo momento o fluxo de palavras que parece ser interminável se encerra sem razão nem causa: o índio diz “acabou” e cospe no chão. Esse é também o fim do filme. A imagem que a câmara constrói não parece ter força nem vontade em elaborar seu próprio final. Ela se deixa levar, flutuar entre os instantes que o tempo cristaliza: uma forma de se fazer cinema da qual poucos cineastas possuem o domínio.





## OS ARARA

### as duas viagens

*Stella Souza*

Há duas viagens em cena.

A primeira se desloca sobre o mapa. É da mesma natureza das viagens que nos deram esse modo de representação, e delas difere apenas em grau. Em vez de ocupação, ela consagra o espaço como lugar da separação: reservas, zonas interditas.

A segunda viagem se passa no plano da imagem. Cabe à câmera a construção desse novo espaço, que não configura uma representação, mas traça um vetor: linha de convergência entre o viajante e o espectador.

Os Arara, expulsos de seu lugar, não integram a narrativa dessas duas viagens. Eles também viajam, mas não há nenhuma afirmação no seu modo de recuar. Fugem, e a fuga é a consagração da perda definitiva do espaço.

O primeiro viajante traz na sua bagagem um saber, que lhe permite situar os Arara na sua cadeia de significações. O indigenista recolhe e distribui signos: o contato é essa troca de signos, promovida pelo branco. Ele é o último e provavelmente o mais sofisticado dos representantes da ordem: sua tarefa é a comunicação.

Também o cineasta lida com os signos, mas não é o comércio da significação que ele promove. Esta floresta, este rio, este ar reverberam encantamento; mas não é a paisagem a natureza que vibra como uma emoção. Alheia ao alcance calculado da mensagem, uma intensidade se propaga nesses signos. A viagem é o trajeto do seu encadeamento, que inaugura uma outra qualidade da presença ao espaço, não mais da ordem culpada da ocupação, nem da ordem condenada do abandono.

Entre a do indigenista e a do Índio uma outra trajetória se propõe, solitária: a da imagem como superfície de pulsação da paixão. ✓  
(esse texto é dedicado a Susly Roitnik)

# **As duas viagens\***

## **A propósito de *Os Arara***

STELLA SENRA

*Revista Arte em São Paulo* (1983)

\* O texto sofreu alguns poucos ajustes de edição em relação ao original.

Há duas viagens em cena.

A primeira, do indigenista, é um deslocamento sobre o mapa. É da mesma natureza das viagens que nos deram esse modo de representação, e delas difere apenas em grau. Em vez da ocupação, ela consagra o espaço como lugar da separação: reservas, territórios, zonas interditadas de proteção.

A segunda viagem – do diretor – se passa no plano da imagem. Cabe à câmera a construção desse novo espaço, que não configura uma representação mas traça um vetor: linha de convergência entre o viajante e o espectador.

Os Arara, expulsos de seu lugar, não integram do mesmo modo a narrativa dessas duas viagens. Eles também viajam, mas não há mais nenhuma afirmação no seu modo de se deslocar. Eles recuam, fogem ao campo de significação dos brancos, e a fuga é a consagração da perda definitiva de seu espaço.

O primeiro viajante traz na sua bagagem um conhecimento, que lhe permite situar os Arara na sua cadeia de significados: o indigenista recolhe e distribui signos – e o contato é a troca desses signos, promovida pelo mundo do branco. Ele é o último, e provavelmente o mais sofisticado dos representantes da ordem: sua tarefa é a comunicação.

Também o cineasta lida com os signos, mas não é do comércio da significação que ele se ocupa. Esta floresta, este rio, este ar reverberam encantamento, e a natureza vibra como uma emoção. Alheia ao alcance calculado da mensagem, é uma intensidade que se propaga nesses signos. A viagem do cineasta é o trajeto do seu encadeamento entre eles, que inaugura uma outra qualidade de presença no espaço, não mais da ordem culpada da ocupação, nem tampouco da ordem condenada do abandono.

Entre a do indigenista e a do índio, uma outra trajetória se propõe, solitária: a da imagem como superfície de pulsação. *(esse texto é dedicado a Suely Rolnik)*





## Filmografia de Andrea Tonacci \*

\* Filmografia adaptada e atualizada a partir do livro *Serras da desordem*, organizado por Daniel Caetano. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

- Olho por olho*, 1965 (16mm, ficção, 18 min.) R/P/D/F/C
- Documentário*, 1965 (16mm, ficção, 12 min.) F/C - direção de Rogério Sganzerla
- O pedestre*, 1966 (16mm, ficção, 15 min.) F/C - direção de Otoniel Santos Pereira
- Opção*, 1966 (16mm, ficção, 10 min.) F/C - direção de Lívio Cintra
- O roteiro do gravador*, 1966 (16mm, ficção, 20 min.) F - direção de Sylvio Lanna
- Bla bla bla*, 1967 (35mm, ficção, 30 min.) R/P/D
- Superstição e futebol*, 1968 (16mm, documentário, 20 min.) F/C - direção de Sylvio Lanna
- Traineira*, 1969 (35mm, documentário, 10 min.) R/P/D/F/C
- Arrastão*, 1969 (35mm, documentário, 10 min.) R/P/D/F/C
- Bang bang*, 1970 (35mm, ficção, 90 min.) R/D
- A mulher do mafioso*, 1972 (35mm, ficção, não-finalizado) P/D/F/C
- At any time*, 1973 (16mm, ficção, não-finalizado) P/D/F/C
- Miles Davis no tmsp*, 1974 (HSVT, documentário, 40 min.) P/D/F/C
- Milton Nascimento*, 1974 (HSVT, documentário, 40 min.) P/D/F/C
- Jorge Mautner*, 1974 (HSVT, documentário, 40 min.) P/D/F/C
- Roberto Aguilar em NY*, 1975 (Super-8mm, documentário, 15 min.) D/F/C
- Jouez encore, payez encore*, 1975 (16mm, documentário, 120 min.) D/F/C
- Instituto de ortofrenia de São Paulo*, 1977 (Super-8mm, documentário, 15 min.) P/D/F/C/M, co- direção de Rita Toledo
- Conversas no Maranhão*, 1977 (16mm, documentário, 120 min.) P/D/F/C
- Hermeto, Macalé, Novos Baianos*, 1978 (16mm, documentário, não-finalizado)
- Jimmy Durham*, 1978 (HSVT, depoimento, 30 min.) P/D/F/C
- Mary Jo Hopkins*, 1978 (HSVT, depoimento, 30 min.) P/D/F/C
- Clyde Bellcourt*, 1978 (HSVT, depoimento, 30 min.) P/D/F/C
- Pow wow feast in NYC*, 1978 (HSVT, depoimento, 30 min.) P/D/F/C
- Arizona, New Mexico*, 1978 (HSVT, documentário, 30 min.) P/D/F/C
- Comuneros de Milpa Alta*, 1978 (HSVT, documentário, 30 min.) P/D/F/C
- Festa do tepache*, 1978 (HSVT, documentário, 40 min.) P/D/F/C
- Guaranis do Espírito Santo*, 1979 (HSVT, documentário, 40 min.) P/D/F/C
- Tupiniquins do Espírito Santo*, 1979 (HSVT, documentário, 40 min.) P/D/F/C
- Guaranis de Parelheiros*, 1979 (HSVT, documentário, 30 min.) D/F/C
- 13 de Maio em São Bernardo do Campo*, 1979 (U-Matic, documentário, 20 min.) P/D/F/C

*Ampam karakrás*, 1980 (HSVT, depoimento, 40 min.) P/D/F/C

*Favor não jogar amendoim*, 1980 (HSVT, documentário, 40 min.) P/D/F/C/M - co-direção de Rita Toledo

*Os arara/1*, 1980 (HSVT, documentário, 60 min.) D/F/C

*Os arara/2*, 1981 (U-Matic, documentário, 60 min.) D/F/C

*Disarmament video survey*, 1982 (U-Matic, depoimento, 15 min.) D/F/C/M

*Diacuí, a viagem de volta*, 1982 (35mm, ficção, 90 min.) M - direção de Ivan Kudrna

*Petrouska*, 1985 (U-Matic, documentário, 40 min.) P/D/F/C/M

*Message from Brazil*, 1987 (VHS, documentário, 30 min.) P - direção de George Stoney

*The Krahôls revisited*, 1989 (S-VHS, documentário, 24 min.) P - direção de George Stoney

*Paixões*, 1993 (16mm, ficção, não-finalizado) P/D/F/C

*Óculos para ver pensamentos*, 1994 (Beta, ficção, 15 min.) R/D

*22ª Bienal Internacional de Arte de S.P.*, 1994 (Beta, documentário, 59 horas) R/D

*Bienal Brasil Século XX*, 1994 (Beta, documentário, 65 min.) R/P/D

*Paixões*, 1995 (DV, ficção, não-finalizado) R/P/D/F/C

*Biblioteca Nacional*, 1997 (DV, documentário, 22 min.) P/R/D

*Theatro Municipal*, 1998 (DV, documentário, 23 min.) P/R/D

*Theatro Municipal*, 1998 (DV, documentário, 52 min.) P/R/D

*Idade não é documento*, 1998 (Beta, documentário, 10 min.) D

*Página de diário de viagem*, 2000 (DV, documentário, 6 min.) P/R/D/F/C

*Para ver TV tem que ficar ligado*, 2000 (DV, documentário, 6 min.) P/R/D/F/C

*Message to Kakro*, 2001 (DV, depoimento, 80 min.) P/R/D/F/C

*Investigação para interpretação de personagens*, 2001 (DV, depoimento, 50 min.) P/R/D/F/C

*Serras da Desordem*, 2003 (35mm, ficção-documentário, 135 min.) P/R/D

*Já visto jamais visto*, 2013 (DV, ficção-documentário, 54 min.) D/F/C

**Legenda:**

**P** = Produção

**R** = Roteiro

**D** = Direção

**F** = Fotografia

**C** = Câmera

**M** = Montagem





## Normas de Publicação

1. A *Devires* - Cinema e Humanidades aceita os seguintes tipos de contribuições:
  - 1.1 Artigos e ensaios inéditos (31.500 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas).
  - 1.2 Resenha crítica inédita de um ou mais filmes (até 14.700 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas).
  - 1.3 Entrevistas inéditas (até 31.500 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas).
  - 1.4 Traduções inéditas de artigos não disponíveis em português (até 31.500 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas), desde que se obtenha a devida autorização para publicação junto aos detentores dos direitos autorais.
2. A pertinência para publicação será avaliada pelos editores, de acordo com a linha editorial da revista, e por pareceristas *ad hoc*, observando-se o conteúdo e a qualidade dos textos.
  - 2.1 Os trabalhos avaliados positivamente e considerados adequados à linha editorial da revista serão encaminhados a dois pareceristas que decidirão sobre a aceitação ou recusa, sem conhecimento de sua autoria (*blind review*). Os nomes dos pareceristas indicados para cada texto serão mantidos em sigilo. A lista completa dos pareceristas consultados será publicada semestralmente.
  - 2.2 Serão aceitos os originais em português, espanhol, inglês e francês. Entretanto, a publicação de contribuições nestes três últimos idiomas ficará sujeita à possibilidade de tradução.
3. As contribuições devem ser enviadas em versão impressa e em versão eletrônica.
  - 3.1 A versão impressa deve ser enviada, em 3 (três) vias para o endereço da revista: *Devires* - Cinema e Humanidades - Departamento de Comunicação Social - Fafich / UFMG - Av. Antônio Carlos, 6627 - 30161-970 - Belo Horizonte - MG
  - 3.2 A versão eletrônica deve ser enviada (como arquivo do processador de textos word ou equivalente) para [revistadevires@gmail.com](mailto:revistadevires@gmail.com)
4. As contribuições devem trazer as seguintes informações, nesta ordem: título, autor, resumo e palavras-chave em português, corpo do artigo, bibliografia, resumo e palavras-chave em francês, resumo e palavras-chave em inglês e um pequeno currículo do autor (instituição, formação, titulação) assim como um endereço para correspondência e endereço eletrônico.
5. O documento deve ser formatado com a seguinte padronização: margens de 2 cm, fonte Times New Roman, corpo 12, espaçamento de 1,5 cm e título em caixa alta e baixa.
6. O resumo deve conter de 30 a 80 palavras e a lista de palavras-chave deve ter até 5 palavras. Ambos devem possuir duas traduções: uma em francês e outra em inglês.
7. As notas devem vir ao final de cada página, caso não sejam simples referências bibliográficas.
8. As referências bibliográficas das citações devem aparecer no corpo do texto. Ex. (BERGALA, 2003: 66)
9. Quanto às referências de filmes no corpo do texto, é necessário apresentar título do filme, diretor e ano. Ex: *Vocação do poder* (Eduardo Escorel, 2005)
10. O envio dos originais implica a cessão de direitos autorais e de publicação à revista. Esta não se compromete a devolver os originais recebidos.

## **Pareceristas consultados**

Consuelo Lins (UFRJ)

Jair Tadeu da Fonseca (UFSC)

João Luiz Vieira (UFF)

Márcio Serelle (PUC Minas)

Patrícia Moran (USP)