

Imagem-inacabamento no cinema de Andrea Tonacci: investigação sobre a opção de não-montar em dois filmes de Andrea Tonacci

Unfinished-image in Andrea Tonacci cinema: research on the non-edit option in two films of Andrea Tonacci

CLARISSE MARIA CASTRO DE ALVARENGA*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

*Brasil, cineasta. Bacharel em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestre em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e Doutora em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

AFLIAÇÃO: Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); Faculdade de Educação; Departamento de Métodos e Técnicas de Ensino (DMTE); Setor de Artes; Cinema e Educação. Av. Pres. Antônio Carlos, 6627 — Pampulha, Belo Horizonte — MG, CEP 31270-901, Brasil. E-mail: clarissealvarenga@gmail.com

Resumo: Neste trabalho procuro discutir o fato de dois dos filmes do cineasta brasileiro Andrea Tonacci serem exibidos aos espectadores como material bruto. Meu argumento é de que nesses dois casos (os filmes inacabados *Os Arara*, 1980—, e *Acervo Andrea Tonacci / Encontros na América Indígena*, 1978—) a opção de não montar deva ser encarada como um gesto significativo de montagem.

Palavras-chave: Andrea Tonacci / inacabamento / montagem.

Abstract: In this paper I discuss the fact that two of the films of the Brazilian director Andrea Tonacci are displayed to viewers as raw footage. My argument is that these two cases (the unfinished film *The Arara*, 1980—, and *Collection Andrea Tonacci / Meetings in Indigenous America*, 1978—) the non-editing option should be seen as a significant gesture of editing.

Keywords: Andrea Tonacci / unfinished / montage.

Introdução

Andrea Tonacci é dos mais relevantes cineastas em atividade hoje no Brasil. Sua trajetória completa meio século de engajamento em 2016. Ao optar por um cinema que valoriza o processo, o cineasta criou uma obra vigorosa, que se endereça ao espectador solicitando que ele elabore uma outra maneira de perceber o mundo ainda impensada.

Na década de 1960, Tonacci se introduz no cinema, participando de diversos curtas e médias-metragens, “fazendo um pouco de tudo” (Tonacci, 2007: s/p). Seu primeiro trabalho como diretor foi o curta-metragem *Olho por olho* (1966). Em 1970, realiza seu primeiro longa-metragem, *Bang bang*, que integra a cinematografia do movimento do cinema marginal brasileiro (Ramos, 1987:63).

Em entrevistas, Tonacci costuma reiterar a aposta no processo de seus filmes, na busca de que se tornem elementos centrais na narrativa e que sejam percebidos pelos espectadores.

Eu acho que, se tem alguma verdade, se existe alguma vida na obra, ela vem desse processo. Se isso consegue ser impregnado na narrativa, mantemos o frescor para quem vê e tem a descoberta. É isso que me interessa. (Tonacci, 2008:138)

O interesse de Tonacci pelo processo é, portanto, uma aposta, sua e de seus colaboradores, na experiência do filme, nas relações que essa experiência proporciona para os envolvidos: cineasta, equipe, sujeitos filmados e espectadores. É daí que Tonacci busca a matéria com a qual trabalha e não em representações, formatos ou quaisquer expectativas convencionais e anteriores à própria experiência do filme.

Nas análises sobre sua obra, o processo é uma chave valorizada (Xavier, 1986; 1993; 2008). Transparece nas análises de Ismail Xavier o investimento desse cinema no processo e a possibilidade criada a partir daí de desestruturar a narrativa e sua finalidade, restando ao espectador seguir numa espécie de deriva ao longo do filme. Xavier relaciona o investimento no processo à fragmentação que faz com que a narrativa não progrida e o filme seja uma sucessão de sequências mais ou menos autônomas que não conduzem o espectador de forma segura até uma conclusão.

A partir de *Bang bang* a dimensão processual não apenas se mantém, mas se acirra, especialmente nos subseqüentes filmes indigenistas. Desde o final da década de 1970, Tonacci mantém uma série de encontros com diferentes grupos indígenas e indigenistas, não apenas no Brasil, mas em toda América Latina, no Arizona e no Novo México (EUA, 1979-1980). A partir das relações que daí advêm, realizou os filmes *Conversas no Maranhão* (1977-1983), *Serras*



Figura 1 · Andrea Tonaccci entra em cena no terceiro episódio inacabado do filme *Os Araras* (1980) Fonte: Frame de *Os Araras*, de Andrea Tonaccci.

da *Desordem*, além de *Os Arara* e *Acervo Andrea Tonacci / Encontros na América Indígena*. Neste artigo pretendo discutir a decisão de Tonacci de não-montar os filmes *Os Arara* e *Acervo Andrea Tonacci / Encontros na América Indígena*. Ambos permanecem inacabados (o primeiro desde 1980 e o segundo desde 1978). Entretanto, o cineasta opta por mostrá-los aos espectadores assim mesmo — inacabados — o que me leva a entender essa decisão como um gesto de montagem, como uma opção narrativa.

Mesmo que inconscientemente, e ainda que não-intencionalmente, Tonacci opta por não submeter o material filmado a uma organização narrativa. Nesse sentido, é como se o material bruto de *Os Arara* e de *Acervo Andrea Tonacci / Encontros na América Indígena* colocasse em cheque a convenção da narrativa cinematográfica, afinal o gesto de montagem é interrompido, suspenso. Ao tomar essa decisão, ele mantém, quem sabe, o material filmado mais próximo do universo ameríndio (seu modo de vida e cosmologia), ao mesmo tempo em que mantém formalmente um vínculo extremo com a experiência vivida e filmada. Acredito que esses dois trabalhos figuram uma imagem-inacabamento, que pretendo investigar neste artigo.

1. *Os Arara* e *Acervo Andrea Tonacci / Encontros na América Indígena*

A atuação de Andrea Tonacci nunca é unicamente comprometida com a finalização de um produto ou com um propósito específico, mas sim com a investigação de um processo em que todos os envolvidos estão, em alguma medida, em cena — mesmo nos momentos em que permanecem no extracampo — e, logo, em relação.

Os Arara é constituído por dois episódios de 60 minutos que documentam o contexto político vivenciado pelos Arara, no momento em que a Rodovia Transamazônica foi construída, atravessando suas terras no estado do Pará, no Brasil. O terceiro episódio é composto por cerca de quatro horas de imagens brutas referentes ao primeiro contato com os Arara.

Em *Acervo Andrea Tonacci / Encontros na América Indígena*, o cineasta apresenta três depoimentos de pessoas com os quais tomou contato ao longo de suas filmagens na América Indígena. Cada depoimento tem uma dinâmica própria e não há uma preocupação em criar uma concatenação lógica externa a eles por meio da montagem. Diferentemente, a preocupação de Tonacci parece ser exatamente deixar evidente por meio da montagem a singularidade de cada sujeito, daquele encontro e de seu depoimento. Assim, o depoimento de Jimmie Durham, ativista Cherokee, que narra a história da organização e resistência indígena nos Estados Unidos, o depoimento de Dona Aurora sobre a saga de deslocamentos

forçados e condições precárias de vida até chegar a Caieira Velha no litoral do estado do Espírito Santo no Brasil e uma discussão ideológica num intervalo do encontro indígena em Ollantaitambo, Peru, com participação de Constantino Lima, não oferecem ao espectador uma narrativa acabada ou linear.

Na pintura, um tríptico é um quadro formado por três painéis que se relacionam. Podemos imaginar *Os Arara* como um tríptico, no sentido de que se trata de uma série composta por três episódios contíguos, coextensivos, entretanto heterogêneos. E, podemos considerar os três depoimentos de *Acervo Andrea Tonacci / Encontros da América Indígena* também como um tríptico, na medida em que são depoimentos heterogêneos mas que permitem inúmeras articulações. Essa é uma forma de se elaborar as relações que se estabelecem entre os episódios ou entre os depoimentos, para além da análise de cada unidade em separado.

Em *Francis Bacon: lógica da sensação*, Gilles Deleuze dedica um capítulo a responder à pergunta: "O que é um tríptico?". Sua hipótese: "Haveria uma ordem nos trípticos, e essa ordem consistiria na distribuição de três ritmos fundamentais, dos quais um seria como que a testemunha ou a medida dos outros dois." (Deleuze, 2007:79).

Entre os três episódios da série *Os Arara* há uma diferença sugerindo que algo acontece para além da linearidade narrativa de um filme. Entre os três depoimentos idem. Nessa diferença de nível entre um episódio e outro, entre um depoimento e outro, localiza-se, talvez, o potencial narrativo dessas duas experiências de Tonacci.

Tal como observa Deleuze em relação ao tríptico, é como se houvesse uma distância muito grande entre cada um dos painéis (no caso os episódios de *Os Arara* ou os depoimentos de *Acervo Andrea Tonacci / Encontros na América Indígena*), mas, ao mesmo tempo, eles estão ligados.

É um imenso espaço-tempo que reúne todas as coisas, mas introduzindo entre elas as distâncias de um Saara, os séculos de um Aion: o tríptico e seus painéis separados. O tríptico, neste sentido, é uma maneira de ultrapassar a pintura de cavalete: os três quadros permanecem separados, mas não estão mais isolados; a moldura ou as bordas de um quadro remetem não mais à unidade limitadora de cada um, mas à unidade distributiva dos três. (Deleuze, 2007:90)

Nos dois filmes de Tonacci, observa-se a distância entre os episódios e entre os depoimentos, mas ao se relacionarem, eles ampliam o sentido um do outro justamente por suas diferenças e por sua forma aberta. A heterogeneidade formal dos filmes como um todo, de algum modo, revela as diferenças que passam os diversos níveis em que as temáticas abordadas se deixam inscrever.



Figura 2 - Depoimento de Jimmie Durham, ativista Cherokee, que compõe o filme *Acervo Andrea Tonacci / Encontros na América Indígena* (1978-) Fonte: <http://www.forumdoc.org.br/reviews/acervo-de-andrea-tonacci/>

Dito de outro modo, seria como se o cineasta não quisesse unificar a experiência vivida durante as filmagens sob a chancela da montagem. Pelo contrário, ele parece interessado em usar da montagem como uma forma de expor a singularidade da experiência e a heterogeneidade do material, tornado aberto a múltiplas conexões.

Mas como essas várias instâncias do filme se relacionam sob a forma de um tríptico? Como é que a experiência de ver cada um dos episódios/depoimentos modifica, ressignifica o outro episódio/depoimento visto? Afinal, é essa a questão que Deleuze endereça aos trípticos: ver um dos painéis modifica a forma de ver os outros.

Se tomo o filme composto sob a forma dos três episódios ou dos três depoimentos, cada um dando sequência ao outro — o que me parece ser o objetivo de uma narrativa — seria preciso nos perguntar: como fica o todo do filme a partir do momento em que os episódios/depoimentos não se encerram em si próprios, numa moldura claramente definida, mas se abrem uns aos outros, numa unidade distributiva?

Os Arara apresenta três estágios do contato entre homens brancos e indígenas, estágios esses que se interrelacionam. No primeiro estágio, os índios estão no extracampo. No segundo, tensionam a cena a partir de seus vestígios. No terceiro, composto por material não-montado, o contato se efetiva. Justamente porque se trata de um material inacabado, o filme não apresenta elaboração ou conclusão sobre o contato. Ele expõe seus termos e parece interrogar a todo tempo: como se aproximar do outro? Como enquadrá-lo? Como fazer do cinema uma experiência que envolva o vínculo e a reciprocidade ao invés da captura e da assimetria?

Em *Acervo Andrea Tonacci / Encontros na América Indígena*, os três depoimentos foram colhidos em locais e em momentos distintos e tratam de diferentes questões. Entretanto, apesar de sua heterogeneidade, por meio de sua aproximação via montagem, eles parecem concernir uns aos outros, criar um ambiente comum, onde as falas singulares podem ser expostas umas às outras.

Ao que parece, acontece no nível narrativo desses trabalhos algo que haveria acontecido também no nível da cena. Se a cena se fende pela experiência de reversibilidade, pela sua abertura, a narrativa se torna distributiva e cada episódio/depoimento parece se abrir ao outro, sem uma moldura que os separe. Tal como já acontecia em seus trabalhos anteriores, o objetivo de Tonacci não parece ser avançar, mas exatamente expor o conflito, expor a impossibilidade de sintetizar, de colocar um ponto final, de alcançar uma finalidade. E, por outro lado, a necessidade de seguir adiante, experimentando aquilo que é singular em cada processo, atento aos "termos da conversa".

Conclusão

Pelo fato de se tratar de um material inacabado, os filmes não apresentam elaboração ou conclusão sobre o tema que abordam. Tonacci investiga suas motivações, expõe seus termos, assume um posicionamento favorável aos indígenas sempre, mas o tempo todo parece se interrogar: como se aproximar do outro? Como enquadrá-lo? Como promover o encontro entre os vários grupos indígenas? Quais os sentidos dessas imagens? O que elas prenunciam?

Arrisco a dizer que ambos os trabalhos propõem uma abertura da História no mesmo gesto em que questionam a narrativa ocidental. A História a que essa experiência alude seria uma espécie de História bruta, em curso, que resiste a uma elaboração racional, mantendo, contudo, uma latência que sugere o caráter catastrófico do contato entre a sociedade não-indígena e sociedade indígena.

Em todas as duas situações percebe-se a escolha de outros caminhos, outras formas de narrar, nos quais a História possa aparecer de forma complexa, não reduzida a uma perspectiva linear, homogênea e teleológica. Todo o esforço que se faz é justamente no sentido de expor o encaminhamento dos eventos (existe uma clara percepção da catástrofe por vir) sem desconsiderar os outros caminhos possíveis, o desejo de que a relação interétnica venha de algum modo alterar o rumo previsível e abrir outras trilhas ainda inexploradas no âmbito da linguagem.

Tonacci parece sugerir que mais importante do que o desfecho da História é a mudança das formas de fazer e se relacionar que a constituem e que incidem sobre a linguagem. Por isso, acredito que a decisão de sustentar, de manter o inacabamento dos filmes envolva do ponto de vista formal explicitar a relação complexa entre cena e montagem nos filmes em questão. Nesse caso, o inacabamento seria uma forma de fazer com que a montagem (ou a decisão de não-montar) acolhesse e projetasse a experiência vivida em toda sua amplitude na forma do filme. E, obviamente, de pensar uma História por vir em que o encontro seja fundante.

Referências

- Deleuze, Gilles (2007). *Francis Bacon: lógica da sensação*. Trad: Roberto Machado. Rio de Janeiro (Brasil): Jorge Zahar Ed. ISBN 978-85-378-0025-6
- Ramos, Fernão (1987). *Cinema marginal (1968/1973): A Representação em seu limite*. São Paulo (Brasil): Ed. Brasiliense.
- Tonacci, Andrea (2007). *Conversas na desordem*. Entrevista a Evelyn Schuler Zea, Renato Sztutman e Rose Satiko G. Hikiji. Disponível em http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0020-38742007000900014&lng=pt&nrm=iso. Último acesso em 28 de abril de 2012.
- Tonacci, Andrea e Caetano, Daniel (2008). Entrevista com Andrea Tonacci. In: Caetano, Daniel (org.) *Serras da desordem*. Rio de Janeiro (Brasil): Azougue Editorial, 2008. ISBN 978-85-88338-94-4.
- Xavier, Ismail (1986). Os transgressores de todas as regras. In: *Jornal Folha de São Paulo*. São Paulo (Brasil).
- Xavier, Ismail (2008). As artimanhas do fogo, para além do encanto e do mistério. In: Caetano, Daniel (org.) *Serras da desordem*. Rio de Janeiro (Brasil): Azougue Editorial, 2008. ISBN 978-85-88338-94-4.
- Xavier, Ismail (2012). *Bang bang: alegoria e ironia*. In: XAVIER, Ismail. Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo (Brasil): Cosac e Naify. ISBN 978-85-405-0269-7.