

CINEMA E ARQUIVO NA AMÉRICA INDÍGENA: ANDREA TONACCI, ENCONTROS E REENCONTROS

FILMMAKING AND ARCHIVE IN INDIGENOUS AMERICA: ANDREA TONACCI, ENCOUNTERS AND RE-ENCOUNTERS

Clarisse Alvarenga¹

15

RESUMO Neste trabalho abordo a obra indigenista de Andrea Tonacci (1944-2016) procurando sublinhar as diferentes maneiras como o cineasta se aproximou dos povos indígenas ao longo do tempo e, por sua vez, a maneira como os povos indígenas se aproximaram das imagens por meio de seu trabalho. Parto da mostra *Olhar: um ato de resistência* (2015), relacionando-a com os filmes *Acervo Andrea Tonacci - Encontros na América Indígena* (2015) para, em seguida, tratar de *Serras da Desordem* (2006), *Os Arara* (1980-), *Conversas no Maranhão* (1977-1983).

PALAVRAS-CHAVE Andrea Tonacci; Cinema indigenista; Cinema-processo; Arquivos; Programação.

ABSTRACT *In this work, I approach the indigenous work of Andrea Tonacci (1944-2016) seeking to underline the different ways in which the filmmaker approached indigenous peoples over time and, in turn, the way in which indigenous peoples approached images through your job. I start from the exhibition Olhar: um ato de resistência [To look: an act of resistance] (2015), relating it to the films Acervo Andrea Tonacci - Encontros na América Indígena [Andrea Tonacci Collection - Encounters in Native America] (2015) and then address Serras da Desordem [Disorder saws] (2006), Os Arara [The Arara] (1980-), Conversas no Maranhão [Conversations in Maranhão] (1977-1983).*

KEYWORDS Andrea Tonacci; Indigenous cinema; Process-cinema; Archives; Programming.

¹ Professora na Faculdade de Educação da UFMG, onde coordena o Laboratório de Práticas Audiovisuais (Lapa). Autora do livro *Da cena do contato ao inacabamento da história* (Edufba, 2017). Entre os filmes que dirigiu estão *Ô, de casa!* (2007) e *Homem-peixe* (2017).



Figura 1 – Frame do filme *Conversas no Maranhão* (Andrea Tonacci, 1977-1983)

EM BUSCA DO OLHAR

A partir das relações que estabeleceu com diferentes povos das Américas, Andrea Tonacci (1944-2016) realizou *Conversas no Maranhão* (1977-1983), *Os Arara* (1980), *Serras da Desordem* (2006) e também *Acervo Andrea Tonacci - Encontros na América Indígena* (2015), um filme de arquivo. Juntos, os filmes colocam em cena o conflito, sempre em curso, da disputa histórica pela terra nas Américas. É certo que essa disputa continental tensiona o campo das imagens, afirmando a necessidade de experimentar outras formas de presença, de aproximação, de encontro, de vida em comum, de narrativa e de relação com a terra e com as imagens. O caminho singular trilhado pelo cineasta se inicia a partir do acesso que as imagens lhe permitem aos sentidos perceptivos dele próprio e, ao mesmo tempo, a partir da atenção à cosmopercepção ameríndia e ao encontro².

O panorama desta filmografia se encaminha até 2015, com a experiência de programação no âmbito do Festival do Filme Documentário e Etnográfico Fórum de Antropologia e Cinema de Belo Horizonte, o Forumdoc.bh. 2015³, em que o último filme de Tonacci foi exibido junto com outros filmes de cineastas ameríndios na mostra intitulada *Olhar: um ato*

2 Quando começou a filmar os diversos grupos ameríndios com os quais conviveu, Tonacci estava realizando um projeto então intitulado *A visão dos vencidos*.

3 O programa *Olhar, um ato de resistência*, proposto por Andrea Tonacci, Carla Italiano, Carolina Canguçu, Júnia Torres e Laís Ferreira, ocorreu em conjunto com o Festival do Filme Documentário e Etnográfico Fórum de Antropologia e Cinema de Belo Horizonte, Forumdoc.BH, em 2015.

de resistência, proposta por ele. A ocasião estimulou a pensar de forma dinâmica a relação entre os povos ameríndios e as imagens, identificando não apenas a maneira como o cinema se aproxima dos povos indígenas, mas também a maneira como esses povos estabelecem contatos com as imagens.

Em princípio, a mostra tornou visível as múltiplas possibilidades de transformar uma esperada distribuição de papéis entre aqueles que tradicionalmente foram o objeto do olhar e aqueles que os observam, ampliando o diálogo e potencializando o conhecimento de parte a parte. Além disso, a mostra fez com que o momento de exibição dos filmes fosse animado pela maneira como o próprio Tonacci sempre trabalhou com as imagens nos processos de seus filmes, trazendo-as para perto das pessoas para que elas pudessem experimentar processos subjetivos que viriam transformá-las assim como ele se propunha a fazer consigo mesmo. Nesse sentido foi como se ele projetasse as práticas que elaborou nos processos de realização de seus filmes para a experimentação coletiva dentro da sala de cinema, embaralhando os limites entre filme, arquivo e programação.

Mas, antes de iniciar sua produção com os povos indígenas nas Américas, Andrea Tonacci dirigiu filmes urbanos como *Bla bla bla* (1968), *Bang bang* (1971) e *Interprete mais, ganhe mais* (1975), obras que integram o movimento que ficou conhecido no Brasil como Cinema Marginal. Ele realizou curtas experimentais, rodados em São Paulo, com a colaboração de uma comunidade de afetos, da qual faziam parte Rogério Sganzerla e Otoniel Santos Pereira, e que resultou em três curtas-metragens realizados no ano de 1966: *Olho por olho*, de Andrea Tonacci; *Documentário*, de Rogério Sganzerla; e *O porteiro*, de Otoniel Santos Pereira. Tonacci fotografou os três com uma câmera que ganhara do pai. A montagem ficou à cargo de Sganzerla.

Desde aquela época, Ismail Xavier já havia chamado atenção para a importância do processo na obra do cineasta. Ismail argumentava que, para Tonacci, “a questão central é a travessia, não o destino. Ele trabalha de forma lúdica com a suspensão de uma característica fundamental das narrativas - sua teleologia - e, ao longo do caminho, levanta questões, incluindo ‘Como perceber?’, ‘Como imaginar?’” (1993, p. 252).

Em seguida, sobre filmes mais contemporâneos, como *Serras da desordem*, Ismail reafirmou a dimensão processual que atravessa os trabalhos do cineasta. “Mesmo quando o quebra-cabeça começa a se resolver no nível pragmático da biografia [de Carapiru], a poeira já levantada em seu cinema-processo acentua até o fim o campo das incertezas, o que há de lacunar, intersticial, na cena visível” (XAVIER, 2008, p. 18).

Em 2014, Tonacci realizou *Já visto jamais visto*, filme de arquivo cujas imagens se voltam em retrospecto para sua vida, apresentando parte do acervo que construiu ao longo dos 50 anos em que viveu o cinema⁴. Tendo participado do processo de realização desse filme com

4 Conferir em “Do arquivo ao filme: sobre *Já visto jamais visto*” o relato de Patrícia Mourão sobre o acervo. Segundo ela, a parte que pôde ser salva é composta de 550 horas de imagens realizadas em suportes

o cineasta a partir de um projeto de recuperação do acervo, Patrícia Mourão observa que “a ele não interessava tanto ligar os fios e preencher as lacunas entre um tempo e outro, mas identificar as sobrevivências e coincidências, os ecos e rimas de um tempo no outro” (2012, p. 101).

As analogias visuais entre materiais carregados de sentido - sejam filmes em diversos formatos ou fotografias - permitiam que ele transitasse entre sua própria infância (na Itália e em São Paulo para onde veio aos 9 anos de idade) e a infância do filho no sítio, em Extrema (na divisa entre São Paulo e Minas Gerais). “Ali estava 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” (MOURÃO, 2012, p. 102-103).

Em consonância com essa observação, ao analisar o filme finalizado, Roberta Veiga (2017) observa que o cineasta não concede importância à historicização, mas sim o que o interessa é o ato da rememoração em si mesmo. Enquanto o acontecimento vivido é finito, o lembrado é sem limites: “*Já visto* é o passado que no trabalho de memória com o cinema se descobre jamais visto” (VEIGA, 2017, p. 223).

Se cada um de seus filmes nasce de um processo singular, a obra de Tonacci também pode ser entendida como um extenso *arquivo-processo*, pois ele sempre tratou o arquivo não como uma finalidade última de seus filmes, mas como um lugar ao qual poderia se voltar para criar, lançando novos olhares sobre as imagens realizadas e escolhendo trechos para compartilhar nesta ou naquela ocasião com comunidades diferentes.

Tomei contato com a dimensão arquivística da poética de Andrea Tonacci em 2011 quando ele se encarregou da abertura do Seminário Temático Cinema, Estética e Política no Encontro da Sociedade Brasileira de Cinema e Audiovisual, ocorrida na UFRJ. Ele selecionou trechos do material bruto de *Os Arara* e projetou para o grupo de pesquisadores ali reunido, iniciando uma conversa em torno desse material. Desde então, tenho encontrado e reencontrado a obra de Tonacci, recorrentemente (ALVARENGA, 2012, 2015, 2016, 2017), procurando experimentar a maneira como ele mesmo tratava as imagens, sempre retomando o contato com elas de um outro ponto de vista, o que faz do “já visto” sempre “jamais visto”.

Tonacci se relacionava com o cinema sem fazer distinções rígidas entre fazer um filme, construir um acervo e exhibir. Ao invés de separar esses momentos, ele oferece uma possibilidade de junção em que o ato de filmar vincula-se com a montagem, com o arquivo e com a partilha das imagens, podendo essas etapas acontecerem simultaneamente em encontros e reencontros com os povos e com as imagens ao longo do tempo.

Neste trabalho procuro retomar o contato com as imagens desse cineasta especificamente a partir de sua proposta de programação identificada na mostra *Olhar: um ato de resistência*.

variados como Super 8, 16mm, 35mm, Umatic, Hi8, Mini-DV, sendo que 80% desse material são filmes nunca finalizados com registros documentais variados.

Para além de realizar filmes, preservá-los, formar um acervo e mostrá-los, para Tonacci interessava a reiteração do ato de olhar em si mesmo como agente de transformação e de conhecimento, algo que estava em cena nos seus filmes e em jogo na sua trajetória.

VER O ARQUIVO: MOSTRAR

Acervo Andrea Tonacci - Encontros na América Indígena é um filme de arquivo exibido em Belo Horizonte, em 2015, no âmbito do Forumdoc.bh.2015, no programa *Olhar: um ato de resistência*, organizado pelo cineasta em parceria com a Associação Filmes de Quintal. O filme foi preparado para a ocasião em que foi exibido junto com outros filmes feitos por cineastas indígenas, que também se tornaram debatedores e espectadores de cada sessão comentada. Este encontro pluriétnico e multicultural em torno do cinema ameríndio foi proposto por Tonacci um ano antes de sua passagem.

O evento chamou a atenção para as potencialidades que surgem quando o material, filmado na América pelo cineasta, foi aproximado a filmes de cineastas ameríndios⁵. Que possibilidades surgem desse contato com as imagens? Elas são numerosas e ilimitadas.

O encontro destacou a constatação de que os povos filmados não são apenas objetos do olhar, eles podem devolver o olhar que lhes é lançado, historicamente, não só como espectadores, mas também como realizadores de suas próprias imagens. Para Tonacci, os povos ameríndios sempre têm agência sobre a imagem, seja nos filmes, na relação com o arquivo ou no momento da exibição de um modo geral. Na posição de cineastas, eles podem olhar para si mesmos, para sua história e cultura, bem como para a sociedade nacional. Em suma, essa potência de agir se manifesta em diferentes momentos: quando alguém de fora os filma, quando eles se filmam e quando esse conjunto de imagens é visto ou revisto como jamais visto por todos e todas.

Diante das imagens, a memória é ativada: após a visualização, os diferentes povos puderam elaborar, para si e para o público indígena e não indígena presente, narrativas sujeitas a vários apagamentos. Na realidade, surgem diferentes narrativas. Nesse sentido, é preciso lembrar que não há uma história escrita construída a partir de uma perspectiva indígena. As narrativas que os filmes possibilitam muitas vezes contrapõem a história não-indígena - a história escrita - sob a forma de contra-narrativas.

Em *Acervo Andrea Tonacci - Encontros na América Indígena*, o cineasta apresenta três depoimentos filmados no continente americano (da América do Norte à América do Sul), em momentos distintos que não pretendem compor uma história linear. Cada um tem sua própria dinâmica, e a edição não busca criar uma unidade. Ao contrário, trata-

5 O mesmo poderia ser dito de outras coleções filmadas por outros diretores não indígenas, como Vincent Carelli, Adrian Cowell, Dominique Gallois, Virgínia Valadão e Mari Corrêa, e que oferecem muitas questões que podem produzir rememoração e performatividade da parte dos povos filmados.

se de evidenciar a singularidade de cada sujeito, de cada encontro, de cada tomada e, principalmente, a singularidade de cada palavra. Vários testemunhos são, assim, oferecidos aos espectadores, sem a organização de uma história completa e linear. Entre eles estão Jimmie Durham, artista ativista Cherokee, que narra a resistência indígena nos Estados Unidos, e Dona Aurora⁶, que viveu o deslocamento forçado até chegar em Caieira Velha, no litoral do estado do Espírito Santo, no Brasil. Por fim, a gravação de uma discussão informal com o líder boliviano Constantino Lima Chávez⁷ durante um encontro de povos ameríndios em Ollantaytambo, Peru.

Há uma certa distância entre os depoimentos que ele retira do seu acervo, mas, quando colocados em relação, cada um amplifica o sentido do outro. A heterogeneidade formal do filme revela as diferenças entre as circunstâncias de cada encontro, assim como eram os encontros motivados pelas imagens na mostra *Olhar: um ato de resistência*. Para o espectador, fica claro que várias narrativas são possíveis e podemos até imaginar que o diretor pudesse mostrar o filme de maneiras diferentes, em situações diferentes, como fez com os arquivos formados pelo material bruto de *Os Arara*, por exemplo.

ENCONTROS E DESENCONTROS



Figura 2 – Frame do filme *Serras da desordem* (Andrea Tonacci, 2006), que apresenta a situação de interação da gravação.

Bem no início de *Serras da desordem*, o personagem Carapiru e sua família revivem o cotidiano e os modos de vida Awá-Guajá anteriores ao contato. Nesse ponto do filme, não sabemos onde está a ação ou quem são os protagonistas - nem conhecemos a história. Tonacci sugere que se trata de uma reencenação, por meio das variações formais da imagem, como a transição para o preto e branco, opção estilística que remete ao passado, mas sem

6 Aurora Carvalho da Silva, indígena Guarani, é a líder espiritual Keretxu Mirî.

7 Constantino Lima Chávez criou na Bolívia o partido político Túpac Katari-I (1980-1985) do qual foi deputado.

significar um dado da materialidade do “arquivo”. Do preto e branco, vamos para as cores e voltamos para o preto e branco.

Carapiru sobrevive à invasão das terras dos Awá-Guajá por latifundiários - que assassinam os moradores com armas de fogo - fugindo por várias rotas. Essa errância também é encenada, logo após a sequência de abertura. Posteriormente, a montagem relaciona momentos históricos distintos, sem propor uma historicização sistemática. As imagens são utilizadas para indicar um movimento, próximo ao de “progresso”, de “modernização” do país.

Se, por um lado, a montagem exige os procedimentos de reencenação e colagem de fragmentos, por outro, o cineasta mostra, em certos trechos, o tempo de espera, a iminência de algo por vir; ele também investe na solidão do personagem. A câmera filma pequenos gestos e corpos isolados, sem nenhuma ação decisiva ou significativa para o desenrolar da narração. É nessa temporalidade estratificada, feita de estratégias de reconstituição, colagens e planos vazios, que acontecem os encontros.

A sequência de abertura é repetida no final do filme, na montagem de Cristina Amaral. Esta é uma sequência filmada no presente das filmagens e que revela seu antecampo: Carapiru reencontra com Andrea Tonacci e com o cineasta e fotógrafo Aloysio Raulino. Nesse ponto, as experiências de Carapiru, Tonacci e Raulino se equivalem. Apesar de não se identificarem, de não pertencerem à mesma família ou ao mesmo grupo, vivenciam juntos o filme como uma forma de encontro e de contato.

Ao filmar Carapiru em *Serras da desordem* é como se o cineasta tivesse buscado contar a história de alguém que resistiu ao contato, experiência devastadora que ele filmara em *Os Arara*, tal como observou César Guimarães (2012). Há, portanto, uma continuidade entre os filmes em meio à descontinuidade das experiências vivenciadas, que talvez seja acentuada devido ao fato de *Os Arara* ter sido conservado sem montagem.

O CONTATO ENTRE POVOS E O CONTATO COM AS IMAGENS



Figuras 3 a 5 - o material bruto de *Os Arara* mostra a interação de Tonacci e do grupo com a câmera e com o gravador.

O segundo filme indigenista de Andrea Tonacci, a série *Os Arara*, parte da proposta de acompanhar a “frente de atração” da Fundação Nacional do Índio (FUNAI) criada para estabelecer contato com os Arara. Esse grupo ameríndio da família Karib, que até então vivia em isolamento voluntário no estado do Pará, viu seu território cortado ao meio pela construção da Rodovia Transamazônica. A extensão planejada das obras, lançada no final

da década de 1960 no período do governo militar, inclui mais de 5 mil quilômetros, indo do Extremo Oriente (Paraíba) ao Extremo Oeste (Amazonas) do país.

Como explica o indigenista Sydney Possuelo no filme, o projeto Transamazônico não leva em conta a presença de povos indígenas. Sem desconhecer sua existência neste território, o governo militar os considerava como entraves aos projetos de desenvolvimento, obstáculos que deveriam ser eliminados. As rodovias cruzam o interior de terras originalmente pertencentes aos Arara que, à semelhança do que aconteceu com outros grupos ameríndios, encontraram-se despojados de seus territórios em favor de interesses econômicos sustentados pelo Estado.

Com Tonacci, ao contrário, a existência dos Arara é sempre um pressuposto. Mesmo quando estão fora de quadro, ou se torna impossível enquadrá-los, eles fazem parte da cena. Tonacci atribui a eles domínio do território, domínio originário e, portanto, obviamente muito anterior aos planos do governo para a região. Os não indígenas, incluindo a FUNAI e a equipe de filmagem, são tratados como invasores e constantemente observados por sua câmera.

A edição deste filme nunca foi concluída. O material filmado constitui um arquivo composto por imagens acerca da experiência do contato. Além de uma quebra de contrato com a emissora Bandeirantes, que financiou o trabalho no início, a incompletude do filme indica uma questão insolúvel. A opção por não editar o material é consequência da própria natureza do “contrato” estabelecido entre o filme e os Arara. Esse contrato permitiu ao cineasta tocar áreas de opacidade, expor lacunas, mostrar os limites do cinema diante da situação - equívoca⁸ - do encontro interétnico. No caso específico dos Arara, o contato, da maneira como foi realizado na época do filme, causou a morte de mais da metade do grupo, sem defesas imunológicas para reagir às doenças trazidas pelos invasores. Boa parte das imagens que Tonacci tinha realizado mostravam pessoas que não haviam resistido.

Apesar de não ter montado as imagens do contato com os Arara, Tonacci selecionava em seu arquivo trechos desses encontros para exibir em campo tanto na terra indígena Arara quanto na cidade de Altamira, durante o período das tentativas de contato (TONACCI, 2007, p. 245). Mais adiante, ele também exibiu trechos desse material em sessões comentadas, nas quais ele narrava a situação do grupo ao mesmo tempo em que debatia as questões envolvidas na realização das imagens.

8 De acordo com a noção de “equivocação controlada”, proposta por Eduardo Viveiros de Castro (2004). Desenvolvo a relação entre a cena do contato e “equivocação controlada” em “Os Arara: imagens do contato” (2012) e em “Da cena do contato ao inacabamento da história” (2017).

CONVERSAS COM OS CANELA



Figura 6 – os Canela tomam o microfone nas mãos para falar sobre a demarcação de suas terras.

A experiência indígena de Tonacci se inicia com o filme *Conversas no Maranhão*. Acompanhado do cineasta Walter Luis Rogério e dos antropólogos Gilberto Azanha e Maria Elisa Ladeira, Tonacci vai à Vila de Porquinhos, no município de Barra do Corda, no Maranhão, para filmar os Canela Apãnjêkra. Era julho de 1977, em plena época de caça, fartura de frutas e, sobretudo, de festas. Portanto, era um momento em que os Canela estavam muito envolvidos com a preparação de seus rituais. Por outro lado, os critérios utilizados pelo governo para a delimitação das terras então em andamento representavam um problema para os Canela - que a equipe sabia de antemão que iria encontrar. O filme é construído como uma oscilação entre essas duas circunstâncias. É como se houvesse, entre os Canela, questões externas, vinculadas ao contato com os não indígenas (a demarcação do território), e internas, anteriores a essa relação (festas, rituais e o cotidiano da aldeia). A vida e os rituais não poderiam parar, mesmo que o problema da demarcação tivesse que ser resolvido com urgência. Tonacci filma as duas circunstâncias.

Os critérios oficiais observados para a demarcação foram baseados em aspectos quantitativos (população, área). Para os Canela, o contorno do terreno deveria ser expresso pelo corpo, pelas referências geográficas, pelo tipo de caça e pesca, pelos frutos colhidos em cada local. Ou seja, seu conhecimento do território é ancestral, parte da experiência vivida e leva em consideração o corpo e não apenas o mapa oficial. No filme, Tonacci mostra a divergência entre os dois tipos de critérios, sugerindo que delimitam mundos diferentes. Ao filmar as discussões sobre a demarcação, o cineasta enfatiza, com sua câmera participante, um enquadramento dos corpos que expressa os limites do território, sua extensão, seus pontos de referência, e isso também por meio da fala e dos gestos. O viés da montagem,

a partir de uma coleção de fragmentos de longas conversas sobre demarcação e trechos igualmente longos de festas e rituais, cria um entrelaçamento entre essas duas situações de naturezas distintas sem hierarquizá-las.

De um determinado momento em diante, os Canela se apropriam das filmagens e as utilizam como uma forma de falar, endereçando suas falas ao governo brasileiro, apresentando discordância em relação aos critérios usados na demarcação. Eles tomam os microfones nas mãos e se dirigem à câmera, fazendo um uso do cinema como canal de comunicação que permite amplificar suas falas, levando-as até Brasília.

O cineasta conta que levou duas câmeras para a viagem, uma delas era uma Super-8, que ele disponibilizou aos Canela para que pudessem experimentar o ato de filmar. “Quando eles percebem o sentido de que o outro ia ver e escutar, então aí eles falam pra câmera: os limites da minha terra são esses, são esses, são esses”, “é ali que passa”...” (TONACCI, 2007, p. 250). Foi devido à maneira como Tonacci abriu o filme à participação dos Canela que eles compreenderam o que era um filme e daí puderam endereçar sua fala ao governo brasileiro.

CONHECIMENTO E RECONHECIMENTO

Das filmagens de *Conversas no Maranhão* ao filme *Acervo Andrea Tonacci – Encontros na América Indígena*, a trajetória do cineasta testemunha a possibilidade de vivenciar outras formas de convivência fazendo filmes com os povos indígenas. Seu trabalho também nos mostra a necessidade de devolver essas imagens aos povos filmados e, se for do desejo deles, colocá-las em circulação para que outras pessoas possam conhecer suas histórias. Muitas dessas imagens podem chegar a não circular e assim mesmo guardarem uma importância grande internamente para os povos filmados, numa escala menor, dentro das aldeias.

Um dos aspectos que interessava Tonacci, desde o início de seu percurso, era o uso do vídeo portátil para estabelecer a comunicação interna entre grupos como forma de resistência, num momento em que o país passava pela ditadura militar. Seria a chance de usar o vídeo como algumas rádios e TVs comunitárias estavam fazendo (TONACCI, 2016, p. 37; TONACCI, 2015, p. 8).

Naquela época, ele percebia uma possibilidade de escapar ao cinema tendo no vídeo portátil uma perspectiva de encontro com as pessoas.

Eu talvez escape um pouco ao cinema, porque eu tenho mais trabalhado com vídeo-teipe, na medida em que com VT eu posso discutir com as pessoas com quem estou realizando o filme e não só com quem vai assisti-lo. E isso pode ser analisado e discutido na mesma hora. Então a minha preocupação durante esses últimos seis anos foi mais com o processo do que com o produto. Eu não estou fazendo uma ficção a partir de mim e sobre as pessoas. Tudo está sendo discutido em comum, qual a ficção daquela realidade. Então pode até nascer uma coisa que seria o público construindo a própria imagem. Na realidade, seriam as pessoas, um povo, fazendo a imagem de si mesmo (TONACCI, 1980, p. 4).

Chama atenção a maneira como Tonacci, em sua obra realizada com os povos indígenas, compartilhou com as pessoas - seja enquanto estava filmando, constituindo um arquivo ou mostrando as imagens - uma relação com as imagens, convidando-as a estabelecerem suas próprias relações e contarem suas próprias histórias. Para além de uma relação institucional com o cinema, com a preservação ou com o circuito exibidor, o que ressalta é um gesto poético no sentido do encontro das pessoas entre elas e com as imagens.

À título de apresentação da mostra, ele escreveu: "Como nunca tinha pensado antes numa mostra, terminada agora a seleção, parece-me ter pretendido montar mentalmente como que um único longo filme composto de filmes ao longo do tempo" (TONACCI, 2015, p. 12). Afinal, a mostra *Olhar: um ato de resistência* seria uma projeção para o ambiente da sala de cinema de uma relação que ele construía dentro de seus próprios filmes. Tonacci nunca foi um cineasta apenas quando estava filmando. Ele foi também cineasta ao criar o seu arquivo e também ao conceber situações em que as imagens filmadas por ele eram vistas junto com outros povos. Foi por meio da experiência sensível que ele fez com que as imagens alcançassem a história e a história alcançasse as imagens.

Como nos indica Ailton Krenak (2012), seria impossível contar a história indígena no Brasil, de forma geral. Uma tarefa como essa seria, como explica Krenak, como tentar entender as especificidades de cada grão de areia de uma praia ou a complexidade de uma constelação de estrelas. No entanto, ele reconhece a importância dessa busca para cada povo indígena porque a história produz identidade e também alteridade. Para acessar esse conhecimento que não está escrito, os povos indígenas contam com recursos próprios, desde antes da chegada das imagens.

[...] o pensamento indígena tem recursos para acessar a memória que não está escrita, uma memória que não está registrada e que esta memória é um conjunto de práticas, rituais, de práticas apoiadas na cosmovisão, apoiadas na visão daquilo que é vulgarmente chamado de 'sagrado' (KRENAK, 2012, p. 126).

Experiências como *Olhar: um ato de resistência* geram assim uma confluência de imagens e sons que permitem não exatamente contar a história - ou histórias - do ponto de vista ameríndio, mas rememorar os rastros, os vestígios e as reverberações do vivido, aproximando daquilo que Krenak apontou como uma experiência do "sagrado", que permite tanto o conhecimento quanto o reconhecimento, ou seja, a percepção daquilo que já era sabido e que se torna consciente, incorporado, ao se expressar.

Nesse registro, que é ritual, que é da ordem da rememoração, que leva em conta a percepção e os sentidos, os encontros, o conhecimento e o reconhecimento, é possível imaginar uma outra relação do cinema feito no Brasil com a história. Essa construção passa pela atenção ao sagrado que subjaz na maneira como os povos indígenas compreendem

o olhar, algo que Tonacci incorporou ao seu cinema e à sua própria vida e não cessou de inventar modos de compartilhar para que se tornasse mais acessível a todos e todas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVARENGA, Clarisse. *Os Arara: imagens do contato*. In: *Revista Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 9, n. 2, jul./dez. 2012, p.24-49.

_____. Imagem-inacabamento no cinema de Andrea Tonacci: Investigação sobre a opção de não-montar em dois filmes de Andrea Tonacci. In: *Revista Gama, Estudos Artísticos*. Lisboa, v. 4, n. 8, jul./dez. 2016, p. 100-108.

_____. *Da cena do contato ao inacabamento da história*. Salvador: Edufba, 2017.

KRENAK, Ailton. "História indígena e o eterno retorno do encontro". In: LIMA, Pablo (org). *Fontes e reflexões para o ensino de História indígena e Afrobrasileira*. Belo Horizonte: Faculdade de Educação da UFMG, 2012, p.114-131.

MOURÃO, Patrícia. Do arquivo ao filme: sobre *Já visto jamais visto*. In: *Revista Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 9, n. 2, jul./dez. 2012, p. 92-105.

TONACCI, Andrea. *Andrea Tonacci* (depoimento, 2016). São Paulo: Fundação Getúlio Vargas, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), 2016, 47 p.

_____. *Conversas na desordem – Entrevista com Andrea Tonacci*. Evelyn Schuler Zea, Renato Sztutman e Rose Satiko G. Hikiji. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 45, set. 2007, p. 239-260.

_____. "Apresentação". In: VALE, Glaura Cardoso; ITALIANO, Carla; TORRES, Júnia. *Olhar: um ato de resistência*. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2015, p. 7-11.

TONACCI, Andrea et al. *Prá começo de conversa*. In: *Revista Filme Cultura*, Rio de Janeiro, Embrafilme, ano 8, n. 34, jan./mar. 1980, p.4-11.

VEIGA, Roberta. *Já visto jamais visto: devir memória ou a potência histórica na escrita de si*. In: *Revista Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 14, n. 2, jul./dez. 2017, p.204-225.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Perspectival anthropology and the method of controlled equivocation*. In: *Tipití: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, Berkeley, v. 2, n. 1, 2004, p. 3-22.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993, 281p.

_____. "As artimanhas do fogo, para além do encanto e do mistério". In: CAETANO, Daniel. *Serras da desordem*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p. 11-23.